

Javier Rodríguez Pino

DIBUJO Y RELATO HISTÓRICO: UNA APROXIMACIÓN GRÁFICA A LA (POS)DICTADURA EN CHILE Y SUS ESCENARIOS DE VIOLENCIA POLÍTICA

Tesis Doctoral

Director: Chema López (José María López Fernández)

Diciembre 2020



UNIVERSITAT
POLITÈCNICA
DE VALÈNCIA

**DIBUJO Y RELATO HISTÓRICO:
UNA APROXIMACIÓN GRÁFICA
A LA (POS)DICTADURA EN CHILE
Y SUS ESCENARIOS DE
VIOLENCIA POLÍTICA**

Resumen / Resum / Abstract

La presente tesis refleja una línea de investigación basada en la propia práctica artística. En términos generales, la investigación parte y tiene lugar, a través de un conjunto de proyectos del doctorando producidos entre los años 2014 y 2020. Entre ellos se encuentra *Cobra (2020)*, realizado específicamente para este programa de doctorado con el fin de profundizar aún más en la hipótesis y objetivos que esta investigación artística pretende, respectivamente, plantear y lograr. En concreto, estos trabajos han intentado explorar, desde un cruce entre dibujos y textos, las imágenes y relatos que se desprenden de los escenarios de violencia política en Chile. Históricamente, y en particular se refieren aquellos instalados por la dominación en dicho país, desde la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990) a la condición posdictatorial que han mantenido los sucesivos gobiernos democráticos desde 1990 hasta ahora. Dicho esto, la primera pregunta que plantea este trabajo de investigación teórico-práctico es la siguiente: ¿Podemos colaborar desde el arte a realizar una interpretación más matizada y acabada de la historia que nos ayude a enfrentar mejor las condiciones de violencia instaladas por la dominación en la actualidad? El desarrollo de esta tesis apuntaría a contestar esta pregunta desde un análisis detallado de los antecedentes y metodologías que acontecen en la investigación, vinculados al dibujo, la imagen fotográfica, las ciencias sociales y el cómic.

La present tesi reflecteix una línia d'investigació basada en la pròpia pràctica artística. En termes generals, la investigació parteix i té lloc, a través d'un conjunt de projectes del doctorand produïts entre els anys 2014 i 2020. Entre ells es troba *Cobra (2020)*, realitzat específicament per a aquest programa de doctorat amb la finalitat d'aprofundir encara més en la hipòtesi i objectius que aquesta investigació artística pretén, respectivament, plantejar i aconseguir. En concret, aquests treballs han intentat explorar, des d'un encreuament entre dibuixos i textos, les imatges i relats que es desprenen dels escenaris de violència política a Xile. Històricament, i en particular es refereixen aquells instal·lats per la dominació en aquest país, des de la dictadura d'Augusto

Pinochet (1973-1990) a la condició posdictatorial que han mantingut els successius governs democràtics des de 1990 fins ara. Dit això, la primera pregunta que planteja aquest treball de recerca teoricopràctic és la següent: podem col·laborar des de l'art a realitzar una interpretació més matisada i acabada de la història que ens ajude a enfrontar millor les condicions de violència instal·lades per la dominació en l'actualitat? El desenvolupament d'aquesta tesi apuntaria a contestar aquesta pregunta des d'una anàlisi detallada dels antecedents i metodologies que esdevenen en la investigació, vinculats al dibuix, la imatge fotogràfica, les ciències socials i el còmic.

This thesis reflects a line of research based on my own artistic practice. In general terms it refers to a group of projects produced of my self between 2014 and 2020. Among them is *Cobra (2020)*, carried out especially for this doctoral program in order to further delve into the hypotheses and objectives that my artistic research aims to propose and achieve respectively. Specifically these works have attempted to explore, from a cross between drawings and texts, the images and stories that emerge from the scenes of political violence in Chile. Historically, and specifically, I am referring to those installed by domination in that country, since the dictatorship of Augusto Pinochet (1973-1990) to the post-dictatorial condition that successive democratic governments have maintained from 1990 to now. That said, the first question our research raises is: Can we collaborate from art to make a more complete interpretation of History that helps us to better face the conditions of violence installed by domination today? The development of this thesis aims to answer this question from a detailed analysis of the antecedents and methodologies that occur in the research, linked to drawing, photographic image, social sciences and comics.

ÍNDICE

INTRODUCCIÓN	p. 13
CAPITULO I: PRIMEROS ANTECEDENTES, APROXIMACIONES GENERALES SOBRE DIBUJO Y POLÍTICA	p. 36
<hr/>	
1. La inquietud: entre dibujar y ser crítico	p. 37
1.1 El misterio del dibujo	p. 38
1.1.1 La condición mágica	p. 39
1.1.2 El carácter taquigráfico	p. 43
1.1.3 El alcance crítico subjetivo	p. 46
1.2 El arte crítico no se hace a lápiz	p. 51
2. Dibujos políticos o hacia una política del dibujo: entre <i>Resident Evil</i> y <i>La caravana de la muerte</i>	p. 63
2.1 <i>Resident Evil</i> (2012) y la imagen de archivo	p. 68
2.1.1 Ted Bundy y la materia de la imagen	p. 68
2.1.2 Arte y Archivo	p. 72
2.1.3 Arqueología e historia	p. 73
2.1.4 Dibujo y archivo	p. 76
2.1.5 Otros artistas, otras memorias y arqueologías	p. 77
2.2 <i>La caravana de la muerte</i> (2013): hacia un dibujo político	p. 85
2.2.1 El carácter de un dibujo político	p. 85
2.2.2 <i>Spécial Chili</i>	p. 89
2.2.3 El gesto gráfico: ícono y terror político	p. 91
2.2.4 Entre el arte y la política	p. 95
2.2.5 Dibujo y activismo	p. 100
CAPITULO II: ESPECIFICACIONES METODOLÓGICAS, ENTRE LA FOTOGRAFÍA Y EL COMIC	p. 106

1. Dibujo y realismo fotográfico	p. 107
1.1.El dibujo como una forma de pensamiento analítico	p. 110
1.2 Algunas formas del dibujo y el dibujo de modelos	p. 115
1.3 El dibujo con modelos fotográficos	p. 120
1.4 Entre la objetividad fotográfica y la subjetividad del dibujo	p. 125
1.5 Alta y baja tecnología: la cuestión de la artesanía	p. 131
2. El modelo fotográfico, entre la historia y la violencia	p. 142
2.1 Imagen fotográfica de la dictadura y postdictadura	p. 146
I: Dominación y poder	p. 146
2.1.1 Fuentes y registro material	p. 148
2.1.2 Contenidos	p. 149
2.1.3 Significantes	p. 151
2.1.4 Significados e interpretaciones	p. 152
2.2 Imagen fotográfica de la dictadura y posdictadura	p. 156
II: Represión y muerte	p. 156
2.2.1 Fuentes y registro material	p. 160
2.2.1.1 <i>Represión</i>	p. 160
2.2.1.2 <i>Muerte</i>	p. 162
2.2.2 Contenidos	p. 163
2.2.2.1 <i>Represión</i>	p. 163
2.2.2.2 <i>Muerte</i>	p. 165
2.2.3 Significantes	p. 166
2.2.3.1 <i>Represión</i>	p. 167
2.2.3.1.1 <i>Aparatos de seguridad e inteligencia</i>	p. 168
– 2.2.3.1.1.1 <i>Agentes</i>	p. 169
– 2.2.3.1.1.2 <i>Centros de detención</i>	p. 172
2.2.3.1.2 <i>Policía Uniformada</i>	p. 173

2.2.3.2 Muerte	p. 175
2.2.4 Significado e interpretaciones	p. 177
2.3 Imagen fotográfica de la dictadura y postdictadura III:	
Resistencia y subversión	p. 182
2.3.1 Fuentes y registro material	p. 187
2.3.2 Contenidos	p. 188
2.3.2.1 Agrupaciones de mayor capacidad organizativa	p. 189
2.3.2.2 Agrupaciones de menor capacidad organizativa	p. 195
2.3.3 Significantes	p. 201
2.3.4 Significados e interpretaciones	p. 213
3. Tres fases del trabajo narrativo: del dibujo de la historia a las historias de terror	p. 218
3.1 Primer paso: dibujar la historia, una proximación benjaminiana	p. 219
3.2 Segundo paso: narrar y escribir, el pacto con las ciencias sociales	p. 226
3.3 Tercer paso: narrar el mal, entre la ficción y el terror	p. 231
4. El cómic, entre el dibujo y la historia	p. 243
4.1 Del cómic a la novela gráfica	p. 246
4.2 La novela gráfica y el trabajo con la historia	p. 258
4.3 Entre la política y la historia, dos referencias fundamentales	p. 262
4.3.1 Joe Sacco, la incubación	p. 262
4.3.2 Igort, el paso definitivo	p. 265

4.4 La dialéctica entre continuidad y discontinuidad	p. 271
4.4.1 Dibujos	p. 272
4.4.2 Viñetas	p. 275
4.4.3 Páginas	p. 281

CAPITULO III: RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN, DE MALOS A COBRA

1. Resultados de la investigación I	p. 299
1.1 <i>Malos y Fantasma</i> (2014)	p. 300
1.2 <i>Revólver</i> (2016)	p. 305
1.3 <i>Anticristo</i> (2017)	p. 308
1.4 <i>Inmortal</i> (2018)	p. 314
1.5 <i>Polvo de estrellas</i> (2019)	p. 315
2. Resultados de la investigación II	p. 322
2.1 <i>Cobra</i> , formato expositivo (2020)	p. 326
2.2 <i>Cobra</i> , formato editorial (2021)	p. 332

ANEXO: CONTEXTO HISTÓRICO: UN VIAJE ENTRE LAS BESTIAS, HACIA UNA FENOMENOLOGÍA DE LA (POS)DICTADURA EN CHILE

1. Un largo viaje después del Anticristo y la superestructura de la (Pos)dictadura	p. 431
1.1 El inicio / Pobres	p. 432
1.2 A medio camino I / Sádicos	p. 437
1.3 A medio camino II / Ruinas	p. 446
1.4 Casi al final del viaje / Infames	p. 454
2. El gran puma y la infraestructura de la (Pos)dictadura	p. 462

2.1 Pinochet	p. 470
2.1.1 <i>El tirano</i>	p. 470
2.1.2 <i>El fantasma Pinochet: invocaciones y posesiones</i>	p. 486
2.2 Jaime Guzmán y la Constitución de 1980	p. 492
2.2.1 <i>Poder constituyente</i>	p. 494
2.2.2 <i>La trampa</i>	p. 498
2.3 Milton Friedman y el shock de los <i>Chicago Boys</i>	p. 502
2.4 La democracia pactada con Pinochet	p. 514

CONCLUSIÓN**p. 526**

BIBLIOGRAFÍA**p. 538***A mi padre Jorge Rodríguez Fischer**A mi hija Aurora Rodríguez Simunović*

INTRODUCCIÓN





➤ Fig.1. Fotografía del Presidente Salvador Allende y su escoltas en el momento del ataque al palacio de gobierno (11 de septiembre de 1973).

—
El pueblo debe defenderse, pero no sacrificarse. El pueblo no debe dejarse arrasar ni acribillar, pero tampoco puede humillarse.

Trabajadores de mi Patria, tengo fe en Chile y su destino. Superarán otros hombres este momento gris y amargo en el que la traición pretende imponerse. Sigán ustedes sabiendo que, mucho más temprano que tarde, de nuevo se abrirán las grandes alamedas por donde pase el hombre libre, para construir una sociedad mejor. Salvador Allende Gossens (Santiago de Chile, 11 de septiembre de 1973).

—

La presente tesis expone una línea de investigación basada en la práctica artística, en cuanto ésta, al igual que investigaciones de otras disciplinas, es también capaz de aumentar nuestra comprensión del mundo por medio del conocimiento tácito y sensorial que encarna el trabajo específico de arte (Borgdorff 2005). En términos generales, nuestra investigación se refiere a un conjunto de trabajos artísticos de mi autoría realizados entre los años 2014 y 2020. Uno de ellos es *Cobra* (2020), producido especialmente para esta tesis doctoral con el fin de aproximarnos, aún más, a la hipótesis y objetivos que mi investigación artística pretende, respectivamente, plantear y lograr. Como artista chileno comprometido con los procesos sociales de mi país, los trabajos a los que me remito han intentado explorar las imágenes y relatos que se desprenden de los escenarios de violencia política en Chile. Históricamente, y en concreto, me refero a aquellos instalados por la dominación, desde la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990) a la condición posdictatorial que han mantenido los sucesivos gobiernos democráticos desde 1990 hasta la actualidad.

Por dominación entenderemos, desde Marx (2014) en adelante, al conjunto minoritario de organizaciones e individuos que ejercen dominio y control sobre el grupo mayoritario de la sociedad, los dominados. La dominación no solo es dueña de los medios de producción, el capital e incluso del Estado, sino que también establece un universo simbólico hegemónico que

perpetua las relaciones de dependencia entre la masa dominada y el sistema dominante (Gramsci 2003).

En este sentido, y tal como lo explican los destacados historiadores chilenos Gabriel Salazar y Julio Pinto (2012), el golpe de Estado que dio el General Augusto Pinochet en septiembre de 1973, es motivado por la dominación capitalista que ejerce Estados Unidos en el mundo y los intereses de las oligarquías nacionales frente al avance que el movimiento popular —los dominados— había logrado con el gobierno socialista del Presidente Salvador Allende (1970-1973). Una vez que los militares tomaron control del Estado, se inició la fase dictatorial, cuya violencia se caracterizó por dos elementos fundamentales:

1) El primero tiene que ver con el castigo físico ejercido por los aparatos represivos del régimen contra quienes fuesen sus opositores. El Instituto Nacional de Derechos Humanos en Chile, tras los informes oficiales que se han realizado después del fin de la dictadura, tales como los de las Comisiones *Rettig* (1991) y *Valech* (2010), ha reconocido 40.000 víctimas del régimen genocida de Pinochet, entre las cuales cerca de 3000 corresponden a casos de muerte y desapariciones mientras que; las demás, a perversos secuestros y crueles actos de tortura. A diferencia de otras dictaduras de América Latina, este número de víctimas se considera reducido. Sin embargo, y comparativamente también, los métodos que emplearon destacan por ser excesivamente atroces y planificados, y en consecuencia, dejan ver una escalofriante racionalidad técnica del ejercicio extremo de la violencia (Salazar 2016). Efectivamente, los crímenes de lesa humanidad cometidos por la dictadura chilena fueron aplicados con una violencia demencial, pero al mismo tiempo, dirigidos selectivamente contra las dirigencias opositoras. El objetivo de todo ello no solo fue dejar acéfalo al movimiento popular, sino desintegrar, por medio de un estudiado trauma físico y moral, su organización política y así impedir que se volviera a levantar (Ruiz 2015).

2) El segundo se refiere a la instalación de la economía de libre mercado más radical de América Latina, que exacerbará las asimetrías simbólicas y materiales entre un pequeño grupo de privilegiados y un gran número de desfavorecidos (Salazar 2014). Esta infraestructura económica surge a principios de la dictadura, y fue impulsada por un grupo de jóvenes economistas chilenos¹ —más tarde conocidos como *Chicago Boys*— que habían estudiado sus posgrados en la Universidad de Chicago (Estados Unidos) bajo la tutela de Milton Friedman, mentor del neoliberalismo. El mismo Friedman viajó a Chile en 1975 cuando hubo que convencer a Pinochet sobre las ventajas que le traería este nuevo modelo económico al país (Fischer 2017). Sin embargo, desde un principio, el supuesto desarrollo económico que traería el neoliberalismo en Chile solo incluyó a los privilegiados, mientras que una gran masa desfavorecida no solo fue excluida, sino que sus condiciones de vida se precarizaron aceleradamente. En concreto, según el último informe realizado por el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD) (Cociña, M. et al. 2017) el 1% de los chilenos se lleva el 33 % de los ingresos del país, y si miramos con mayor detención, según datos del mismo informe, el 0,1 % obtiene el 19,5 %. Esta situación produce un claro fenómeno de violencia estructural, que según Galtung (2003), fija condiciones de injusticia que hacen que el desarrollo somático y espiritual de los individuos sea menor a su desarrollo potencial. Esta coyuntura, finalmente, no solo margina, sino que reprime, criminaliza y castiga la pobreza que viven las clases populares en Chile (Thielemann 2016).

Después, vendría un periodo que reconocidos científicos sociales como el jurista Armando Uribe (1998), el ya mencionado historiador Gabriel Salazar (2014), o el sociólogo Carlos Ruiz (2015) denominan posdictadura. Es decir el orden político de Chile que sucede al régimen de Pinochet y se extiende hasta la actualidad. En éste, no existe una transición a la democracia, sino una continuidad en los campos esenciales de la dictadura. La filósofa chilena Lucy Oporto (2015), agrega que este periodo se caracteriza por su espíritu

¹
Entre ellos, Sergio de Castro, Florencio Fellay, Víctor Oxenius
y Álvaro Bardón.

fascista y violento, una brotación de lo siniestro y la emanación difusa de un principio metafísico del mal; todo ello bajo una aparente estabilidad cívica. Tanto para Oporto como para los autores antes mencionados, la posdictadura se rige, básicamente, a partir de tres ejes: la presencia fantasmal de Pinochet en todas las manifestaciones de la vida (Uribe 1998); la actual constitución política de Chile, realizada durante la dictadura por el abogado conservador y admirador de Francisco Franco, Jaime Guzmán, la que conjuga la noción de autoridad y poder constituyente (Schmitt 1985) con la de libertad bajo los parámetros de no interferencia económica que propone Hayek (Cristi 2011), y la radicalización, por parte de los gobiernos democráticos, del modelo económico de mercado instalado por los *Chicago Boys* (Moulian, 2002).

En todo caso, bajo estas dos coyunturas —dictadura y posdictadura—, no solo reconocemos la violencia ejercida por la dominación. También nos damos cuenta de aquellas que reaccionan a ésta y que son protagonizadas por los dominados, particularmente, las clases populares (Salazar 2006). Bajo este contexto, observamos algunas formas de violencia político-popular que han tenido un mayor nivel organizativo y otras menos. Las más organizadas se encuentran en la primera mitad del arco histórico que abarcamos, específicamente, bajo los años de dictadura (1973-1990). En concreto, nos referimos a los grupos que por la vía armada lucharon en primera fila contra el régimen, como el Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), el Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR) y el MAPU-Lautaro (ML). Estas agrupaciones llegaron a desarrollar operaciones subversivas y de fuego de relativa envergadura, que contemplaron sabotaje, ataques y emboscadas, ejecuciones, secuestros, recuperaciones y rescates (Rosas 2013). Entre ellas, una de las acciones más relevantes fue la llamada *Operación Siglo XX*. Desarrollada por el FPMR en 1986 que consistió en la fallida emboscada contra Pinochet y sus escoltas en el camino que une el sector cordillerano del Cajón del Maipo con la ciudad de Santiago.

En la otra mitad de nuestro marco histórico (1990 hasta la actualidad),

se ubican las segundas expresiones de violencia popular. Éstas son menos organizadas que las anteriores y comúnmente se encuentran caracterizadas por aquello que el historiador chileno Igor Goicovic ha denominado como espontaneismo (2014). Efectivamente, el espontaneismo alude a una falta de orientación táctica-estratégica que se reduce a elaborar ataques contra el mobiliario público y la policía antidisturbios. Una vez que los piquetes policiales entran en escena, rápidamente los protagonistas de la revuelta se dispersan y desaparecen. El historiador, además, precisa que este tipo de violencia es de baja intensidad en tanto los elementos que utiliza son rudimentarios y artesanales, principalmente, se refiere a piedras, palos, hondas y cóctel molotov. No obstante, a juicio de este mismo historiador y otros (Salazar 2006, Rosas 2013, y Acevedo 2014) estas manifestaciones guardan un simbolismo importante en cuanto expresión del descontento frente a las injusticias del modelo, y en tanto que mantienen viva la memoria de la desobediencia popular en Chile ante las mismas condiciones de explotación, expoliación y represión de las que se han visto afectadas históricamente.

Dicho esto, consideramos que los significados de estos escenarios no han sabido interpretarse en todas sus dimensiones, ya sea por los intereses que la misma dominación fija mediante los medios de comunicación, o por la falta de aproximaciones simbólicas e intersubjetivas con que las ciencias sociales los han estudiado. En consecuencia, y a partir de la figura del artista-historiador que nos dejó el pensador alemán Walter Benjamin (Hernández-Navarro 2012), la primera pregunta que arroja nuestra investigación es la siguiente: ¿podemos colaborar desde el arte a realizar una interpretación más matizada y acabada de la historia que nos ayude a enfrentar mejor las condiciones de violencia instaladas por la dominación en la actualidad?

Sin embargo, esta pregunta surge justo en una época en la que las distintas condiciones hegemónicas han desplegado, a través del espectáculo (Debord 2005), su universo simbólico de dependencia de una forma aterradoramente eficaz. Fundamentalmente, podríamos decir que detrás de este éxito, se

encuentran los imaginarios que constituyen una omnipresente videosfera (Debray 1994) y la industria audiovisual del entretenimiento (Fisher 2013). Bajo este contexto, el arte actual ha dejado de ocupar el lugar crítico que conoció en la modernidad, para en cambio ser cooptado por el mismo despliegue dominante. Específicamente, bajo las lógicas del mercado, el arte ha derivado en un *radicalismo posconceptual* (Taylor 2001) cuya inclinación hacia el *ready-made* y a los medios tecnológicos es acompañada de un proceso de profesionalización que o bien lo ha hecho encerrarse en su propia autonomía, o bien ha promovido un vínculo con lo social escandalosamente superficial (Castro Florez 2012). En este sentido, surgen dos nuevas preguntas: ¿cómo el arte es capaz de proponer nuevas relaciones de subjetividad crítica bajo una época determinada por los imaginarios de la videosfera y el espectáculo? ¿Es posible recuperar una verdadera función política del arte sin caer en la banalización de contenidos a los que nos tiene acostumbrado el mercado?

Se ha querido contestar a estas tres preguntas —y asimismo esquivar sus riesgos— por medio de una práctica artística que ha intentado ponderar la subjetividad que encierra la autonomía del arte con el de las transformaciones político-objetivas que buscan las ciencias sociales. Estos intentos se han desarrollado a través de la mezcla de dos posiciones claramente definidas, que vertebrarán los futuros ejes de nuestra investigación. La primera tiene que ver con el uso del dibujo convencional, y las cualidades que éste encierra en torno a su carácter taquigráfico (Berger 2011), artesanal (Sennet 2012) y sensible (Deleuze 2007 y Derrida 2017). El dibujo, en este caso, alcanza un carácter disruptivo, que se ubica a contracorriente de las prácticas hegemónicas que se dan en el ámbito del arte contemporáneo, cuya norma obedece al carácter tecnológico del video o al espectacularizado de las grandes instalaciones. La segunda posición obedece a los relatos sobre soberanía popular que los historiadores sociales en Chile han entregado a través de nuevas interpretaciones del marxismo en la coyuntura actual del país. Por *Historia Social*, a grandes rasgos, entenderemos aquella ciencia que hace historia a partir de los sujetos y movimientos populares —no considerados

en los grandes relatos de la historia— a fin de construir, desde esa realidad, su poder concreto y la verdadera política (Salazar 2006). Efectivamente, la Historia Social considera lo señalado por Karl Marx, acerca de que la revolución comienza cuando los sujetos excluidos del poder se autotransforman en sujetos revolucionarios (Marx 2000). En este sentido, para la Historia Social en Chile, el marxismo es una herramienta política vigente mediante la cual podemos elaborar estrategias que reviertan las actuales condiciones de dominación capitalista heredadas de la dictadura de Pinochet (Pinto 2005, Goicovic 2014 y Thielemann 2016).

Bajo estas dos posiciones, mi línea de investigación ha operado desde el formato del cómic para intentar aproximarse al lenguaje cinematográfico, la gráfica política y el ensayo histórico. A través de este acercamiento he querido desarrollar un conjunto de trabajos que, entre el dibujo, el pop y la Historia Social se transformen en una herramienta crítica y poética útil a la hora de interpelar la compleja y violenta realidad chilena de los últimos años en tanto irrumpe en ella justo en un momento de escasez de formas sensibles que no estén determinadas por la espectacularidad técnica de la industria audiovisual ni por la especialización artística. Así mismo, mi intención ha sido realizar un proyecto gráfico-político que recupere un territorio simbólico usurpado por los imaginarios y relatos de la dominación que hoy nos ayude a reimaginar las capacidades que el poder popular tuvo en Chile hasta antes de Pinochet².

De esta manera y a partir de los aspectos intersubjetivos del arte, nuestra investigación ha intentado construir una interpretación más acabada de la historia que nos ayude a enfrentar mejor las condiciones de violencia instaladas por la dominación en el Chile actual; proponer nuevas relaciones de subjetividad crítica, aun cuando actualmente el arte se encuentra determinado por los imaginarios de una videosfera y el espectáculo; y recuperar una verdadera función política del arte que supere la superficialidad con la que

2

Este párrafo encierra la hipótesis de nuestra investigación, que bajo el contexto académico en el que se inscribe hemos preferido indicarla bajo los siguientes términos: *La aproximación al ensayo histórico, la gráfica política y el lenguaje cinematográfico a partir del "pop" y la Historia Social, configura un proyecto gráfico-político que recupera territorios simbólicos usurpados por la dominación y, en este sentido, se transforma en una herramienta crítica y poética útil a la hora de interpelar la compleja y violenta realidad chilena de los últimos años. Así mismo, se desprende el objetivo general de nuestro trabajo de investigación: Producir una herramienta crítica y poética privilegiada que interpele la compleja y violenta realidad chilena de los últimos años, y así mismo, recupere territorios simbólicos usurpados por la dominación.*



Fig. 2. Javier Rodríguez, *Malos*, lámina nº 2 de 20 (2014).

el mercado se aproxima a las coyunturas históricas y sociales.

En términos metodológicos, cada trabajo realizado ha contemplado etapas similares de investigación y producción. En la primera de ellas he delimitado el conjunto de antecedentes que sirven para el estudio de una determinada coyuntura sobre violencia política en Chile dentro del periodo que abordamos (1973 hasta la actualidad). En este sentido, la metodología utilizada es de carácter cualitativo y transdisciplinar, cuya base es histórica, sociológica, filosófica y cinematográfica. La historiografía permite periodizar la coyuntura y enfatizar en sus ejes diacrónicos principales. La literatura especializada es crucial para resolver este aspecto. Sin embargo, no se apunta a compilar los antecedentes históricos bajo un criterio positivista, sino más bien a organizarlos a partir de los objetivos que contempla nuestra investigación basada

en la práctica artística. La sociología, la filosofía y el cine permiten realizar una aproximación hermenéutica al periodo, que ayuda a una interpretación más acabada sobre el escenario de violencia política que se aborda. A este respecto, y junto a una variada bibliografía, es fundamental el trabajo de archivo para la recuperación de documentos visuales y audiovisuales. Con toda esta información se configura un relato o guion que articula la base narrativa del futuro trabajo.

La segunda etapa se orienta a encontrar las posibilidades gráficas con las cuales se pretende desarrollar el trabajo de arte. Esta búsqueda surge a partir de metodologías experimentales y cualitativas. Como parte de la experimentación se encuentra el proceso sistematizado de ensayos gráficos en el taller con el fin de aproximarse a los registros que los objetivos de la investigación demandan. Esta fase es complementada con un análisis cualitativo permanente, tanto de mis otros trabajos como de otros autores cuyas investigaciones giran en torno a conceptos y procesos similares.

Avanzadas la primera y segunda etapa, seguidamente, en la tercera se procede a realizar la pieza final. Para ello, se utilizan elementos que provienen del cómic y la novela gráfica, tales como la viñeta y los globos de textos, que conjugan una versión editada de lo escrito en la primera parte, con una selección de imágenes provenientes de distintas fuentes vinculadas a fotografías de prensa, películas y archivos personales. En este sentido, el cruce entre imagen y texto que realizamos se produce bajo uno de los elementos más distintivos de la historieta: la dialéctica entre continuidad y discontinuidad narrativa (Pintor 2017).

Finalmente, la cuarta etapa contempla los formatos de publicación que han tenido estos trabajos. El más utilizado hasta el momento ha sido el rumbo expositivo, en espacios de artes visuales, particularmente, museos y galerías. En éstos, las formas de emplazamiento que han tenido estas piezas tienen un carácter instalativo, en tanto la espacialidad que este carácter le otorga

al dibujo permite expandir su experiencia subjetiva y sensorial. En menor medida, se ha explorado el formato del libro, que además de contemplar una experiencia distinta a la expositiva, ha permitido una alta circulación de la propuesta y, en consecuencia, un mayor alcance a la exigencia sociopolítica que persigue la investigación.

Para la redacción de esta tesis nos hemos basado en un modelo de análisis cualitativo, con el que pretendemos desarrollar los significados que encierra nuestra investigación. Así mismo queremos comprobar en qué medida ésta se aproxima a los objetivos que hemos planteado. Para esto, nuestro análisis no tan solo se produce a partir de una ampliación del marco teórico, sino también por medio de nuevas formas de escritura que, impulsadas desde la performance, los estudios visuales y la teoría crítica en los años 60 y 70, se conocen bajo el nombre de *autoetnografía performativa* (Fernández 2006). En este tipo de investigación, la subjetividad del autor se reconoce como parte integrante de su proceso de análisis, borrando las distancias entre lo personal y lo social, incluso, entre lo ficticio y lo real. No obstante, tal como aclara Fernández, una escritura de este tipo no se reduce a un texto auto-confesional o una novela, sino que es un entretendido de relatos, imágenes y teoría. Por estas razones, a lo largo de la tesis nos encontraremos simultáneamente con el uso de distintos tiempos verbales y pronombres. Por ejemplo: cuando queramos acercarnos a una mayor objetividad usaremos el *nosotros*, mientras que, para un relato más testimonial, el *yo*.

Fuera de estas particularidades y como una forma de simplificar la lectura de todos los contenidos que abordamos, hemos organizado la tesis a partir de una estructura tradicional de investigación: el primer capítulo se refiere a los antecedentes, el segundo a la metodología y el tercero a los resultados. Finalmente hemos añadido un anexo que refuerza los aspectos historiográficos de nuestro trabajo, paradójicamente, desde la ficción. A continuación, describiremos, resumidamente, cada una de las partes recién señaladas.

Capítulo I

Titulado *Primeros antecedentes, aproximaciones generales sobre dibujo y política*, este capítulo da cuenta de los antecedentes que hay detrás de nuestro proyecto de investigación y de cómo derivan en los dos ejes centrales de nuestro trabajo artístico: el eje gráfico vinculado al dibujo fotorrealista y el eje histórico-narrativo centrado en la dictadura de Pinochet. En este sentido y por medio de referencias que apelan a la autobiografía, se trata de explicar la espontaneidad con la que estos dos elementos centrales van originando un trabajo gráfico con agudas implicaciones políticas. Este capítulo se divide en dos apartados:

El primero, *La inquietud: entre dibujar y ser crítico*, se refiere a cómo las cualidades del dibujo convencional encierran un potencial crítico con sentido político (Berger 2002), pese a que el monopolio de dicho potencial, paradójicamente, se encuentre en manos del mercado mediante tendencias artísticas que derivan del *radicalismo posconceptual*. Es más, para éste, el dibujo convencional forma parte de un pensamiento conservador y reaccionario que poco tiene que ver con el monopolio crítico que administra (Graw 2015).

En el segundo, *Dibujos políticos o hacia una política del dibujo*, damos cuenta de cómo empezamos a trabajar a partir de la imagen fotográfica de archivo y un registro gráfico semejante al del grabado, con la temática de la dictadura chilena y con formas del dibujo cuyo *carácter* (Deleuze 2007) es esencialmente político. Para ello, aludimos a dos trabajos que constituyen, claramente, el punto de partida de esta investigación: *Resident Evil* (2012) y *La caravana de la muerte* (2013). Ambos, en suma, articularán los elementos que forman la base de los dos ejes de nuestra investigación, respectivamente:

Eje gráfico:

_ Un dibujo figurativo cuya principal referencia obedece a las características del realismo fotográfico y, en consecuencia, a las imágenes derivadas de la fotografía; específicamente en este caso, archivos de prensa y películas.

_ Utilización del formato del cómic en tanto permite una aproximación al lenguaje del cine y, en general, a expresiones culturales que no obedecen a la especialización artística. Al contrario, poseen códigos que facilitan una pretendida experiencia artística compleja.

_ En relación a ello, las formas con las que se empiezan a resolver las imágenes de estos trabajos apuntan directamente a aquellas utilizadas por la gráfica política y popular desarrollada en América Latina durante épocas convulsas (Castillo 2010 y Carvajal 2012), desde los procesos de independencia del siglo XIX a los de resistencia frente a las dictaduras en la segunda mitad del siglo XX.

Eje histórico-narrativo:

_ Dentro del contexto de la dictadura chilena, se trabajará específicamente con los escenarios de violencia política, tanto las que se refieren al castigo físico sobre los cuerpos como las que remiten a una violencia estructural y simbólica que precariza y daña la existencia (Goicovic 2014).

_ El relato histórico se desarrolla a partir de la perspectiva que últimamente han utilizado los historiadores sociales chilenos, cuya base se encuentra en una renovada mirada sobre el antagonismo de clases que plantea el marxismo tradicional. Entre estos historiadores nos encontramos con el Premio Nacional de Historia del año 2006 en Chile, Gabriel Salazar.

_ Se ha recurrido a elementos de ficción, vinculados al terror y el misterio,

pues modulan estrategias simbólicas de significados que nos ayudan a entrar en las oscuras dimensiones de la violencia dictatorial y sus extensiones en la actualidad.

Capítulo II

En el primer capítulo, describíamos cómo llegamos al carácter político de los dibujos que estructuran nuestra investigación. En este sentido, nos detuvimos en el registro gráfico que alcanzaban gracias al manejo del lápiz tinta y a la semejanza con una tradición gráfica, política y popular de América Latina. Asimismo, dimos cuenta de cómo emergió la aproximación histórica en torno a la dictadura de Pinochet. Sin embargo, no reflexionamos detenidamente acerca de las operaciones que permiten el registro gráfico mencionado, ni la construcción de nuestro relato histórico; en concreto, nos referimos a la transferencia de las características de la imagen fotográfica al soporte del dibujo, a los tipos de fotografía utilizadas, a los aspectos científicos y literarios con los cuales construimos nuestras narrativas y al formato que, finalmente, utilizamos para todo ello, el cómic. En este sentido, los cuatro apartados que configuran este capítulo, *Especificaciones metodológicas, entre la fotografía y el cómic*, pretenden completar el análisis sobre los dos ejes que comprende nuestra investigación en cuanto se transforman en su principal elemento metodológico.

En el primer apartado, *dibujo y realismo fotográfico*, partimos señalando que el dibujo es una forma de pensamiento analítico y, en consecuencia, un riguroso instrumento de observación y reflexión de la realidad. De esta manera, avanzamos hacia los aspectos que involucra el trabajo con modelos, específicamente el fotográfico. Tras un breve recorrido histórico sobre el dibujo con modelos fotográficos, y mediante los conceptos de *aura*, *valor cultural* y de *exhibición*, heredados del pensamiento de Walter Benjamin (2003), nos centramos en la problemática que encierra la transferencia del modelo fotográfico al dibujo, que se debate entre la supuestas objetivida-

des de la cámara y las subjetividades del trazo (Danto 2013). Finalmente, reparamos en el registro manual y artesanal del dibujo que obtenemos, y los aportes que éste introduce a su carácter político y transformador (Deleuze 2007 y Sennet 2012).

El segundo apartado, *El modelo fotográfico, entre la historia y la violencia*, pretende hacer un exhaustivo análisis de las imágenes fotográficas que son la base visual de nuestra investigación y modelo de los dibujos que realizamos. Por la importancia que implican, este apartado resulta ser un poco más extenso que el resto. En este sentido, partimos señalando el contexto posfotográfico (Fontcuberta 2017) en el que la fotografía se encuentra hoy en día, para después proceder al análisis de las imágenes fotográficas con las que trabajamos, y que hemos dividido en tres grupos:

_ Dominación y poder: contempla las imágenes que muestran a los altos representantes del poder y la dominación —políticos, empresarios y militares— en Chile, desde 1973 hasta hoy.

_ Represión y muerte: abarca las imágenes sobre acciones de inteligencia y de violencia cometidas por agentes de seguridad y defensa del Estado de Chile, desde 1973 hasta ahora, como los resultados explícitos de una violencia radical, ya sean cuerpos heridos o cadáveres.

_ Resistencia y subversión: encierra todas aquellas imágenes fotográficas que muestran a los protagonistas y escenarios de las expresiones de violencia política y popular que reaccionan frente a la violencia represiva y estructural de la dominación en Chile, desde 1973 hasta nuestros días.

Cada uno de estos grupos, es abordado desde una perspectiva de análisis que involucra tres enfoques: semiótico (Eco 2009), estructural (Lacan 2008) y hermenéutico (Foucault 2009). Como una forma de atravesar estas miradas y ordenar los elementos que consideran nuestras imágenes, hemos utilizado

un esquema que se divide en cuatro categorías: fuentes y registro material, contenidos, significantes, y significados e interpretaciones.

En el tercer apartado, *Tres fases del trabajo narrativo: del dibujo de la historia a las historias de terror*, nos hacemos cargo del aspecto histórico y literario que alcanzó nuestro trabajo en torno a los escenarios de violencia política en Chile que hemos descrito. Dicho aspecto se ha materializado mediante el uso explícito de textos literarios que, a grandes rasgos, se han asemejado al ensayo histórico. Sin embargo, también se ha hecho uso de elementos de ficción, concretamente, del género del terror y de misterio, en tanto estos actúan como interfaces simbólicas de remarcación del horror y la oscuridad política (Skal 2008 y Lara 2009) que aún representa la dictadura de Pinochet en el país. En este sentido, el apartado intenta dar cuenta de las tres etapas narrativas, sucesivas e interdependientes que permiten la construcción del tipo de relato con el que trabajamos.

Por último, *El cómic, entre el dibujo y la historia*, es el apartado en el que nos referimos a nuestra aproximación a la historieta. En éste, hacemos un breve recorrido histórico que nos permite reflexionar sobre un determinado tipo de cómic, que tras diversos contextos e innovaciones autorales empieza a denominarse, *Novela Gráfica* (García 2010). Este nuevo formato conserva los elementos tradicionales que veíamos en este tipo de revistas, pero desde un conjunto más complejo de operaciones gráficas y narrativas que le otorgan mayor alcance crítico. Con esta información, revisaremos las particularidades de algunos autores de novelas gráficas que han escogido trabajar con la historia, desde Art Spiegelman (1977) a Igort (2014) o Joe Sacco (2015). Finalmente revisaremos cómo nuestra investigación trabaja algunos de los elementos más recurrentes de las historietas a partir de su dialéctica entre continuidad y discontinuidad narrativa (Pintor 2017), tales como el dibujo, las viñetas y el diseño de las páginas.

Capítulo III

Tras los antecedentes que expusimos en el capítulo I y el conjunto de metodologías que describimos en el capítulo II, los resultados que arroja nuestra investigación se materializan en los trabajos de arte dados a conocer a partir del año 2014 hasta la fecha. En este sentido, nuestro tercer y último capítulo, ***Resultados de la investigación, de Malos a Cobra***, hace una selección de estos trabajos y los divide en dos apartados:

En el primero, *Resultados de la investigación I*, consideramos las producciones artísticas que no se realizaron exclusivamente para esta tesis. Entre ellas, encontramos aquellas que se produjeron de forma previa a nuestro programa de doctorado y otras que, como parte de éste, se obtuvieron en dos estancias de investigación en el extranjero: una en la Plataforma para Iniciativas Culturales Izolyatsia (Kiev, 2018) y la otra en el Centro de Arte Contemporáneo MeetFactory (Praga, 2019). En total, los trabajos a los que hacemos mención son los siguientes:

- _ *Malos* (Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 2014).
- _ *Fantasma* (Flora, Ars+Natura, Bogotá, 2014).
- _ *Revólver* (Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago de Chile, 2016).
- _ *Anticristo* (Galería Metales Pesados Visual, Santiago de Chile, 2017).
- _ *Inmortal* (Plataforma para Iniciativas Culturales Izolyatsia, Kiev, 2018).
- _ *Polvo de estrellas* (Centro de Arte Contemporáneo MeetFactory, Praga, 2019).

Todas estas producciones se encuentran atravesadas por los dos elementos centrales de nuestra investigación, el *Eje gráfico* y el *Eje histórico-narrativo*. Es decir, repasan algunos hechos de violencia política en Chile, desde la dictadura de Pinochet hasta la actualidad, a partir del dibujo fotorrealista

y el lenguaje del cómic. Para efectos de esta tesis, nos referiremos a estos proyectos por medio de una estructura que se asemeja a la catalogación. Creemos que la síntesis ofrecida por este formato permite conocer, de una manera más efectiva y concreta, los resultados de nuestro trabajo investigativo y, en consecuencia, los contenidos desarrollados en la tesis. En este sentido, cada una de las producciones que hemos incorporado en este apartado se resumen mediante tres partes: una breve reseña, una ficha técnica y un registro fotográfico.

El segundo apartado, *Resultados de la investigación II*, da cuenta del trabajo de arte realizado exclusivamente para esta tesis doctoral, al que hemos titulado *Cobra* (2020). Por esta razón, la extensión que ocupa en el capítulo es superior a la de los trabajos señalados en el apartado anterior. *Cobra* se basa en uno de los textos que aparecen en el anexo siguiente, donde profundizamos acerca del contexto histórico que aborda nuestra investigación. Para este caso aludimos, particularmente, a los episodios de tortura y graves violaciones de derechos humanos ejercidas por agentes del Estado Chileno en los últimos años, es decir, dentro del actual periodo *democrático* (1990 hasta ahora). *Cobra* no solo atraviesa los dos ejes de nuestro trabajo investigativo, sino que además, intenta profundizarlos por medio de una mayor problematización de cada uno de sus elementos. En cuanto a su publicación, este trabajo recurre a dos vías: la primera es la expositiva que tuvo lugar entre junio y agosto del año 2020 en el Centro de Arte Contemporáneo LAZNIA, ubicado en la ciudad de Gdansk, Polonia. La segunda responde al formato novela gráfica en soporte libro, que se publicará a inicios del año 2021 por la Editorial La Oveja Roja (Madrid, España). La manera que hemos encontrado más adecuada para reproducir *Cobra* en el interior del capítulo se aproxima al futuro libro que publicaremos. Aquí cuenta además con una introducción que reseña el trabajo y que muestra fotografías del resultado expositivo en LAZNIA.

Anexo

En relación con las características historiográficas de nuestra investigación y como un complemento necesario que facilite su comprensión, hemos construido el anexo *Contexto histórico: Un viaje entre las bestias, hacia una fenomenología de las (pos)dictadura en Chile*. Éste intenta realizar una aproximación fenomenológica del periodo abordado que, bajo el horizonte de la Historia Social, explique las causas y consecuencias de las violencias explícitas e implícitas que contempla. Debido a la densidad técnica de los datos utilizados, y al horror que involucra esta parte de la historia de Chile, se recurrió a la ficción para la elaboración de los textos del anexo. Efectivamente, por medio de una historia que me ubica como personaje principal y que, además del ensayo histórico, considera elementos de las novelas detectivescas y de terror, se van descubriendo personajes y escenarios inventados a partir de los cuales se dejan ver los crudos aspectos que aún repercuten en torno a la violencia de la dictadura de Pinochet. No obstante, su clave escritural enseña claramente la diferencia entre ficción y realidad, mediante fechas, nombres y referencias bibliográficas que aluden explícitamente al segundo aspecto. Bajo esta clave, no ponemos en riesgo el carácter científico de nuestro texto. Además, y como una forma de facilitar la lectura, se utilizan colores de letras diferentes que distinguen los diálogos de los diversos personajes que acontecen en el relato. El anexo, así, se divide en dos partes:

En la primera, *Un largo viaje después del Anticristo y la superestructura de la (pos)dictadura*, escribimos un relato que, a modo de continuación de uno de mis trabajos anteriores —*Anticristo* (2017)—, me sitú como protagonista de un viaje clandestino hacia el sur de Chile, con el objeto de encontrar a quien pueda explicarme las causas de la violencia actual que se vive en el país y su relación con la dictadura de Pinochet. Sin embargo, el apartado se concentra en el trayecto de este viaje, que se desarrolla en cuatro escenarios ficticios donde distintos personajes inventados, explican y dan cuenta de las

diversas consecuencias que hoy en día tiene la violencia dictatorial. Entre ellas se encuentran las violencias físicas —como los actos de tortura que aún son cometidos por agentes del Estado— y las violencias estructurales que ejerce la profunda desigualdad económica que existe en el país. Este relato se encuentra apoyado científicamente en una estricta compilación de datos provenientes de distintas fuentes bibliográficas y de prensa.

La segunda parte, *El Gran Puma y la infraestructura de la (pos)dictadura*, se centra en el encuentro con el personaje buscado en el apartado anterior, el *Gran Puma*, una especie de oráculo a quien se le interroga sobre la oscura realidad del país. Pese al aspecto fantástico que tiene este personaje, tal y como ocurre en el apartado anterior, la historia no pierde su carácter histórico-científico. En efecto, el *Gran Puma*, como todos los personajes de este relato, son un recurso literario que me permite una reflexión a dos voces sobre las causas y consecuencias de la actual violencia política en Chile. De esta manera, y con la misma rigurosidad que las fuentes utilizadas en el apartado anterior nos permitieron aproximarnos a las consecuencias de la violencia dictatorial, en este apartado, y por medio del *Gran Puma*, nos concentramos en sus causas. Tras un breve recorrido histórico que intenta ubicar el origen de la violencia en Chile mucho años antes del Golpe de Estado de 1973, abordamos los cuatro pilares de la dictadura que constituyen las causas de la violencia actual en el país. El primero se refiere a la presencia fantasmática de Pinochet, el segundo a la constitución política ilegítima que surge en Dictadura y que aún rige en el país, el tercero aborda la feroz economía liberal de mercado que instalan los *Chicago Boys* bajo el beneplácito de Pinochet, y la cuarta a la mantención del orden jurídico, político y económico de la dictadura por parte de los gobiernos democráticos, desde el fin del régimen militar en 1990, hasta la actualidad.

Llegados a este punto, a los tres capítulos y al anexo que acabamos de describir, le suceden las conclusiones. Bajo el marco de una investigación basada en la práctica artística, éstas no esperan transformarse en una sentencia del

camino que hemos recorrido. Más bien, intentan evaluar en qué medida nos hemos acercado a los objetivos propuestos al principio de esta investigación. Así mismo, nuestra conclusión persigue descubrir cómo se nos abren nuevas posibilidades de trabajo artístico mediante los dos ejes con los que hemos venido trabajando durante estos años: el gráfico y el histórico-narrativo.

Antes de acabar esta introducción, es necesario señalar que nuestra tesis fue escrita entre el mes de noviembre del año 2017 y el mes de junio del año 2020. Durante ese tiempo, en Chile, sucedieron un conjunto de acontecimientos político-sociales de envergadura que se encuentran estrechamente ligados a la coyuntura histórica con la que trabajamos. Por ejemplo, la elección e inicio de la segunda magistratura presidencial, para el periodo 2018-2021, del militante de centro derecha Sebastián Piñera³, que reforzó los enclaves neoliberales del país y, en consecuencia, la violencia estructural a la que nos hemos referido; o el asesinato del comunero mapuche, Camilo Catrillanca, a manos de un comando de Carabineros en medio de un confuso operativo policial, en noviembre del año 2018. Por tratarse de asuntos específicos que no alteraron, sino que más bien reforzaron el relato sobre la posdictadura chilena; hemos querido incorporar éstos y otros acontecimientos similares en nuestra escritura en cuanto profundizan y actualizan los contenidos de nuestra tesis. En cambio, hemos preferido no referirnos al proceso revolucionario iniciado el 18 de octubre del año 2019 en Santiago y que, pese a los estragos sanitarios del virus COVID-19, continúa hasta ahora por todo el país. Aunque este hito histórico —sin duda, el más importante desde el fin de la dictadura de Pinochet en 1989— le da la razón a uno de los planteamientos centrales de esta tesis —en cuanto surge en contra de la violencia estructural heredada del régimen militar y profundizada durante el posterior periodo democrático—, creemos que no es conveniente incorporarlo, dado que es un fenómeno en ciernes sobre el cual no alcanzamos a obtener la perspectiva que requiere un trabajo de investigación de envergadura como el nuestro. Su alcance, a diferencia de las contingencias que sí fuimos incorporando a

3

Su primera magistratura abarcó el periodo de años 2010-2013.

la tesis, redireccionan la realidad chilena, pero aún no sabemos hacia dónde. Al ver los noticieros, pareciese que la historia de Chile, actualmente e incluso bajo la pandemia⁴, se escribe y se borra en un mismo día. Solo podemos señalar que el *octubre chileno*, significa para muchos una luz de esperanza y el adiós definitivo del dictador.

Para finalizar, quiero agradecer el apoyo del Programa de Becas Chile, perteneciente a la línea de Capital Humano Avanzado de la Agencia Nacional de Investigación y Desarrollo (ANID) y del Departamento de Artes Visuales de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (Santiago, Chile). Sus becas, han hecho posible realizar este programa de doctorado en condiciones inmejorables y, en consecuencia, dedicarme exclusivamente a él. Asimismo, quiero dar las gracias a las dos instituciones artísticas donde realicé mis estancias de investigación: la Plataforma para Iniciativas Culturales Izolyatsia (Kiev, Ucrania), y al Centro de Arte MeetFactory (Praga, República Checa). En este sentido, también agradezco al Consorcio de Museos de la Comunidad Valenciana y a su programa de residencias Cultura Resident, gracias al cual obtuve la beca para realizar la estancia en Praga. Mis agradecimientos, también van dirigidos al Centro de Arte Contemporáneo Laznia (Gdansk, Polonia) y a su Curadora Jefe, Agnieszka Kulazinska, por acoger en su espacio expositivo el principal resultado de nuestra investigación, *Cobra*, y a la Editorial La Oveja Roja (Madrid, España) por publicarlo, próximamente, en formato libro. Finalmente agradezco, de forma muy especial, a mi madre, Carmen Pino Rojas por las correcciones gramaticales de cada uno de los textos aquí involucrados, a mi querida esposa Florencia Simunović Sciolla, por la maquetación de *Cobra* y de esta tesis, y al Director de esta investigación, artista y académico, Dr. José María López Fernández, por su confianza y apoyo incondicional.

4

Si bien las estrategias sanitarias enfocadas a enfrentar el virus COVID-19 han hecho que las protestas callejeras se vieran radicalmente disminuidas, también han agudizado el descontento ciudadano que motivó la revuelta de octubre pues ha dejado al descubierto la violencia estructural que encierra el sistema chileno y la consecuente pobreza que ha escondido por más de treinta años.

CAPITULO I

PRIMEROS ANTECEDENTES, APROXIMACIONES GENERALES SOBRE DIBUJO Y POLÍTICA

1. LA INQUIETUD: ENTRE DIBUJAR Y SER CRÍTICO

Cuando era niño, el día de mi cumpleaños, además del juguete de moda, mis padres me regalaban una misteriosa caja. No estaba cubierta de papel de regalo, su empaquetado y cartón crudo hacía que se pareciese, más bien, a un aburrido contenedor de documentos. Por otro lado, siempre sabía lo que guardaba, pues el regalo de la caja se repetía todos los años. Pese a todo, abrirla me llenaba de ansiedad y expectación. Por ahí salían materiales de dibujo de todo tipo: lápices, blocks, pinturas, pinceles, entre otros. Luego, me pasaba tardes enteras dibujando. Aunque las mejores veces, era cuando lo hacía junto a mi papá —un dibujante innato—, quien lograba convertir el dibujo en un acto de magia. Mis ojos seguían la línea que brotaba del lápiz que sostenía su mano, la línea poco a poco, iba armando formas que yo podía reconocer, como un brazo, una pierna, un cuerpo. Mi emoción era más fuerte, porque dibujábamos a los héroes de las series de dibujos animados que veía por televisión. Como si esto fuese poco, luego, recortábamos la figura, y la completábamos por detrás. Por medio de este hechizo, el *Hombre Araña* o el *Capitán Futuro*, cobraban vida y yo había sido testigo de su nacimiento.

La escena que describe el párrafo anterior representa, en rigor, el primer antecedente de mi actual trabajo de investigación, en cuanto señala una fascinación por el dibujo que con el tiempo fue transformándose en la forma principal con la que he intentado entender la complejidad del mundo. En este sentido y en relación a mi práctica artística vinculada a la historia política de Chile, la primera parte de este capítulo intentará dar cuenta de las cualidades críticas del dibujo tradicional —es decir, el de lápiz sobre papel—, y como éstas se sustentan en una dimensión sensible más que en la razón y los conceptos. Una vez alcanzada esta definición veremos el rol que puede ocupar el dibujo, en tanto forma sensorial y tradicional, dentro del arte contemporáneo actual.

1.1 EL MISTERIO DEL DIBUJO

Era el año 2013, y realizaba la serie *Malos*, un trabajo que por medio del comic y una fuerte referencia a los documentales audiovisuales, trataba el tema de los jóvenes chilenos que, a rostro cubierto y con un rudimentario armamento, hoy practican la violencia política. Los *encapuchados*, como se les conoce, han estado presentes en mi vida desde las difusas imágenes televisivas que recuerdo sobre fantásticos grupos armados opositores a la dictadura de Pinochet, más tarde como estudiante, y luego como profesor, en una Universidad profundamente marcada por la presencia de estos jóvenes. Trabajar con los *encapuchados*, significó volver a dibujar a justicieros enmascarados que luchan contra una fuerza malvada —el legado de Pinochet—, en concordancia con otros elementos que han marcado mi subjetividad, como las imágenes de violencia y la historia de Chile relacionada con la dictadura. A *puro* lápiz tinta, se iban dibujando láminas que contenían una buena mezcla de imágenes que me fascinaban con otras que interpelaban mi vida: fuego, barricadas, humo negro, capuchas y policías heridos, armaban este repertorio. En este sentido, puedo decir que el dibujo abrió un diálogo interno con mis experiencias, recuerdos y contextos que al igual que cuando era niño, me ubicaba en otro espacio y tiempo. Luego, sus resultados, podía pasar horas contemplándolos. Nuevamente, dibujar era un poderoso conjuro que transformaba sencillos trazos sobre un papel, en algo vivo.

Malos, fue concebido sin pretensión artística, más bien, todo lo contrario. Tal como dijo Esther Ferrer, no me inquietaba el hecho de estar haciendo arte o no (Castro 2017), sino algo que tuviera sentido para mí —más que a una determinada manera de hacer arte—, y por sobre todo, disfrutara realizar. De esta forma, *Malos*, fue uno de los puntos de partida de una serie de propuestas que significaron recuperar las misteriosas cualidades del dibujo que tanto me hipnotizaron en mi infancia y que, hoy, son determinantes a la hora de pensar sus sentidos. Dicho esto, *el misterio del dibujo*, lo puedo

explicar a partir de tres aspectos:

- 1_ La condición mágica.
- 2_ El carácter taquigráfico y evanescente.
- 3_ El alcance crítico-subjetivo.

1.1.1 La condición mágica

Como punto de partida, es necesario recurrir a dos antiguas historias en torno al origen del dibujo que nos recuerda Juan Bordes (2011). La primera es una cita a Alexander Browne que, en 1660, menciona un relato de Quintiliano para explicar los inicios del dibujo a partir de la sombra:

—
Quintiliano relata que el arte del dibujo toma su forma original de la sombra que el sol proyecta; y nos dice que fue inventado por un pastor, que mirando a su bastón en un día soleado puso su ojo sobre la sombra de una de sus ovejas, la cual proyectaba su figura en el terreno arenoso y se le ocurrió trazar con su cayado siguiendo sobre la tierra el contorno de la sombra, y después que la oveja se fue, permaneció allí su silueta (2011, p. 396).

—
La segunda, recoge un pasaje de Plinio en el que también se indica a la sombra como elemento fundador del dibujo:

—
Haber sido inventora del dibujo en Corintio la hija de Butades alfarero, la cual prendada del amor de un mancebo que estaba para ausentarse, delineó con un carbón la sombra de su rostro causado de la luz en la pared (*ibid.*).

—
Bordes, señala que ambos relatos poseen una anécdota mitificada que en aquellas épocas remotas servía para explicar la historia del dibujo. Esto nos lleva a pensar que, por el contrario, en la actualidad deberíamos encontrarnos con una explicación más *moderna y científica*. Sin embargo, en primer lugar con esta descripción no solo podemos reconocer algunos de los elementos

fundamentales con los que el dibujo trabaja hasta hoy, tales como la línea, el contorno y la representación, sino que también, el acercamiento a una práctica de avanzada, en tanto no utiliza los elementos tradicionales con los cuales solemos identificarlo, como el lápiz y el papel. En efecto, el acto del pastor o el de la hija de Butades, se parece más bien a los dibujo-instalaciones de Bruce Nauman (Fig. 3) o a los dibujo-performance de Francis Alÿs (Fig. 4), en tanto la línea constituye el elemento central de sus propuestas, ya sea mediante tubos de neón en el caso de Nauman, o por medio de personas, en el de Alÿs. En segundo lugar, estas oníricas historias, no solo encierran un carácter mítico, sino también mágico en cuanto invocan (por medio del trazo) de manera subjetiva, ágil y espontánea (un tipo de gesto), algo que no existía antes (la figura) y que transgrede los principios de la realidad: la nueva oveja, el nuevo rostro (Apud, 2011). Lo nuevo que produce la magia, según Claude Levi-Strauss (1964), cuenta con una fuerte eficacia simbólica de raíz emocional que soslaya afectivamente las dificultades propias de la existencia. El antropólogo, identifica lo mágico como algo salvaje, totalmente opuesto al orden racional y civilizador del pensamiento científico. Dicho esto, algunos autores como Carlos Montes (2011) y John Berger (2011) rescatan estos



⇒ Fig. 3. Bruce Nauman, *Double poke in the eye II* (1985).



⇒ Fig. 4. Francis Alÿs, *Cuando la fe mueve montañas* (2002).

mismos principios para explicar, entre otros factores, el origen del dibujo y algunas ideas sobre su práctica en la actualidad.

Montes, siguiendo a Gombrich, explica que los orígenes del dibujo descansan en el desvío mágico de una imagen, mediante la cual, las culturas primitivas fijaron ciertas identidades metafísicas que se debatían entre lo representado y la representación. A este desvío, lo denomina función *apotropaica* y aparece, específicamente, cuando un dibujo traspasa las fronteras de la representación y termina siendo aquello que representa: *Un ídolo, en consecuencia, no es solo la imagen de un dios, sino que asume o encarna el lugar del dios en la creencia y veneración de sus fieles, al haberse apropiado —de un modo mágico— de los atributos de la deidad representada* (2011, p. 497).

Berger, por su parte, encuentra en el paleolítico, la misma función *apotropaica* del dibujo, *donde el modelo y la superficie del dibujo estaban en el mismo lugar* (2011, p. 113). Pero además, agrega que desde el dibujante primitivo al actual, existe una condición mágica compartida y que consiste en apropiarse de la energía de aquello que se dibuja: *Cada línea es tan tensa como una soga bien atada y el dibujante contiene una doble energía que está perfectamente compartida: la energía del animal que se ha hecho presente, y la del hombre* (*ibid.*, p. 81). Es decir, tal como los antiguos guerreros que se comían el corazón de sus enemigos para quedarse con su valor y fuerza, el dibujante, desde los bisontes de Altamira hasta las estrellas pop de Elizabeth Peyton —artista británica perteneciente al grupo *The young british artists*—, busca lo mismo: tomar posesión del espíritu de algo. Dibujar, en este caso, es el acto —o conjuro— mediante el cual cometemos el arrebato; el dibujo es el nuevo cuerpo del espíritu robado.

Otra dimensión mágica del dibujo, se puede observar fácilmente en los niños. Por esta razón, una de las primeras cosas que hago al pensar en este aspecto, es recordar mis experiencias infantiles con el lápiz y el papel. En efecto, el mismo Carlos Montes, a partir de las teorías sobre la percepción

visual de James Gibson (1986), se refiere a que en los niños, el carácter mágico del dibujo, radica en el asombro que les produce la modificación de la superficie sobre la cual actúan con su mano y lápiz. Este asombro, agrega, lo experimentan con mucho goce y placer.

Respecto al asombro, y como uno de los motivos que gatillan la condición mágica, recuerdo lo que me dijo alguna vez un amigo dibujante y que luego se lo escucharía, también, a la pintora inglesa Jenny Saville en una entrevista (2016): *si antes de empezar a dibujar, ya sabemos cómo va a terminar el dibujo, no tiene ningún sentido empezarlo*. Para ambos, como también para Berger, el dibujo es algo que, por un lado, no construye solo el dibujante a partir de una idea preconcebida, sino que es el propio dibujo el que se va haciendo a sí mismo (Berger 2011). Mediante cada trazo o borradura que ejecutamos, el dibujo nos sorprende y asombra modificando nuestra percepción sobre él, como si nos susurrara los caminos por dónde ir. Además, cuando tomamos un buen atajo, el asombro se traduce en pequeñas dosis de sorpresa y satisfacción ubicándonos en una especie de trance o meditación gráfica que nos transporta a otro tiempo y espacio.

En este sentido, para Berger, el dibujo es un *devenir*, que se acerca más a la tradición china y a la meditación, que a la europea y la razón. Para aclarar esta idea, establece una diferencia fundamental en torno al dibujo con modelo: más que mirar al modelo para dibujarlo —al menos como se cree que sucedió en occidente hasta las vanguardias—, se trata de mirar y dibujar *a través del modelo* (2011, p.113). Esta conexión mágica entre el modelo y el dibujo, al principio, es parecida a un circuito eléctrico incesante, lleno de estímulos. Nos sumergimos en él y nos dejamos transportar, adaptándonos a la corriente y dejándonos llevar por ella, como nos advierte Berger:

—
Dibujar tiene que ver con devenir, con hacerse, precisamente porque no podemos ser un niño, un loco, un animal, una montaña. Pero si podemos hacernos montaña. Y con un poco de suerte incluso podemos hacernos el aire que envuelve

la montaña o el águila que la sobrevuela en círculos (ibid., p.116).

—
Pero luego la inserción se torna tan intensa y fuerte que el flujo desaparece y nos transformamos, por una vía *apotropaica*, en aquello que dibujamos: el dios de los antiguos hombres, el hombre araña y el joven subversivo en mi caso, o la montaña para Berger.

1.1.2 El carácter taquigráfico y evanescente

Dicho todo lo anterior, pareciese que el carácter misterioso del dibujo, también se debe a la combinación entre medios simples y resultados complejos, como si el lápiz fuera una vara mágica que nos sorprende y asombra con las cosas que hace aparecer. Por esta razón es que aún recuerdo la risa nerviosa que me daba, a medida que veía cómo el trazo de mi padre se iba transformando en algo increíble: un ojo, un rostro, un cuerpo, un ser humano.

Hasta hoy, no deja de llamarnos la atención que el dibujo, en términos convencionales, sea el resultado de algo tan elemental como la línea, la que a su vez, se origina de una tecnología arcaica y de baja intensidad, basada en el pulso. La línea, para el anteriormente citado Juan Bordes, es el elemento fundamental del dibujo, a la que le atribuye un poder que es fruto de su ingrátida simpleza, casi inmaterial. En este sentido, recuerda el *Tratado de pintura* que escribió Leonardo en 1651, en el que describe la línea como algo no material, puramente espiritual y que no ocupa lugar. *La fuerza de la simple línea*, como años antes la describiría Alessandro Allori, en su tratado *Las reglas del diseño* (1565), pareciese que tiene que ver más con el ímpetu reflexivo de David que con la fuerza desmesurada de Goliat.

Un dibujo, puede estar atiborrado de líneas, pero nunca es un exceso. Contiene poca tecnología lo que se traduce en una limitada variedad de herramientas y procedimientos. Los materiales, se aplican de forma directa, sin procesos de secados, combinaciones de pigmentos o usos de disolventes. Casi siempre,

se necesita solo una herramienta y un tono. Hablar de dibujo, es invocar la prudencia. Por eso que su resultado no es un objeto, pesado, grueso; sino que delgado, liviano, casi efímero. El papel, soporte natural del dibujo, es algo que podría llevarse el viento.

Una línea, volviendo a Bordes, no es expansiva como una mancha, sino que es retraída. Es decir, no se desborda, más bien ordena y estructura un contorno. Y con esto no se quiere señalar que el dibujo y la línea sean algo rígido, producto más de la razón que de la emoción. Roger de Piles (1687), por ejemplo, hablaba del espíritu del contorno, a partir de la línea expresiva de Rubens, que señala como algo lleno de sangre y vida. Con todo, lo que se intenta establecer es que el misterio del dibujo, con respecto a otras formas de arte, radica en su medida técnica y material. Su *truco*, se encuentra determinado, solo, por la mano, un lápiz y un papel. A través de ello, podemos elaborar discursos, intervenir el espacio y desafiar el relato de la historia.

A propósito de esto, una de las exposiciones de arte que más me ha marcado fue *The new ideal line (opala)*⁵ del artista chileno Mario Navarro (Fig. 5). La muestra, que luego formó parte de la Bienal de Sao Paulo, tuvo la oportunidad de verla cuando se exhibió por primera vez el año 2002, en la Galería Gabriela Mistral⁶, en Chile. En aquellos años, aún yo era un estudiante de arte cuya principal inquietud, en principio contradictoria, estaba determinada por el deseo de querer ser crítico y dibujar. En parte, esta contradicción surgía con el cuestionamiento sobre emplear algo hoy tan arcaico y modesto como el dibujo en la actualidad. Mi contradicción se acrecentaba a medida que veía como las *videostrategias*, haciendo gala de una tecnología de punta, monopolizaban la pequeña escena artística de mi país. Esto, hasta que visité la exposición de Navarro. Salvo un par de fotografías de pequeño formato y un muñeco de lana que colgaba desde el techo, *The new ideal line (opala)*, estaba realizada solo con dibujo. Es más, el artista exageraba el carácter *taquigráfico* de éste (Berger 2011), es decir, sencillito y directo, por medio de tres cuestiones fundamentales. La primera, obedecía

⁵ Para mayor información se puede descargar el catálogo de la exposición en el siguiente enlace: http://galeriagm.cultura.gob.cl/uploads/exposicion_evento_documento/8c104a1311.pdf

⁶ Más que una galería de arte comercial, es una sala de arte contemporáneo, perteneciente al Ministerio de Cultura de Chile. Esta galería ha jugado un rol fundamental en el desarrollo y promoción de las artes visuales de dicho país.

al instrumento que utilizó, el carboncillo, que puede considerarse el medio más rudimentario que hoy existe para concebir imágenes. La segunda, es la ausencia absoluta de objetualidad, en tanto los dibujos ni siquiera estaban hechos sobre un papel, sino que directamente, y sin fijar, aparecían sobre el muro de la galería. Los visitantes, incluso, podían pasar su mano sobre un detalle, y borrarlo. Es decir, su materialidad era tan sencilla y directa, que se hacía fugaz: el dibujo duraba el mismo tiempo que la muestra. Y la tercera, se refiere a la intervención total del espacio con este dibujo al carboncillo, cuestión que transforma un gesto y una forma sencilla en algo monumental y envolvente.

—
Lo más decisivo es que el modo de comparecer de este dispositivo mecánico en la exposición se realiza a través del dibujo, no porque Mario Navarro sea un dibujante, sino porque el dibujo como dispositivo tecnológico de inscripción resulta ser el más adecuado como enunciado ya que reproduce en la parodia de la propia posición del dibujo la acción de su historia arcaica (Mellado 2002).
—

Como si todo esto fuese poco, los dibujos —o, mejor dicho, el dibujo que ocupaba toda la sala— mostraban los típicos paisajes chilenos anodinos, abandonados al olvido, pero marcados por la presencia amenazante de un automóvil marca Chevrolet, modelo *Opala*. En los años setenta, el *Opala*, lo importaba Chile desde Brasil, y fue mayoritariamente adquirido por los organismos de seguridad de la dictadura de Pinochet. La DINA y, luego, la CNI, lo preferían por ser barato, tener un motor potente y ser más o menos grande. En este sentido, los *Opalas* dibujados se transformaban en una metáfora del secuestro, la desaparición y la tortura, en definitiva, del miedo y horror que se vivieron durante los 17 años de dictadura. No obstante, también, hablaban de la transición democrática. Estos automóviles, tras cinco años de servicio, eran rematados por lotes. Este deterioro masificado, para Navarro, simbolizaba la razón por la que se recuperó la democracia a fines de los ochentas, que tenía que ver más con el desgaste social y político de la maquinaria de la dictadura, que con las tácticas políticas de su oposición

(*ibid.*). De esta forma, el artista desmitificaba el triunfo de la coalición que, para el año 2002, aún gobernaba en el país en base a ese hito.

En consecuencia, el trabajo de Mario Navarro, me ayudó a superar una contradicción, en tanto posicionaba el dibujo tradicional, figurativo e incluso realista en una sala de arte contemporáneo de avanzada, como era *la mistral* en esa época. Además lo hacía con un discurso crítico en torno a los procesos políticos de Chile y disruptivo en relación al uso de las tecnologías como vía para levantar este tipo de relatos. De este modo y de forma tan inteligente como poética, Navarro supo invocar *la fuerza de la simple línea* y el misterioso poder de lo evanescente.



➤ Fig. 5. Mario Navarro, *The new ideal line (Opala)* (2002).

1.1.3 El alcance crítico-subjetivo

Los dos primeros aspectos del dibujo —mágico y taquigráfico respectivamente—, dan paso al tercero que explica su misterio. Su mecanismo, sencillo y directo, abre la posibilidad de conectarnos con nosotros mismos y con nuestro interior. En efecto, entre el dibujo y el dibujante no hay tiempo ni tecnología que los separe; solo actúan, en un mismo intervalo la cabeza, el ojo y la mano. Es decir, las líneas del dibujo, son la continuación, ininterrumpida, de una línea primigenia, que es la que une nuestros pensamientos con el lápiz. Éstas, por lo tanto, actúan en consecuencia directa de nuestra subjetividad: *el dibujo*

doblega mis pensamientos y los lleva hacia la casi indescriptible distancia que existe entre el modelo y los movimientos de mi mano (Berger 2011, p. 100). Una línea valorizada, por ejemplo, podemos calificarla a partir de las mismas palabras con las que definimos el carácter de una persona, como fuerte o débil. Esto quiere decir que el dibujo, en primera instancia, actúa como extensión del yo. Es por eso que no solo es aquello que representa, sino que también hace aparecer a quien lo dibuja (Gómez Molina 2011). Podríamos decir que actúa reconociendo a su dibujante, se convierte en él: *los dibujos y los trazados son como las manos de los ciegos que tocan los contornos de la cara con el fin de comprender la sensación del volumen* (Hejduk, 2003). Pero el reflejo del que hablo no tiene que ver con el parecido, si fuese así, en las redes sociales e internet, habría un exceso de múltiples subjetividades por medio de las miles de *selfies* que las habitan, cuando éstas, por el contrario, manifiestan un hedonismo estereotipado que avanza estrepitosamente hacia el totalitarismo de lo único. El dibujo en cuanto reflejo de quien lo hace, es más bien, la huella de su carácter, y responde más que a un problema de mimesis, a la cuestión vital del existir. Es por eso que un buen dibujo, como señala Gómez Molina es aquel que da cuenta de la singularidad de un sujeto, y nos entrega el siguiente ejemplo:

—
Aquello que permite a Dubuffet, reconocerse después de un trabajo azaroso, hasta el extremo de que es esa acción, la que en él se convierte en ejemplar, la que le permite expresarse en un nuevo idioma universal, porque está seguro de que esas huellas hablan con más claridad que sus propias construcciones, y representa además la más genuina esencia del dibujo (2011, p. 49).
—

En este sentido, recuerdo que a mis estudiantes, cuando trabajábamos con modelo, los dividía en dos grupos, los *analíticos* y los *salvajes*. Eran dos categorías simplificadas y un tanto estereotipadas, pero, aun así, me servían para señalar que existe una diversidad de miradas posibles en torno al mismo problema que los convoca: una naturaleza muerta, un modelo de yeso, el cuerpo humano. Mi idea, en definitiva, era que entendieran que en

el problema que supone la transferencia de características del modelo hacia el dibujo, los Ingres —*los analíticos*— era tan válidos como los Schiele —*los salvajes*—. Los resultados, desiguales entre sí, no eran producto de haber copiado mal el modelo, sino que apuntaban a los distintos caracteres que habitaban el espacio del taller, los cuales, perentoriamente, intentaba destacar. Esto, porque estaba convencido de dos cosas.

La primera es que un dibujo bien hecho, en cuanto huella de una singularidad, es un arma contra el olvido y la muerte, una actualización permanente de la existencia, cualquiera sea la cosa que se haya dibujado. Un mal dibujo, en cambio, es como una *selfie*, obedece a la ubicuidad de lo mismo y a su desolador horizonte. En este sentido, intentaba explicarles a mis estudiantes, que el fracaso de un mal dibujo, no consiste en el desajuste con ciertas categorías estéticas, sino que detrás de él, no hay sujeto que pueda reconocerse, o mejor dicho, en un mal dibujo el sujeto desaparece. En éste, se apaga una de las principales funciones del dibujo que, según John Berger es la de abolir el principio de desaparición, de nuestra propia desaparición (2011). Cada marca de un buen dibujo, no solo registra y archiva una determinada existencia en el mundo, sino que también, es un trozo de vida que se deposita en el papel.

Para explicar la segunda cosa, es necesario volver atrás. La línea primigenia no solo actúa hacia el exterior, es decir desde nosotros hacia el dibujo, sino que también hacia el interior, desde éste hacia nosotros. En este caso, si seguimos el mismo esquema anterior, podríamos indicar que el yo se despliega como una extensión del dibujo. Esto significa que en el proceso cambiante del dibujar, nuestra experiencia va cambiando al compás de nuestra mano. Estas pequeñas e incesantes crisis, como diría el escritor inglés John Ruskin hace casi dos siglos, nos van haciendo, modelando, a nosotros mismos. En su libro *Las piedras de Venecia* (2016), ejemplifica esta capacidad, por medio del episodio que vive uno de sus personajes que es, justamente, un dibujante:

—
Puedes enseñar a un hombre a dibujar una línea recta, a trazar una curva y

a moldearla...con admirable velocidad y precisión; y considerarás perfecto su trabajo en su estilo; pero si le pides que reflexione acerca de cualquiera de esas formas, que vea si puede encontrar otra mejor de su invención, se detiene, su ejecución se hace vacilante, piensa, y lo más probable es que cometa un error en el primer toque que como ser pensante dé a su trabajo. Pero con todo eso has hecho de él un hombre, cuando antes era solo una máquina, una herramienta animada (p.35).

—
Años más tarde, Richard Sennet (2012), diría que las crisis del dibujante de Ruskin, son aquellas por la que todo artesano pasa para mejorar su técnica y *hacerse consciente de sí mismo* (p.144). Es decir, el dibujo, al unísono, nos ayuda a autoproducirnos y a autoconocernos.

Autoproducción y autoconciencia, son dos fenómenos diferenciados, pero que pueden explicarse mediante el mismo concepto de *autopiesis* (1995), creado por los neurobiólogos chilenos, Alberto Maturana y Francisco Varela. *La autopiesis*, se refiere a un tipo cerrado de organización, propio de los componentes moleculares de cada ser vivo, que les permite actualizarse, transformarse y autoproducirse. Por medio de la *autopiesis*, Maturana y Varela intentan explicar la naturaleza de lo viviente y las conductas de nuestra especie que dan lugar a la conciencia, la reflexión y el conocimiento del sí mismo (Arnold, Urquiza y Thumala 2011). El dibujo, en cuanto fenómeno *autopoiético*, es una herramienta que posibilita una base para el desarrollo del pensamiento crítico, y esa es la otra cosa de la que estaba convencido y me interesaba recalcar en mis clases, más allá de si se lograba hacer un buen dibujo. El pensamiento crítico, para Michel Foucault (2009), tiene que ver con una manera particular de estar con uno mismo, que implica tras un conocimiento y transformación del sí, inquietud, desasosiego y agitación frente al conjunto de relaciones ontológicas que estructuran aquello que entendemos como real. Para ello, el filósofo, ocupa un vocablo griego, *epimelia beautoou*, que quiere decir inquietud de sí mismo, y la define del siguiente modo: *es una especie de agujijón que debe clavarse allí, en la carne de*

los hombres, que debe hincarse en su existencia, y es un principio de agitación, un principio de movimiento, un principio de desasosiego permanente a lo largo de la vida (p.24).

Dicho lo anterior, estamos en condiciones de señalar que por medio de un fenómeno *autopoietico* —como el dibujo que nos ayuda a entender nuestra interioridad compleja y liminal—, puede haber inquietud del sí mismo y, en consecuencia, un pensamiento crítico que nos entrega posibilidades concretas de acción —o sobrevivencia— frente a una cada vez más convulsa realidad. En este sentido, concluyo con una pregunta ¿no es al menos misterioso el poder del dibujo?

1.2 EL ARTE CRÍTICO NO SE HACE A LÁPIZ

Para la teórica norteamericana Rosalind Krausse, el principio organizador del arte moderno fue la retícula. Su esquema, geométrico y antiliterario, se dirigió en contra de los elementos narrativos que reducían lo artístico a un medio meramente ilustrativo: *la retícula anuncia, entre otras cosas, la voluntad de silencio del arte moderno, su hostilidad respecto a la literatura, a la narración, al discurso...la retícula declara la autonomía de la esfera del arte. Allanada, geometrizada y ordenada, la retícula es antinatural, antimimética y antirreal. Es la imagen del arte cuando este vuelve la espalda a la naturaleza* (2010, p. 23). Desde el impresionismo en adelante, dicha hostilidad condujo al arte a un proceso de autonomía, respecto a otro tipo de conocimientos, que lo hace recorrer un camino cada vez más separado de la figuración, e incluso del objeto, hasta el punto de reducirse a una idea o teoría: *si en el arte tradicional predominaba el objeto sobre la teoría, en el modelo sintáctico-semántico desde la “abstracción” se da un equilibrio hasta abocar a situaciones límites —como en el arte conceptual—, donde prevalece la teoría sobre el objeto* (Marchan Fiz 2009, p. 12). El denominado arte conceptual, es el mejor ejemplo del resultado de este trayecto, cuyo carácter ontológico, como otros proyectos de la modernidad, se basaba en una postura progresista y crítica con respecto a las viejas convenciones del mundo y sus relaciones de dominio (Guasch 2000). En este sentido, el arte tradicional, como un dibujo sobre papel, era algo que debía ser superado, en tanto representaban parte de un pensamiento conservador y reaccionario. Sus características, además, lo transformaban en un objeto fetichista traducible a las mercancías que favorecen el modelo capitalista que criticaban: *El arte conceptual tradicional trató de cancelar el carácter de mercancía del arte por medio de la desmaterialización. Al desvanecerse en términos materiales buscaba evitar ser reificado y mercantilizado* (Graw 2015, p. 40). El arte, al ya no estar determinado por una técnica en particular, se abría hacia una infinita gama de experimentación que llevó a los artistas a trabajar con distintos soportes y materiales que ya no pertenecían al

dominio del arte sino al de la vida. En este sentido, y tal como indica Nicolás Bourriaud, el arte en la modernidad, pasó de ser un oficio a una actitud que por medio de distintas acciones —ya no obras—, era capaz de enseñarnos *formas de vida* diferentes a las del modelo que dominaba (2009). Desde los dadaístas a Joseph Beuys, la máxima fue transformar la vida misma en obra de arte, en tanto el sentido de éste, tal como lo entiende Adorno, debería obedecer siempre a una negación de las formas de pensamiento dominante y a cualquier clase de totalitarismo (2004). Por eso, no es casual que en 1956, Albert Camus le sugiriera a un sindicato de trabajadores que mantenía una huelga al sur de Francia, que recuperaran la *ética creativa* del arte moderno, ya que ésta, en tanto articula códigos distintos a los del modelo que acapara el poder, los ayudaría a dirigir mejor su causa revolucionaria (Marín 2013). En suma, la modernidad nos enseñaba que el arte crítico —en cuanto forma de conocimiento que no solo nos permite pensar por quienes somos gobernados (Kant 2013), sino que, también, en tanto transforma la realidad que imponen los distintos modos de gobernabilidad (Marx 2014)—, lucía algo muy distinto a las piezas de óleo y grafito que guardaban los museos.

Sin embargo, a fines de los años setenta, hay un cambio de paradigma radical en el mundo, solo comparable a las grandes transformaciones que produjo la revolución industrial a fines del siglo XIX. Este fuerte cambio, tiene que ver con la mutación del capitalismo, de uno industrial a uno financiero, lo que implicó mutaciones no solo infraestructurales, sino que también, en la superestructura, es decir en la capa simbólica de relaciones que sostiene una sociedad (Salazar 1998). Desde siempre, los medios de producción han condicionado la subjetividad de los individuos, no obstante, el capitalismo financiero, produjo una fuerte convulsión psíquica que, como nunca antes, llevó a una profunda internalización de las relaciones infraestructurales de dominación. Este fenómeno es la culminación de lo que Michel Foucault entendió como *biopolítica*, es decir, el poder y sus mecanismos de control, en tanto acontecimiento que sucede en el plano de lo soberano y lo colectivo, se subjetivizan a un nivel en el que no hay un otro que nos domina, sino que

somos nosotros mismos nuestros propios opresores (2007). En consecuencia, en un mundo dominado por el capital multinacional y financiero, nuestra vida pasó de regirse por los valores de uso de las cosas al valor de cambio del dinero y, así mismo, toda nuestra subjetividad se hizo mercancía.

—
El tema seleccionado era, entonces la biopolítica; yo entendía por ello la manera como se ha procurado, desde el siglo XVIII, racionalizar los problemas planteados a la práctica gubernamental por los fenómenos propios de un conjunto de seres vivos constituidos como población: salud, higiene, natalidad, longevidad, razas...Es sabido el lugar creciente que esos problemas ocuparon desde el siglo XIX, y se conoce también cuales fueron las apuestas políticas y económicas que han representado hasta nuestros días (Foucault 2007, p. 358)

(...) *ese neoliberalismo norteamericano procura más bien extender la racionalidad del mercado, los esquemas de análisis que ésta propone y los criterios de decisión que sugiere a ámbitos no exclusiva o no primordialmente económicos. Así la familia y la natalidad; así, la delincuencia y la política penal (p. 365)*

—
 El arte, en tanto forma de subjetividad, como también de conocimiento, se vio afectado por el mismo cambio, y pasó a formar parte de aquello que algunos autonomistas italianos como Toni Negri y Maurizio Lazzarato denominaron *Capitalismo Cognitivo: en el enfoque del capitalismo cognitivo el conocimiento no puede verse como un factor independiente o complementario del capital y el trabajo* (Míguez 2014, p.37). Éste, en cuanto nuevo paradigma regulador del pensamiento, produjo un desvío, acorde a las leyes del mercado, de toda la potencialidad crítica que vivió el arte en la modernidad; en consecuencia, el gesto disruptivo y experimental, por ejemplo, de lo conceptual, fue tragado por el modelo de ventas y especulación de la nueva forma dominante. Al respecto, la teórica alemana Isabelle Graw, nos recuerda como terminaron los trabajos más representativos y menos comerciales de este tipo de arte:

—
Sin embargo, estos esfuerzos fallaron: fueron solo intentos de engañar a la

mercantilización. Incluso la obra de arte más inmaterial tiene una dimensión material. Solo hay que pensar en las instrucciones escritas a mano en recortes de papel o en la práctica todavía extendida de emitir certificados: ambos, formatos perfectamente comercializables (2015, p.40).

En efecto, tal como indican Gilles Deleuze y Felix Guattari (2010), una de las principales y poderosas capacidades del capitalismo es la de transformar todo gesto en su contra, en un axioma, legible, codificable, reproducible y comercializable. Bajo este contexto, el arte, incluso con toda la vitalidad desobediente que pudo llegar a tener, no logró escaparse de esta domesticación, y terminó, como todos los proyectos revolucionarios del siglo XX, transformándose en materia de circulación capitalista (Vattimo 1992). De esta manera, las galerías de arte y los museos empezaron a considerar en sus programaciones, atrevidas maniobras artísticas pues su capacidad disidente se transformó en moda y en espectáculo. Esta contradicción, como apunta Brandon Taylor, se empezó a ver con fuerza en el *radicalismo posconceptual* (2001) que surge en la década de los noventa y que hoy continúa desarrollándose desde algunas prácticas vinculadas al *arte relacional* y el trabajo con comunidades, hasta otras que apelan al género y la raza, respectivamente y por ejemplo, a partir de teorías *queer* y *poscoloniales* (Richard 2017). Dicha situación del arte actual, no solo se ve reflejada, en las impactantes características de unos tiburones en cloroformo, por ejemplo (Fig. 6); sino también en un deliberado carácter mercantil, pese a la incomodidad que les produce a algunos de sus artistas, como es el caso del fotógrafo alemán Andreas Gursky (Fig. 7):

Andreas Gursky, por ejemplo, se negó categóricamente a hablar de los precios récord que alcanzaron sus precios en subastas, pidiéndole amablemente al entrevistador que entendiese que como “artista”, él prefería hablar del “contenido” (...) El “no” al mercado de Gursky termina siendo un “sí” a un lugar prominente en la cultura de las celebridades, que se transforma en el “Otro” bueno del malvado mercado del arte. En verdad las leyes de esta nueva comunidad

(principio de celebridad, imperativo teatral, mercadeo del cuerpo y la persona, la vida como una pasarela) son parte hace tiempo del mundo del arte (Graw 2015, pp. 104-105).



⇒ Fig. 6. Demien Hirst, *The Physical Impossibility of Death in the Mind of Someone Living* (1992).



⇒ Fig. 7. Andreas Gursky, *Tokio* (2017).

A partir de este ejemplo, podemos observar que la situación alcanza ribetes paradójicos que hacen difícil ver si el dilema lo genera el sistema artístico con el trabajo de los artistas, o los mismos artistas, como táctica de inscripción a un sistema que apela al culto de la celebridad rebelde y la novedad constante. Gursky, que reniega del mercado, pero al mismo tiempo se compara con el triunfante piloto de *Fórmula 1* Michael Schumacher, nos demuestra que la infraestructura artística, como parte del capitalismo cognitivo, exige una postura crítica frente al modelo, a la vez que pone en valor formas de vida basadas en la competencia y el éxito, en donde si no triunfas, no existes. Y para triunfar, renegar del mercado, como trabajar contra sus inmundicias, puede ser muy útil. Esto explica, en parte, que el arte hoy levante distintas banderas reivindicativas, autodefiniéndose para lograr una mayor plusvalía, como arte político: *El arte de lo político no solo responde a unas categorías lexicalizadas definidas como correctas (feminismo, identidad gay, minorías étnicas, ecología...), unas categorías a través de las cuales el mismo queda esta-*

blecido como género concluso dotado de un repertorio temático propio (Pérez 2002, p. 45). Éste fenómeno, forma parte de lo que el crítico español Fernando Castro Florez, llamó la *bienalización* del arte (2012). Bajo esta idea, establece una cadena de intereses entre el mundo del arte y las necesidades del capitalismo, señalando que el modelo de las bienales, a partir de ejemplos como el de Venecia o Sao Paulo, es perfecto para dar señales de modernidad y liberalismo en tanto cualidades de gobernabilidad que el capital financiero busca en las regiones para invertir. Así mismo, las bienales bajo este signo, buscan *curatorías* que sepan combinar el altruismo propio de los países desarrollados con el rupturismo característico de la vanguardia. Los *curators*, por su parte, seleccionan artistas que sus trabajos mezclen estos elementos. Los artistas, como último eslabón de esta cadena, al ver la bienal como un dispositivo supremo de validación e internacionalización, organizan sus prácticas a partir de esta demanda.

En cuanto a las formas, el ya citado crítico valenciano, David Pérez, en su libro *Malas Artes, experiencia estética y legitimación institucional* (2003), describe que este radicalismo posconceptual, dentro de lo que él denomina como la *galaxia Duchamp*, opera como un simulacro de su predecesor, en tanto sus tácticas de desmaterialización, lo hacen lucir como el arte conceptual de antes, pero sin la actitud crítica que lo caracterizó, reduciéndose a un conjunto de fórmulas alfabetizadas, insisto, que solo obedecen a los imperativos del capitalismo financiero: *De este modo, el valor de uso se supedita una vez más al valor de cambio, puesto que lo que cobra importancia no es la propia obra, sino la inclusión de la misma dentro de un sistema —de un código— en el que puede quedar homologada y, consiguientemente, lexicalizada* (p.52).

En la *galaxia Duchamp*, advierte Pérez, existe un marcado predominio de la instalación en tanto continuidad de los antiguos *ready mades*, pero en formatos hiperbolizados, acordes a los grandes presupuestos de los que dispone el *bienalismo* para desplegar los discursos que el poder requiere instalar en el lugar donde fija sus intereses (*ibid.*).

Esta hipérbole, no solo responde a la monumentalidad de las piezas en cuestión, sino a una serie de recursos técnicos de carácter industrial, cuyo modelo de negocios involucra distintos especialistas y maquinaria avanzada. Así, por ejemplo, lo demuestra Sarah Thorton (2010), cuando empeñada en demostrar el fuerte lazo que une al arte de avanzada actual con el mercado, visita las múltiples fábricas desplegadas en distintas partes del mundo, de la *marca Murakami* (Fig. 8). En éstas, la antigua división del trabajo se actualiza bajo las órdenes de la estrella japonesa, considerando distintas etapas de producción, que van desde el modelaje digital de las piezas hasta la cuidadosa instalación de éstas en alguna galería o museo. Takashi Murakami, sentencia Thorton, al igual que los viejos patrones, infundía respeto y miedo en sus trabajadores, ya sea por no dar con el color adecuado o, simplemente, por opinar.



➤ Fig. 8. Estudio de Takashi Murakami en Tokio.

El encargo de la ejecución de una idea a otros actores, es una de las formas de desmaterialización en el *radicalismo posconceptual*, sin embargo, ésta se hace más evidente a través de una fuerte presencia de *videostrategias* vinculadas a los últimos avances tecnológicos, cuyo único objeto tangible resulta ser la pantalla o el proyector que cuelga de algún muro. No obstante, esta inma-

terialidad, como acusa David Pérez, se relaciona más directamente con la abstracción financiera y su ruidosa contraparte mediático-publicitaria, que con proposiciones que rehúyan del peligro mercantil que tanto le preocupó al arte conceptual anteriormente. Para Fernando Castro Florez, el problema de la *videoización* del arte actual, responde a una capa más general de la experiencia, en la que la vida se ve subsumida a la imagen de alta gama del video actual. A este fenómeno, Regis Debray, lo denomina *videoesfera*, y lo entiende como una de las épocas de la imagen que sucede a la *logosfera* o imagen de lo divino, y a la *grafosfera* o imagen del arte (1994). Dicho esto, la *videoesfera*, para Castro Florez, apunta a una época en la que se erige un Estado *videocrático* que mantiene una política histerizada por las imágenes (2012) y, en consecuencia, a un sujeto *imagen-dependiente*. El arte, lejos de establecer una distancia con esta situación y en su marcada preferencia por las imágenes de video de la más alta definición que pueda existir, parece no estar en condiciones de elaborar una condición distinta a este video-totalitarismo.

Dicho todo lo anterior, resulta válido afirmar que la ética creativa del arte actual —si es que podemos apelar a que ésta exista hoy—, no necesariamente se ubica, en aquellas prácticas herederas del rupturismo de antes. En este sentido, vale la pena reconsiderar algunas de las formas que, en un contexto muy distinto al actual, tuvieron un rechazo en el pasado por la supuesta inoperancia crítica derivada de su carácter tradicional y narrativo. De este modo y ante las contradicciones que hemos expuesto, hoy se hace más difícil insistir, por ejemplo, en el carácter reaccionario y mercantil de una pintura o un dibujo. Por el contrario, poner en valor este tipo de procesos materiales de baja intensidad tecnológica, poco entendidos por el mercado de la vanguardia y la novedad, nos permite sostener una línea de trabajo diferente al *radicalismo posconceptual* y, en consecuencia, menos interrumpida por sus contradicciones. De esta manera, el dibujo convencional, puede abrir un camino que recupere la actitud disruptiva que, en aras de un pensamiento crítico, caracterizó al arte moderno.

Esta vía de significación analítica ya había sido contemplada por el mismo David Pérez hace algunos años atrás, en ciertos textos que publicó en las Revistas *Lápiz*⁷ y *Ars Nova*⁸, justo en medio de la efervescencia que causaba, como señalaba él, un arte cada vez más alineado con la moda y el espectáculo (2002). Pérez, nos invitaba a poner atención en la pintura y el dibujo tradicional, no desde un impulso romántico por las ruinas del pasado, ni mucho menos por medio de una posición conservadora que llega a ver en este tipo de prácticas, una vuelta a los antiguos cánones de las Bellas Artes, determinados por los ideales de belleza que se logran gracias a la habilidad de ciertos manejos técnicos instrumentales: *la recuperación del discurso pictórico que se está produciendo a lo largo de la presente década pensamos que no ha de analizarse ni como forzoso "retour à l'ordre" ante los conservadores tiempos que parecen acercarse dentro del ámbito político y social ni, en menor medida, como superación dialéctica de determinadas poéticas precedentes* (1994, p. 60). Por el contrario, encontró que tanto en los procesos como en los resultados de estas formas, había una semejanza con ciertos modelos de desmaterialización que, por medio de una aproximación a la subjetividad de la pintura y el dibujo, pusieron en práctica algunos artistas cercanos al *povera* y lo conceptual, que buscaban por esta vía, reaccionar a la referencia artística de entonces, el minimalismo (1994).

Robert Morris, Bruce Nauman y Richard Serra (Fig. 9) eran algunos de los actores de esta deriva conceptual, a los que Ana María Guasch (2000), identifica bajo el signo de la *antiforma* o *arte procesual*. Éste, consistía en trabajos que dejaban la relación con la arquitectura, el diseño o el mobiliario que caracterizó al minimalismo, para, en cambio, acercarse a la pintura, en cuanto ésta ponía en valor elementos contrarios, tales como la manualidad, lo frágil, lo perecible, en incluso, como indica Guasch, lo íntimo. Si en aquel entonces, estas características arremetieron en contra de la noción positivista y racional del arte, *R. Morris acota el concepto de antiforma que supone el fin del arte como representación, así como una ataque a la noción racionalista según la cual el arte es una forma de trabajo que desemboca en un producto acabado*

⁷
<http://www.revistalapiz.com/>

⁸
<https://www.revistadearte.com/tag/fundacion-ars-nova/>

(*ibid.*, p. 41); hoy, para Pérez, podían hacerlo contra su espectacularización y vacuidad de sentido. En efecto, una pintura o un dibujo hecho a mano, frente a la instalación monumental y el video de alta gama, actúa desde una condición precaria, arcaica y frágil, que activa una actitud disidente contra las colosales e hipertecnológicas formas que pone en función el arte actual: *ante la impositiva centralidad de los media, únicamente nos resta la resistencia periférica —acaso anacrónica— de un pintar (o un dibujo) que es un decir, un decir apocado, pero tenaz, fracasado aunque inevitable, débil más imprescindible* (2002, p. 47). Dicha disidencia, en consecuencia, se emparenta con el llamado que hace Gianni Vattimo a resistir, desde un *pensamiento débil*, al pensamiento fuerte y dogmático que impone el modelo dominante:

—
El pensamiento débil postula una modificación tanto del objeto del conocimiento cuanto del sujeto que conoce. A estos resultados nos empuja la deconstrucción nihilista de las categorías fundamentales, el intento de quebrar el poder o, si se quiere, la fuerza de la unidad. El uno al que se adecua el conocimiento: he aquí el punto que hay que debilitar; y esto con la finalidad de advertir, antes que nada, que esa fuerza está anclada en la seguridad que atribuimos a nuestras ideas de la realidad y de nosotros mismos (1995, p. 62).
—



⇒ Fig. 9. Richard Serra, *Rotterdam Vertical #10* (2015).

Al respecto, para John Berger (2002), dibujar o pintar, en tanto artes débiles, también significan un acto de resistencia, no solo ante un tipo de práctica artística que parece haber perdido el rumbo, obcecada por los parámetros de la bienal, sino también, ante el ruido tecnológico de los medios y su consecuente imagen espectacular, ergo, frente a la moda y el consumo como único proyecto posible de vida que nos ofrece el capitalismo y su ideología marcada por el unívoco valor de cambio.

Ahora bien, es necesario preguntarse acerca de qué tipo de dibujo o pintura hablamos para que se activen estas cualidades disruptivas y no otras. Para Pérez, estas deben ser aquellas que conjuguen dos voluntades, una narrativa y otra antinaturalista. La primera, obedece a una *desinhibición ante el tabú literario* (2003, p.43) que hace posible nuevas poéticas, discursos e intervenciones al habla, lo cual apunta a un crecimiento simbólico que va más allá de la inconsistente tematización del arte actual. La segunda, a una posición lejana a los códigos retinianos que no se detiene en un ilusionismo efectista y embecelador, como tampoco en la habilidad técnica de traducción y mimesis: *una voluntad antinaturalista en cuyo seno la perdurabilidad se desconoce y en donde cualquier actitud realista queda desbordada. Nada más lejos de estas obras que ese lamido realismo de corte pseudofotográfico* (p.47).

Esta clase de dibujo —cuyo trayecto, además recordamos, se origina solo en la subjetividad del pulso y termina en el escueto soporte del papel—, permanecería ligado a un tipo de proceso y objetualidad que encierra una poética disonante con los tiempos que acabamos de reseñar. Ésta, se asemeja a la de los *ready mades subtecnológicos* de la modernidad *povera*, que hoy no solo nos sirve para rehuir de un determinado carácter simbólico-mercantil, sino también, permite recuperar una actitud disruptiva, marcada por el silencio y la prudencia de su hechura artesanal.

—
De hecho el arte povera puede considerarse como prolongación de la objetualidad ligada a la estética del desperdicio, como un ready made subtecnológico y

romántico opuesto al hipertecnologismo de una sociedad deshumanizada, un ready made cercano a la tesis arte-vida y postulador de una microemotividad y de una nueva subjetividad. (Guasch 2000, p. 126)

—
En una época caótica como la actual, signada por el ruido de los medios y el espectáculo, dicha disrupción, nos ayudaría a *reencontrar* el vínculo entre vida y arte, y en consecuencia una imaginable —aunque sea lejana— transformación de nuestra realidad.

2. DIBUJOS POLÍTICOS O HACIA UNA POLÍTICA DEL DIBUJO: ENTRE *RESIDENT EVIL* Y LA CARAVANA DE LA MUERTE

Hace un par de años atrás, el escritor chileno Alejandro Zambra, escribió *Formas de volver a casa* (2014), una novela que tal como señala la reseña que se lee en su contratapa: *habla de la generación de quienes aprendían a leer o a dibujar mientras sus padres se convertían en cómplices o víctimas de la dictadura de Pinochet*. Zambra, no solo inventa una historia con los niños de entonces, sino que también los ubica en un espacio característico que no es posible obviar. Se trata del nuevo tipo de barrio que empieza a ocupar zonas periféricas de Santiago, cuyos terrenos no eran más que potreros desocupados, u otros que yacían bajo la ocupación ilegal de las *poblaciones callampas*⁹. De este modo, se constituyó una relación habitacional forzada de dos tipos. En primer lugar, entre las familias que podían acceder a estas nuevas viviendas, cuyo origen de clase variaba desde el proletariado asalariado, a profesionales, pero de ingresos medios o bajos. Y en segundo lugar, entre estas familias y las de extrema pobreza que sobrevivían en las *callampas* (Pinto 2005). Un poco más joven que Zambra, pero al fin y al cabo de la misma generación, nací y crecí en esos nuevos barrios durante la década de los ochenta en Chile, y por lo tanto, tengo en mi haber, los mismos recuerdos sobre *un personaje de televisión que conducía un programa sin horario fijo* (Zambra 2014, p.11) —Pinochet—, y de esas casas que compartían *un muro y una hilera de ligustrinas* (*ibíd*, p.12). El escenario lo completaban las panderetas que dividían los patios traseros, los muros de ladrillos rojos, los postes de luz, las humildes plazas con casi ningún árbol, como también y un poco más allá, el inconfundible horizonte de la *población*, con sus cerros de cartón, palos a maltraer y algunas desteñidas, pero orgullosas banderitas chilenas que flameaban en medio del grisáceo cielo de Santiago. A veces, con mis amigos, nos juntábamos a jugar fútbol con los niños de las casas de cartón, pero las cosas, para nosotros, siempre terminaban mal, nos pegaban y nos devolvíamos sin pelota para la casa.

⁹

Nombre con el que se denomina a los terrenos tomados por pobladores pobres, quienes provenían de la migración campo-ciudad. Este fenómeno se produjo con intensidad desde mediados del siglo XX, y ocupó las zonas periféricas de Santiago. Las viviendas que se construían eran de material ligero y escombros. El rótulo de *Callampas*, describe muy bien la rapidez con la que se ocuparon estas zonas de la ciudad, tal como crece este tipo de hongo. Se les conoce, también, como *población y campamentos*.

Dicho esto, mis recuerdos están marcados por la inquietud —transformada luego en descontento— que me produjo la notoria desigualdad social que existía en el tipo de barrio que describe Alejandro Zambra en su novela, y no solo por los chicos de la población, sino también, por la que había entre mis más cercanos. La diferencia, por ejemplo, entre un amigo cuyos padres eran empleados de banca, y otro, hijo de una verdulera y un padre alcohólico, era muy grande, no solo en términos materiales, lo que era más que evidente, sino también en términos emocionales, incluso físicos. Por otro lado, mi memoria de niño, también está *dibujada* por la sombra de la dictadura, pese a que mi familia no sufrió directamente la represión, no obstante, la omnipresencia de Pinochet y el régimen se hizo notar con fuerza, en todos los aspectos de la vida, de una manera tanto mediática como psíquica. La primera, se debe al rol que cumplió la televisión. En esa caja con antenas, los niños pasábamos de ver *Las aventuras del hombre araña*, a imágenes en directo con militares patrullando la ciudad o, al dictador, haciendo uso de la tribuna que disponía para comunicar sus desquiciados mensajes. La segunda era el miedo que se transmitía de manera subrepticia, al interior de la familia, en el colegio, en las calles. Aún recuerdo el golpe que me dio mi mamá en las manos, cuando una vez en el centro de la Santiago, recogí un panfleto en contra del tirano. El horror se colaba por todas partes.

A pesar de todo, mi niñez la recuerdo con nostalgia, como muchas personas suelen hacerlo con esa etapa de la vida. Además, y como se explica en el anexo a esta tesis, porque fue una época en la que las relaciones intersubjetivas, que inauguró el feroz ciclo neoliberal en Chile, aún no habían sido totalmente resquebrajadas. En consecuencia, retrospectivamente, eso puede hacer sentir a muchos chilenos de mi generación, que los tiempos de la infancia fueron mejores. No obstante, el derecho a la nostalgia que podemos sentir —pues para muchos otros, los ochenta significan no solo muerte sino también hambre—, en parte y pese a ello, puede explicarse por la mezcla que había, ante la desigualdad y el terror, de arrogancia e inocencia por parte de familias como la mía. Este segmento de la población, si bien era consciente

de la maldad de la tiranía y de lo urgente que era terminar con ella, al no ser víctima o victimario, su oposición, por muy radical que haya sido, no les permitió dimensionar realmente el suelo que se estaba pisando:

—
Ahora no entiendo bien la libertad de que entonces gozábamos. Vivíamos en una dictadura, se hablaba de crímenes y atentados, de estado de sitio y toque de queda, y sin embargo nada me impedía pasar el día vagando lejos de casa ;Las calles de Maipú no eran, entonces, peligrosas? De noche sí, y de día también, pero con arrogancia o con inocencia, o con una mezcla de arrogancia e inocencia, los adultos jugaban a ignorar el peligro: jugaban a pensar que el descontento era cosa de pobres y el poder asunto de ricos, y nadie era pobre ni era rico, al menos no todavía, en esas calles, entonces (2014, p. 22).
—

Sin ir más lejos, la arrogancia y la inocencia fueron la que llevaron a mi padre en septiembre de 1986, y sabiendo los riesgos que se corrían, a organizar una salida familiar el mismo día y lugar en que se llevó a cabo el atentado contra Pinochet por parte del Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR). Solo la suerte y mi insistencia en devolvernos para ver la película *Superman* (Donner 1978) que transmitiría la televisión ese día por la tarde, hizo que nos devolviéramos antes de que los 20 fusileros del Frente denotaran la furia de todo un país contra los blindados del dictador (Peña 2013). Ese día que salimos por la mañana a *encumbrar volantines*¹⁰ al *Cajón del Maipo*, no solo nos podrían haber matado, sino que simbolizó una de las peores épocas de la historia de mi país, sino la peor, y paradójicamente, lo recuerdo con nostalgia: en esos cerros que por la tarde servirían de emboscada, bajo un sol primaveral, elevamos muy alto unos volantines tricolor.

Entre los años 2012 y 2013, realicé dos trabajos de dibujo, sin buscarlo y por primera vez, a partir de imágenes históricas y de archivo vinculadas a la dictadura de Pinochet. Así mismo, por medio del cómic, uno de ellos me llevó a recuperar las misteriosas cualidades del dibujo —mencionadas en

10
Volar cometas.

el apartado anterior—, que reafirman una posición, dentro del ámbito del arte, fundamentada en la gráfica. Estas iniciativas obedecieron a un reflejo inconsciente y emocional —*no nos damos cuenta de que todo sistema racional tiene un fundamento emocional* (Maturana 2001, p. 8)—, vinculado a la subjetividad del arte y la creación en general (Deleuze 1987), como a un afecto, en particular, por un pasado infantil que, entre lo público y lo privado, extrañamente, añoro. En aquella ocasión, no imaginé que estos proyectos serían los primeros en impulsar la base gráfica y narrativa de todo un programa de trabajo artístico que siguió a continuación, y que, actualmente, es el núcleo de esta investigación.

Acusar el carácter psíquico-biográfico que da origen a la temática que sostiene mi línea de investigación, es una nota preliminar a la construcción del discurso analítico que intento sostener. En tiempos en los que trabajar con ciertos temas relativos a lo político dentro del campo del arte resulta sospechoso, una propuesta como la mía puede interpretarse como un aprovechamiento de cierta coyuntura, corriendo el riesgo de quedar clausurada. Sobre todo cuando la dictadura de Pinochet ha sido un recurso en extremo utilizado por los artistas chilenos. Así mismo puede suceder con la imagen política de archivo o documental muy usada en el mundo entero. Por el contrario, por medio de la introducción anterior y en conjunto con el apartado sobre el dibujo que antecede a éste, lo que intento es manifestar cierto grado de coherencia entre mi subjetividad y los trabajos que hago. Ésta obedece, si bien también, a una posición política particular; a razones —mejor dicho, pulsiones—principalmente emotivas y biográficas, las cuales concuerdan con un apego que, ante todo, responde a recuerdos bucólicos de la infancia; marcados, no obstante, por una sensación de miedo y descontento. De tal manera, puedo decir que en términos generales, por cada proyecto realizado desde el año 2012 hasta la fecha, ha existido un motivo, semiconsciente, por actualizar este melancólico, pero a la vez inquieto sentir. Como si dibujar las imágenes vinculadas a la dictadura, me permitiese, en primer lugar, viajar al feliz tiempo de mi niñez, segundo, volver a experimentar el retorcido placer

del miedo, como aquel que buscamos en las películas de terror, y tercero, manifestar una voz de descontento frente a la violencia estructural que, heredada de la dictadura de Pinochet, desde niño he visto como craquéela las condiciones sociales que me rodean. Así mismo, espero que esta introducción, al igual que la escrita anteriormente para explicar mi relación con el dibujo, nos ayude a aproximarnos de una manera más afectiva, y, en consecuencia, efectiva, al trabajo gráfico que he desplegado durante los últimos años.

2.1 *RESIDENT EVIL* (2012) Y LA IMAGEN DE ARCHIVO

2.1.1 Ted Bundy y la materia de la imagen

A fines del año 2011, el Museo Nacional de Bellas Artes en Santiago, me invita a realizar un proyecto en una de las dos salas de exhibición que, a fin de acercarse a otro tipo de público, mantiene fuera de su sede central. El resultado fue la muestra *Resident Evil* (Sala Vespucio MNBA, Santiago de Chile, 2012), la que acorde a las líneas de trabajo que había desarrollado hasta el momento, tenía por objeto producir un desfase discursivo de aquellas narrativas que impulsa la imagen publicitaria. Todo esto, mediante el despliegue de una iconografía ligada a la muerte, el uso de materiales precarios y una técnica tradicional como el dibujo:

—
Resident Evil, la actual exposición de Javier Rodríguez, retoma los tópicos y contenidos recién mencionados, pero reelaborándolos desde una perspectiva estética hiperbolizada que, al basarse en el videojuego del mismo nombre, acentúa las fantasías ominosas que nutren nuestras biografías políticas particulares (...) Rodríguez, sabe que debe desarrollar un dispositivo visual que logre interrumpir los procesos de edición subjetiva que operan al interior de la industria de la identidad (Bravo 2012, p.16).
—

Como parte de esta triangulación, se desarrolló una pieza que era una enorme estructura hexagonal, confeccionada con listones de madera y varios dibujos en papel, los que a su vez actuaban como muros (Fig. 10 y 11). El objeto, desde fuera, parecía una pantalla de luz grande, ya que la estructura contaba con un sistema de iluminación propio. Las luces se ubicaban por arriba con la forma de estrella de cinco puntas, comúnmente utilizada como símbolo del socialismo y de las sectas satánicas. Dicho esto, a la estructura se entraba como si fuese un micro espacio, quedando por debajo de la estrella del *mal*. Así mismo, nos permitía ver en 360° los dibujos (Fig. 12), lo que producía

una experiencia gráfica envolvente, distinta a la manera convencional con la que nos solemos acercar a un trabajo sobre papel. Los dibujos, estaban realizados en distintos tamaños, no obstante, iban unidos entre sí. Es decir, se veían como un bloque que era parte de un mismo argumento, el cual se centraba en la historia policiaca del asesino en serie estadounidense, Ted Bundy (Vermont, 1946-1989). En efecto, por medio de estrategias gráficas vinculadas al fotorrealismo, los dibujos hechos con carboncillo (Fig. 13) revivían los archivos policiales de carácter fotográfico que hay detrás de este famoso criminal, desde el inicio de sus actos escabrosos en 1973, hasta el final de su vida cuando fue ejecutado en la silla eléctrica, el año 1989: (...) *el asesino en serie, una variante del thriller policial que incorpora a un sujeto desquiciado y perverso (...) Javier Rodríguez incorpora esta temática confeccionando su propia galería del horror; dibujos con retratos de las víctimas de Ted Bundy* (Muñoz 2012, p.7).

Según Jacques Aumont, las imágenes tienen una materia que no es razón exclusiva de una en particular, sino que puede ser de muchas en general. Ésta, si bien responde a categorías específicas de espacio y tiempo, posee características visibles que pueden ser compartidas bajo un amplio espectro de significados, que al autor indica como sus cualidades sensibles. En este sentido, la materia de la imagen es física, pero también simbólica (2014). Por ejemplo, Aumont se refiere a que un tipo de luz, encuadre o grano de la imagen de una película responde a un conjunto de características visibles, pero también sensibles, en tanto que podemos encontrarlas en filmes radicalmente distintos, sin embargo, apuntan a una misma emoción, incluso a un mismo discurso.

Tiempo después de haber hecho los dibujos sobre Ted Bundy me di cuenta que la materia original de estas imágenes, obedecía a la misma que tienen las series policíacas de los años setenta y ochenta, como en general, a todas las imágenes sobre historias de crímenes y asesinatos que sucedían en aquellos años, hayan sido ficción o realidad. Pero, en particular, me llamo la atención

que, más allá de la coincidencia de fechas —1973-1989—, había hecho un conjunto de dibujos que, bajo el gesto mecánico de traducción fotorrealista, calzaban perfectamente con el terrorífico imaginario de la dictadura de Pinochet (1973-1989) (Fig.14). En efecto, las fotos policíacas de los retratos de las víctimas de Ted Bundy —inexpresivas, sin detalles y en blanco y negro, que a su vez muestran personajes con rasgos de época particulares, como una determinada manera de llevar el pelo—, son iguales a las de los detenidos desaparecidos del régimen militar chileno. Lo mismo sucede con el resto de las imágenes que se iban intercalando en la estructura hexagonal. Por ejemplo, las fotos de los policías que persiguen a Ted Bundy tras una fuga que realiza desde la cárcel el año 1977, se confunden con las que los periódicos chilenos, en el mismo año, mostraban a los agentes de la DINA —la policía secreta de Pinochet—, *cazando* extremistas a lo largo del país. Y la coincidencia no era solo superficial, —el uso del bigote, las patillas y los lentes *Ray-Ban* que utilizaban—, sino también, por el sistemático encuadre que destacaba a los agentes siempre en una actitud táctico-operativa, cuyo hierático desplante pretendía dar señales de orden y seguridad ante la amenaza criminal de un asesino en serie o un *terrorista* de izquierda.

Dicho lo anterior, se halló en la materia que desprenden las imágenes de Ted Bundy, una línea de trabajo que, en primer lugar, me conectaba con inquietudes biográficas profundas. Y, en segundo, me llevaba a trabajar con hechos relativos al ámbito de la historia y la política, cuya base visual se sostenía en la imagen de archivo:

(...) *es imprescindible reparar en la similitud existente entre, por un lado, las imágenes de archivo rescatadas por el artista de la vida y obra criminal de Ted Bundy y, por otro lado, el material fotográfico que retrata las torturas, las desapariciones y las instancias de represión efectuadas en Chile durante la dictadura.* (Bravo 2012, p.16).



⇒ Fig. 10. Javier Rodríguez, *Silent Hill* (2012).



⇒ Fig. 11. *ibid.*



⇒ Fig. 12. *ibid.*



⇒ Fig. 13. *ibid.*



⇒ Fig. 14. Portada del periódico *Venceremos*, Santiago de Chile (1987).

2.1.2 Arte y archivo

La relación entre historia, política e imagen de archivo, dentro del campo del arte, fue desarrollada hace pocos años atrás, por Ana María Guasch en una extensa publicación, precisamente, sobre *arte y archivo* (2013). Para la autora, la inclusión del archivo como materia de trabajo artístico, tiene su origen en el conceptualismo y la relevancia que éste le da a la información como base de sus propuestas:

—
En la segunda mitad del siglo XX, aproximadamente entre 1960 y 1989, años caracterizados por la supremacía del arte conceptual y el apogeo de la “información como arte”, se enmarcan un grupo de trabajos basados en la epistemología del archivo, es decir, en el recurso a inventarios, taxonomías y tipologías, en lo que respecta a lo formal y lo estructural (p.45).
—

Esto, en el caso de las imágenes, tiene sus propios significados, características y funciones.

Respecto al significado, el uso artístico de la imagen de archivo se define como una gramática, con reglas específicas que ayudan a enunciar un discurso. Sin embargo, estas reglas no obedecen a una estructura rígida, sino flexible en la que corren una gran variedad de datos, *capaces de generar significados sin eludir contradicciones, inconsistencias e incluso banalidades (ibíd.)*. Tal es el caso de cuando nos enfrentamos a un mismo tipo de encuadre, pero con personajes que responden a contextos distintos, como las víctimas de Ted Bundy, por un lado, y las de la dictadura de Pinochet, por el otro.

La característica principal de las imágenes de archivo, por otra parte, obedece a una apariencia vinculada a los inventarios del positivismo científico en la modernidad. Esto deriva en un tipo de imagen objetiva que Benjamin Buchloh entendió fuera del gesto individual de un autor en específico y, por lo

tanto, de cualquier tipo de subjetividad (1999). En efecto, la fuente original de las imágenes desplegadas en el Hexágono de Ted Bundy, responden a la institución policiaca o la imagen documental de prensa, y no a un *creador* particular. Esto deriva en el carácter mecánico, burocrático e inexpressivo de este tipo de imágenes que tiende a abandonar la interpretación que caracterizó a gran parte de las vanguardias artísticas para, en cambio, acercarse al carácter enciclopédico de los libros de historia.

Dicho esto, las funciones que ha tenido la imagen de archivo, dentro del ámbito del arte, han sido la representación histórica y el rescate de la memoria. Esto llevó a revalorizar el legado de la pintura de historia y el trabajo del artista como un historiador (Godfrey 2007). Sin embargo, esta actualización, no se plantea desde el punto de vista conmemorativo, como sucedió con el neoclásico francés, sino que a partir de un modo de representación que invita a pensar la historia y no a monumentalizarla. En efecto, desde fines de los años setenta, la historia y sus modos de enunciarla, son cruciales para los artistas que utilizan los archivos como una manera de pensar sobre cómo el pasado se resignifica y acontece en el mundo contemporáneo. Las prácticas artísticas que se organizan en torno al archivo no solo buscan repensar la historia a partir de nuevos cruces disciplinares, sino que también, persiguen una reconfiguración profunda en los modos de percibir la experiencia del espacio y el tiempo, y en consecuencia, un nuevo enfoque sobre las coyunturas que estas dimensiones encierran y como repercuten en la actualidad (*ibíd.*).

2.1.3 Arqueología e historia

Uno de los pilares reflexivos más importante de esta línea de trabajo, es el que desarrolló Michel Foucault, a fines de los años sesenta, en *La arqueología del saber* (2008). En el texto, primero localiza la función histórica que ha tenido el archivo como parte de un conjunto de herramientas controladas por los distintos sistemas de dominación, para luego indicar el uso disruptivo que se le puede dar en relación con las mismas formas de poder que lo producen.

Para Foucault, el archivo no es solo un documento ni una institución que lo almacena, sino que es el dispositivo mediante el cual la ley y las reglas del poder se materializan. Incluso, va más allá. El archivo es la palabra o la imagen que está por encima de los sujetos, marcando el límite entre lo permitido y lo prohibido, antes que la ley. Es decir, actúa como un *a priori histórico*, cuyo conjunto de reglas no se construye desde el exterior, sino que en su interior. O, mejor dicho, el archivo mismo es la norma:

—
El archivo no es lo que salvaguarda, a pesar de huida inmediata, el acontecimiento del enunciado y conserva, para las memorias futuras, su estado civil de evadido; es lo que en la raíz misma del enunciado-acontecimiento, y en el cuerpo en que se da, define desde el comienzo “el sistema de su enunciabilidad” (Foucault 2008, p. 220).
—

En contraposición y como una táctica de minar los discursos dominantes de la ley, Foucault nos propone acercarnos al archivo, pero no en cuanto algo que está dado, sino como una cosa sobre la cual debemos escarbar. Esta aproximación, el filósofo la comparó con los métodos arqueológicos que se usan para la obtención de un saber y la construcción de la historia. La metáfora de la excavación arqueológica nos instala en lo que para Foucault supone la investigación histórica, es decir, sumergirse en los archivos no solo para averiguar lo que contienen, sino para revelar los contextos que han posibilitado su existencia. En este sentido, escarbar sobre el archivo, es hurgar en el poder y en las formas que construye para tejer sus redes de control y dominación. Así mismo, y tal como indica Miguel Morey (2005), el método arqueológico de Foucault, no se limita a la excavación, sino que propone modos de actuar sobre el archivo, que rompan con la centralidad unívoca de los discursos que representa. Por ejemplo, insta a recorrer la biblioteca —la gran bóveda de los archivos— por fragmentos discontinuos, para que ningún discurso prevalezca sobre otro. De esta forma, la reconstrucción histórica del pasado que se hace a partir de nuevas coordenadas no hegemónicas, permite acercarnos a un contexto histórico de una manera diferente al modo

que nos obliga la norma. No obstante, lo más importante es que estas otras maneras de aproximarse al archivo, nos ayuda a enfrentar la historia como si fuera nuestra propia actualidad: *El trabajo del arqueólogo, del archivista o del “nuevo historiador” no consiste, pues, en la construcción de una historia en función de la idea de progreso, sino en reconstruir episodios del pasado como si fueran del presente* (Guasch 2013, p. 48). Es decir, reescribir el pasado a contracorriente de lo impuesto, ayudándonos a encontrar caminos históricos distintos al totalitarismo discursivo del ahora.

—
Es natural, en esas condiciones, que toda persona que se hace todavía de la historia, de sus métodos, de sus exigencias y de sus posibilidades, esa idea ya un poco marchita, no pueda concebir que se abandone una disciplina como la historia de las ideas; o más bien considera que toda otra forma de análisis de los discursos es una traición de la historia misma. Ahora bien, la descripción arqueológica es precisamente abandono de la historia de las ideas, rechazo sistemático de sus postulados y de sus procedimientos, tentativa para hacer una historia distinta de lo que los hombres han dicho (Foucault 2008, pp. 232-233).
—

A partir de los dibujos sobre Ted Bundy, el trabajo que he desarrollado en los últimos años, me ha situado cerca de los postulados recién expuestos en torno a la relación entre arte e historia. En particular, mis propuestas han utilizado imágenes de archivo vinculadas a los escenarios de violencia política que se desligan de la dictadura de Pinochet, a fin de escarbar en una coyuntura histórica que aún en Chile es difícil de entender y que, además, continúa afectando, fuertemente, las relaciones intersubjetivas del país. En este sentido, cuando las ciencias sociales y jurídicas aún no ayudan a esclarecer los oscuros episodios del régimen militar y sus fatales consecuencias en la actualidad, el arte, y en este caso particular, mi trabajo, puede contribuir a encontrar nuevas formas de aproximación al fenómeno y, posiblemente, correr con más suerte. Sus métodos, distintos al científico y la historiografía tradicional, nos ayudan a encontrar una palabra distinta a la que estos *hombres han dicho*, como recalca Foucault. Dibujar con carboncillo los archivos,

darles otros relatos y ubicarlos en distintos espacios y soportes, sin duda abren una oportunidad, como observaría Foucault, de reescribir la historia y actuar de manera diferente sobre el presente.

2.1.4 Dibujo y archivo

Dicho esto, el dibujo ocupa un rol privilegiado a la hora de trabajar con el archivo, en tanto comparten un mismo núcleo: el trazo. Según el antropólogo Arjun Appadurai (2015), la quintaesencia del archivo es el documento, el cual define como un trazo gráfico. Esto lo lleva a decir que la propiedad central del archivo, radica en una *ideología del trazo*. Con dicho término se refiere a que al archivo se construye por medio de una serie de accidentes que producen trazos. En consecuencia, podemos decir que la imagen de archivo es, antes que nada, un dibujo.

En consideración a lo anterior, cuando hacemos un dibujo a partir de la imagen de archivo, se estaría alcanzando un nivel tautológico que nos hace pensar sobre este tipo de imágenes desde la imprecisión del ámbito gráfico. De tal manera que el análisis histórico generado por esta clase de dibujos, no surge desde las cualidades retóricas que presenta tal o cual imagen, sino que a partir de los alcances y descalces que se presentan entre sus características gráficas, es decir, en tanto dibujos. La pregunta acerca de que significa dibujar este tipo de imágenes alcanza relevancia en cuanto apunta, por lo tanto, al problema de la subjetividad del dibujo, en contraste con el carácter impersonal de los documentos que producen los aparatos burocráticos de la modernidad. Cuando Appadurai recuerda a Foucault para preguntarse por las condiciones históricas que permitieron el surgimiento de un determinado tipo de trazo y no otro, nos invita a pensar en el archivo como un dibujo anticipado de la memoria colectiva de un lugar (*ibid.*). Es decir, a esa imagen de archivo, aunque escondida detrás de un carácter mecánico, la está dotando de la subjetividad que tuvo una comunidad en particular. Por esta razón, por ejemplo, dibujar las imágenes de la dictadura de Pinochet,

implica imitar la materia de su imagen y la evocación de todos sus sentidos; pero también significa recalcar el carácter subjetivo de la coyuntura histórica que las produjo.

En este sentido, podemos decir que más allá de dibujar los relatos oficiales sobre una época, la imagen de archivo nos permite volver a las condiciones, psíquicas, sociales y culturales, que las articularon. Lo histórico, como últimamente nos ha enseñado la denominada *Historia Social*, no es un paquete de acontecimientos indexados y fijos, representativos de las capas oligárquicas, sino más bien un flujo incesante de sucesos que proviene de la experiencia que a cada sujeto le tocó vivir (Thompson 2016). La Historia Social apunta a los indeterminados actos de subjetividad de todas las personas, más que a una limitada lista de grandes sucesos históricos. En consecuencia, podemos decir que detrás de la operación mimética que significa trasladar las características fotográficas de una imagen de archivo al dibujo, lo que realmente estamos haciendo es redibujar la historia que la subjetividad de otros hombres ya había dibujado.

Por lo tanto, el carácter tautológico de estas operaciones, avanza hacia el ámbito impreciso del trazo que ha dibujado un momento histórico, más que a sus certezas enciclopédicas. Al entrar en el hexágono de Ted Bundy, no solo nos encontrábamos con datos, información y conceptos, sino que también, con emociones, sensaciones y afectos. *El dibujo del dibujo*, dejó al descubierto el aroma a muerte que escondían esas frías imágenes fotográficas. En consecuencia, gracias al archivo, la muerte no la entendíamos, sino que pudimos sentirla.

2.1.5 Otros artistas, otras memorias y arqueologías

A partir de todo lo expuesto, me gustaría mencionar el trabajo de dos artistas reconocidos, cuyas operaciones complementan el breve análisis que hemos desarrollado. Además, estas menciones son relevantes porque adelantan

algunos tópicos de mis trabajos que estudiaremos después.

Comenzamos con Christian Boltanski y un cuerpo de investigación que ha problematizado la relación entre archivo y trauma histórico. Para esto, el artista ha desarrollado tres maniobras que pueden entenderse como los ejes de su propuesta. La primera, tiene que ver con una marcada inclinación hacia lo narrativo, cuyo interés radica en contar historias que mezclan la vida pública con la privada, ambas de una misma época. En este recurso histórico-literario, se deja ver una estrategia de arqueología que permite traer consigo las nociones de memoria e historia. Un buen ejemplo de esto, lo constituyen los libros de artista que construyó a partir de una máquina fotocopidora. En particular, *Recherche et presentation de tout ce qui reste de mon enfance 1944- 1950* (1969), es un trabajo que muestra un conjunto de imágenes autobiográficas, como fotografías de su niñez, con textos sacados de medios de prensa de la misma época.

La segunda maniobra tiene que ver con el uso del texto etiquetado, semejante al de las fichas técnicas que acompañan los objetos históricos. De esta manera, el artista imita el trabajo de conservación que caracteriza a los museos, acercándose al rol que este tipo de instituciones desempeñan para la historia. Entre los años 1970 y 1973, Boltanski, desarrolló un conjunto de trabajos —*Vitrines de reference*— en los que, al interior de cajas de madera, guardaba y clasificaba varios objetos de uso y desperdicio cotidiano, desde pedazos de ropa a bolitas de tierra. El artista, en tanto archivador y museógrafo, identificaba estos irrelevantes elementos, con una etiqueta que indicaba la fecha y el título de la propuesta: *Etiquetando cuidadosamente y preservando su obra, Boltanski no solo se convierte en su propio archivista: se acerca al rol del museo al apropiarse de su función* (Gumpert 1994, p.30).

Finalmente, la tercera maniobra, corresponde al uso del dispositivo fotográfico, que le permite articular dos relaciones. Una se dirige a la vinculación entre memoria y muerte, mientras que la otra, al documento antropológico. En

1984, el artista presenta *Les Monuments* (Fig. 15), propuesta integrada por pequeñas fotografías en blanco y negro que dejan ver el rostro, en *close-up*, de distintos niños. Este encuadre, como sabemos, obedece al utilizado por los organismos de control e identificación de la modernidad, paradigma visual de la imagen de archivo. Las fotografías, se instalaban rodeadas de bombillas encendidas, acercándose a la puesta en escena que articulan los ritos judíos en conmemoración de la muerte. Con *Les monuments*, Boltanski llevaba a la imagen fotográfica y de archivo, al territorio compartido, entre memoria, muerte y antropología, que aún significa el episodio del Holocausto. Luego de este trabajo, le siguieron otros que tuvieron como protagonista a la imagen fotográfica y nuevamente al genocidio nazi, como *Les archives* (1987), que incluyó 366 fotografías de rostros y escenas familiares. Estas imágenes que colgaban de parrillas metálicas al interior de una pequeña sala, dejaban ver una evidente relación con los archivos fotográficos de los campos de exterminios de la Segunda Guerra Mundial.



➤ Fig. 15. Christian Boltanski, *Les Monuments* (1984).

Estas tres maniobras, terminaron por desarrollar una problemática a lo largo de la trayectoria del artista, que hoy se reconoce por unir la imagen del archivo con la muerte y la memoria histórica. Esta conjugación, adquiere importancia en el trabajo de Boltanski, como en todos aquellos que trabajamos con elementos similares, en cuanto permite reactivar un trauma histórico que

por su complejidad se hace difícil de entender. El llamamiento de Boltanski es a no olvidar, no para lamentarse, sino que para no volver a recorrer el mismo camino que originó ese dolor. En efecto, el proyecto de este artista francés se transforma en una lucha contra el olvido, que se enfrenta a todos los contenidos que en su momento se hicieron impronunciados.

En este sentido, apostar por el camino que abrió Boltanski, hoy resulta perentorio, ya que vemos como brota en distintas partes del mundo, los mismos ánimos de hostilidad que produjeron los devastadores escenarios de la muerte que caracterizan al siglo XX. Particularmente en Chile, donde los partidos de derecha y centro, llaman a olvidar y pensar en el futuro, y cuando demagógicamente piden no seguir hablando de *los temas que dividen a los chilenos*, reactivar a Pinochet, significa preguntarse acerca de por qué, todavía, en mi país hay tanta desigualdad, violencia e injusticia.

El otro artista es John Baldessari, cuyas investigaciones con el archivo se relacionan fuertemente con la escritura, las imágenes de los medios de comunicación y el cine. Puntos neurálgicos que también articularán las futuras propuestas de mi autoría.

Baldessari, se aproxima al archivo desde un hacer cercano al montaje cinematográfico y usando fuentes provenientes de los medios de comunicación de masas. Los resultados, presentan una estrecha vinculación entre imagen y palabra, una de las principales características de su trabajo. Estas relaciones se problematizan desde tres operaciones generales. La primera, surge entre 1966 y 1969 con sus denominadas *pinturas conceptuales*. En ellas, recolecta toda la información que encuentra en las revistas, libros y periódicos de su época. Luego, reordena estos contenidos, articula un montaje de imagen y textos aleatorios, y les otorga una nueva gramática, distinta a la que presentaban los originales por separado. O como entendemos por medio de Anne Rorimer, el sujeto que mira estos trabajos tiene la posibilidad de armar su propia historia, a partir de una recombinação de la información, que se basa

en la fotografía, el montaje y el archivo (2001, p. 135).

La segunda operación proviene de sus *Photoworks*, realizados desde 1972, en los que produce series fotográficas ordenadas a partir de las coordenadas del montaje cinematográfico. Baldessari, por medio de la unión de varios fotogramas, persigue acercarse al sistema narrativo del cine, ya que ve en éste el principio básico que permite desarrollar lenguajes. Ejemplo de este tipo de trabajos es *A movie: Directional Piece where People are Looking* (1972-1973) (Fig. 16), en el que dispone 28 fotografías en blanco y negro bajo un secuencial orden tipológico, que obedece tanto a las formas del archivo como a la escritura.



Fig. 16. John Baldessari, *A movie: Directional Piece where People are Looking* (1972-1973).



Fig. 17. John Baldessari, *Violent Space Series: story outline (7/8 adventure, 1/8 romance)* (1976).

Mientras que la tercera operación, se desarrolla a partir de los trabajos que hizo bajo el nombre de *Film Still*, consistentes en fotografías de las escenas

de una película que no eran incluidas finalmente en ella. De esta manera, el artista buscaba introducir, como metáfora de la historia, aquello que queda fuera de los relatos oficiales. Los métodos de montaje de los *Film Still*, eludían la secuencialidad lineal del cine convencional e intentaban favorecer los choques narrativos entre cada fotografía. Uno de estos trabajos y que cobra especial relevancia en este texto, es *Violent Space Series* (1975-1976) (Fig. 17), en el que desvía el contenido violento de ciertas imágenes —que para él constituyen el folclore del cine norteamericano—, por medio de la inclusión de distintas formas geométricas.

Las operaciones de Baldessari, cobran un gesto arqueológico, pero distinto al de Boltanski. Si en Boltanski, se excavaba para sacar a la luz y no olvidar, en Baldessari, se hace para cambiar los métodos hegemónicos que tradicionalmente se han usado para narrar la historia, acercándose al método que proponía Foucault para recorrer la biblioteca:

—
Baldessari deconstruye cualquier sistema de jerarquía narrativa lineal, siendo la consecuente construcción del discurso a través de fragmentos con significados abiertos, imprecisos e indeterminados (...) El interés de Baldessari no se dirige, pues, a la historia en sí misma, sino a “como contar una historia” a través de la selección y combinación de imágenes. Al eliminar la narración lineal, deja que las diferencias de los elementos operen como un nudo de vías de comunicación a través del cual se posibilita un orden variable. Es precisamente la disposición sincrónica de las imágenes lo que permite que éstas puedan finalmente ser leídas y releídas según múltiples direcciones. (Guasch 2013, pp. 113-114)

—
Volviendo a la pieza *Resident Evil*; cada uno de los dibujos de la macabra historia de Ted Bundy, iban acompañados de viñetas rectangulares que contenían textos de tres fuentes distintas: el tratado de pintura de Alberti (1998), un texto de Foucault sobre la crítica (2018) y un libro acerca del mensaje oculto detrás de las campañas publicitarias de la marca deportiva *Nike* (Katz, 1994). De esta manera, el contenido que ya tenían los dibujos,

era atravesado por otros tres, distintos entre sí, produciendo un choque de significados que apuntaban a mirar las imágenes de Ted Bundy desde posiciones que se sumaban a las del fotorrealismo y el archivo. Así mismo, la lectura se dirigía en sentido contrario, es decir, leíamos las viñetas, desde el imaginario siniestro del asesino. Y finalmente, la colisión, se producía entre las fuentes: Alberti, Foucault, Nike y Ted Bundy.

Tal como sucedía con la propuesta de Baldessari, estas operaciones cruzadas, pretendían darle un sentido diferente al que tenían las imágenes y textos originalmente. Por medio de la cita directa a lo que es la tradición del arte occidental (Alberti), el llamado a recuperar el pensamiento crítico (Foucault), el retorcido mensaje publicitario de una de las marcas más vendidas en el mundo (Nike), las escalofriante imágenes detectivescas de los crímenes de un psicópata (Ted Bundy), y por cierto, el traspaso de éstas a una técnica tan arcaica como el dibujo; lo que se pretendía, era generar un desfase discursivo de la imagen publicitaria y su relatos vinculados a la unidireccionalidad del consumo. A partir de este descalce, se intentaba señalar que detrás de *Nike*, había algo tan misterioso y horrible como los crímenes de Ted Bundy. Así mismo, el dibujo actuaba como una disonancia frente a las altas tecnologías de reproducción de imágenes que utiliza la publicidad. La cita a Alberti, por su parte, apuntaba a un cuestionamiento sobre la vía conceptual de la imagen que abre la pintura del renacimiento y que es con la que más trabaja la publicidad hoy en día (Carrere y Saborit, 2000). El llamamiento de Foucault a recordar el pensamiento crítico, era la posición indispensable para conjugar todas estas relaciones.

Dicho todo lo anterior, la descentralización de los relatos por medio de textos e imágenes de archivo que abrió la propuesta del hexágono de Ted Bundy, dentro del marco de la exposición *Resident Evil*, se fue haciendo más frecuente en mis dibujos. Desde el año 2013, cuando comienzo a trabajar directamente con la temática de la dictadura, dicha estrategia arqueológica me ha servido, primero, para abarcar aspectos relevantes sobre la coyuntura del

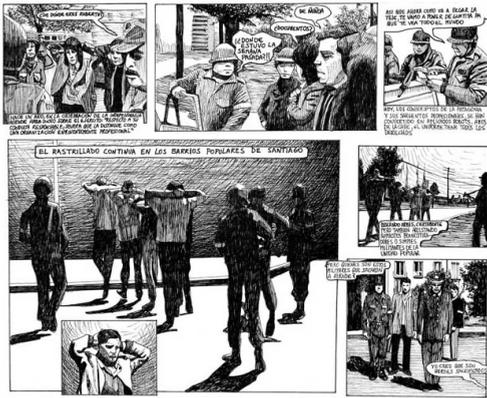
Régimen de Pinochet que la historia, en su forma tradicional, no ha sabido incorporar. Esto no solo apunta a datos obviados o a posiciones dominantes por encima de otras; sino que a rescatar sensibilidades y subjetividades que por la deuda que mantiene la historia con la cientificidad, no han podido abarcarse, ni mucho menos, dimensionar su importancia. Esto me ha llevado, segundo, a producir coaliciones narrativas que han ido aumentando su nivel de polución. En un primer estadio y como veremos en detalle en el último capítulo, puedo señalar el proyecto *666* (2014), en el que crucé dos textos e imágenes provenientes de distintos archivos. El primero, corresponde a una película documental que muestra el primer viaje que hace Pinochet a la Antártica (Berzosa 1978), mientras que el segundo, a la clásica película centrada en la figura del demonio *La profecía* (Donner 1976). Así, hasta llegar a mezclar la historia con elementos de ficción, como sucedió con *Anticristo* (2017), propuesta que se centró en la policía secreta de Pinochet —CNI— y en una juvenil y rebelde versión de la figura del vampiro. *Cobra* (2020), el trabajo que alude con mayor detención esta tesis, lleva más allá estas estrategias, ya que no solamente hace una maniobra arqueológica a nivel literario o de fuentes, sino que utiliza distintas técnicas y registros para producir la descentralización. En una misma historia, se suceden dibujos que obedecen a fuentes e influencias distintas, como si en ella confluyeran dos, o incluso tres dibujantes diferentes.

2.2 LA CARAVANA DE LA MUERTE (2013): HACIA UN DIBUJO POLÍTICO

2.2.1 El carácter de un dibujo político

A mediados del año 2013, el espacio de proyectos de arte, *Espacio Hache* (Santiago de Chile), me invita, junto a otros cuatro artistas, a realizar una serie de edición serigráfica, producida y financiada por su propio taller de estampación. Esta invitación coincide con un periodo de crisis que yo sostenía en torno al dibujo, en el que el asombro, prácticamente, había desaparecido. El traspaso literal de imágenes fotográficas se había tornado tan mecánico que no solo la ejecución se hacía tediosa, sino también sus resultados distaban bastante de la singularidad que buscaba en los proyectos.

Tras meses experimentando con nuevas posibilidades gráficas que ayudaran a resolver este problema, y en particular el encargo de *Hache*, se produjo un acercamiento al lenguaje del cómic. Para la serigrafía, era necesario elaborar un tipo de dibujo que fuera más lineal, cuya escala de valores estuviera más bien determinada por una mayor o menor densidad de trazos, más que por la presión de un lápiz, como sucedía con los dibujos anteriores. De esta manera se extrajo el método lineal del comic para realizar luces y sombras, por un lado, como para la configuración de figuras y fondos, por el otro. Pero, lo más importante, fue que el cómic rompió con una fatigosa manera de trabajar, para en cambio, recuperar el asombro que significa dibujar; el mismo con el cual pasaba varias horas con un lápiz haciendo súper héroes cuando niño, o al joven *punk* de las historietas que inventaba en mi adolescencia. La reactualización del asombro, guardaba relación con el rápido y espontáneo método de trabajo que fue apareciendo; y con los resultados que se obtenían: un tipo de dibujo fotorrealista, pero al mismo tiempo, altamente expresivo (Fig. 18).



⇒ Fig. 18. Javier Rodríguez, *La caravana de la muerte*, lámina nº 2 de 5 (2013).

En resumidas cuentas, el proceso era el siguiente: primero, se escogía una imagen fotográfica de archivo, vinculada a un hecho histórico-político. Segundo, se dibujaba, pero sin ningún dispositivo de apoyo, como caja de luz o proyector, sino que se transfería directamente, a ojo y pulso, la imagen de referencia al papel. El carácter taquigráfico de este método se hacía más intenso al no trabajar con líneas de construcción previas que fijaran puntos de fuga, perspectivas o proporciones, sino que sin ninguna fase intermedia de grafito preliminar, se dibujaba, inmediatamente, con un lápiz tinta. Si surgía un error, se aprovechaba, lo cual le daba mayor expresividad al resultado. En este proceso, es importante señalar, también, que la imagen fotográfica no era impresa previamente, sino que se dibujaba directamente desde la pantalla de una tableta digital, lo que reducía fases intermedias y dinamizaba el proceso de trabajo. El resultado gráfico de toda esta metodología, dotaba al dibujo del significado histórico con el que cargaba la fotografía, pero su forma de desplazamiento, producía un *gesto* que le confería, también, un índice significativo de subjetividad y carácter. Esto es importante, ya que el trabajo adquiría la singularidad que se buscaba, en tanto aquel rasgo distintivo que se diferencia de otros dibujos, como de su modelo de referencia, la foto. Este grado de distinción es el que Gilles Deleuze denomina, *carácter*. Éste, le ayuda a una imagen actuar simbólicamente más allá de las fronteras de la representación y los datos. Lo que, en el caso de los dibujos sobre hechos políticos, por ejemplo, nos permitiría hablar del carácter político del dibujo,

que traspasa al dato político que representa:

—
Y la formula muy bella de Lawrence dice que finalmente Cézanne ha comprendido pictóricamente el hecho de la manzana. Eso, la manzana. Ha comprendido la manzana. Nunca alguien ha comprendido así una manzana. ¿Qué quiere decir comprender en tanto que pintor? Ese va a ser nuestro problema. Comprender una manzana quiere decir hacerla advenir como “hecho”, lo que Lawrence llama “El carácter manzanesco de la manzana” (Deleuze 2007, pp.61-62).
 —

Específicamente, el carácter político de mi dibujo terminaba por lograrse mediante la técnica que se utilizaba. Con el lápiz tinta de punta fina, se llegó a un tipo de solución que se acercaba al registro del grabado calcográfico, específicamente, a las remarcadas y filudas líneas que, gracias a la acción del ácido, deja la marca del *agua fuerte*. Esta orientación alejaba la imagen de la pintura —que siempre me había perseguido—, para acercarse, en cambio, a la experiencia mexicana del dibujo y su modelo de gráfica política, de clase y anticolonial, cuya base se sustentaba tanto en el grabado, como en un imaginario de raíces populares y en la función social del arte (Gomez Molina 2011, p. 136). Este carácter, primero, fue respaldado por la mantención del realismo fotográfico, recurso con el que se venía trabajando hace un tiempo, pero que, además, fue utilizado por toda la propaganda política del siglo XX en distintas partes del mundo. Y, segundo, por medio de un acercamiento a las estrategias gráfico-narrativas del comic en blanco y negro, cuyo modelo principal en Chile, lo constituyen algunos olvidados *fanzines* de bajo coste que se repartían entre jóvenes *punks* y universitarios, desde los convulsos años ochenta hasta inicios de los 2000 (Fig. 19). Para muchos colectivos de izquierda durante la época de las dictaduras en América Latina, estos cómics significaron levantar un discurso de fácil acceso, cuya mezcla de imagen y texto, tuvo también, a la fotografía documental o de archivo, como uno de sus principales núcleos. Así, por ejemplo, lo recuerda el teórico del arte peruano, Miguel López, a propósito del trabajo de los colectivos chilenos *Los Ángeles Negros* y *La Agrupación de Plásticos Jóvenes* (APJ) (Fig. 20):

El gesto de *Los Ángeles Negros* formula un discurso directo, agresivo y de trazos gruesos, más semejante al código de un cómic de género negro que al regocijo gozoso que marcó cierta obra pictórica de la época (...) La exploración gráfica de la APJ encuentra su formato privilegiado en el cartel, produciendo un quiebre en los códigos visuales del cartel político de los setenta, desarrollados fundamentalmente durante la Unidad Popular. La ilustración, la fotografía en alto contraste, el uso de una amplia gama de colores y la pregnancia del afiche de los setenta son reformulados con el uso del negro, la fotografía documental y una estética fragmentaria (2012, pp. 30.32).

En consecuencia, el comic también significó un camino mediante el cual se podía profundizar en el aspecto material, narrativo e histórico que abrieron las imágenes y viñetas del hexágono de Ted Bundy. De este modo, se empezaron a contar y dibujar, deliberadamente, expresivas historias de corte histórico-político centradas en la dictadura militar chilena. Esto se lleva a cabo mediante el uso de viñetas secuenciales que ayudaron al desarrollo del elemento narrativo, referencias fotográficas a imágenes de archivo del periodo, así como de violencia en general, y un dibujo en blanco y negro, marcado por un trazo recortado y puntiagudo. Elementos que en su conjunto, le darían a éste el carácter de dibujo político que venía emergiendo desde el trabajo anterior, *Resident Evil*.



⇒ Fig. 19. Lautaro Parra (miembro de *Los Ángeles Negros*), *Blondi* (1986).



⇒ Fig. 20. *Agrupación de Plásticos Jóvenes* (APJ), *Afiche Abierto* (1981).



⇒ Fig. 21. Javier Rodríguez, *La caravana de la muerte*, lámina n° 3 de 5 (2013).

2.2.2 Spécial Chili

A principio de los años setenta, la izquierda francesa, entre otras de Europa, había seguido con entusiasmo la llamada vía chilena al socialismo, es decir, sin enfrentamiento armado. Así mismo, pero con tristeza, vio la pronta caída de Salvador Allende y la aparición de una nueva dictadura de derechas en América Latina. Por esta razón, pocos días después del Golpe de Estado, en septiembre de 1973, un equipo de la Televisión Francesa visitó Chile con el objeto de realizar un reportaje que detallara lo que estaba ocurriendo, el que titularon *Spécial Chili* (1973). A cargo del periodista Jacques Segui, los franceses pudieron obtener imágenes y relatos que para los chilenos eran impensables. Primero, porque tenían un equipo que era capaz de grabar imágenes de mayor calidad de las que podían registrar las cámaras chilenas, y segundo, porque al ser prensa internacional, tenían oportunidades privilegiadas de colarse en distintos sectores de la contingencia. El nuevo Régimen necesitaba mostrarle al mundo una imagen de los campos de detención respetuosa con los derechos humanos. Por otro lado, porque al ser extranjeros, —y de Europa, sobre todo—, las autoridades militares eran

un poco más permisivas con los lugares que recorrían y las filmaciones que hacían. De esta manera, el reportaje francés, pudo registrar escenas que en Chile permanecieron inéditas hasta hace muy poco, como las del *Estadio Nacional*, el gran centro de detenidos en Santiago; o de las barridas que hacían las patrullas militares en distintos puntos de la ciudad, sobre todo, en las poblaciones más humildes, las más golpeadas por la violencia irracional de esos primeros días. Esa misma condición de europeos, hizo que la clase dirigente chilena —la clase que promovió el golpe—, les abriera las puertas de su casas para así, recibirlos y contarle al admirado primer mundo desde sus pretensiosos jardines, lo felices que estaban ante el fin de la amenaza comunista en Chile.

Spécial Chili, me brindó las imágenes y el relato que sustentaron *La caravana de la muerte* (2013), el encargo que resolvió la invitación de *Espacio Hache* y que configuró el primer trabajo dentro de la línea que sustenta nuestra investigación actual. Así mismo, las operaciones que le dieron forma, desde el visionado del reportaje al dibujo, articulan la base metodológica de los trabajos que le siguieron a continuación.



⇒ Fig. 22. Javier Rodríguez, *La caravana de la muerte*, lámina nº 4 de 5 (2013).

Específicamente, este trabajo surge con las capturas de pantallas de algunos fotogramas del documental y el traspaso de sus respectivos relato y diálogos. Luego, esos datos se reorganizaron según el énfasis narrativo que se le quiso dar a la propuesta, por lo cual era distinto al del reportaje original. Dicho énfasis, estuvo representado por el contraste visual y literario entre lo que sucedía en los barrios ricos y en los sectores periféricos de Santiago. De este modo, una parte del trabajo lo configuraban viñetas que mostraban a señoras y señores en sus cómodas terrazas, lejos de las balas; y otras, a gente humilde y aterrorizada, con las manos en alto y una fila de soldados que los apuntaban con sus metralletas en las espaldas. La reorganización de estos recursos se llevó a cabo a través de la construcción de maquetas digitales de cada página del futuro trabajo. En total, fueron cinco. La primera, muestra y narra una serie de detenciones a cargo de patrullas militares (Fig. 18); la segunda, la entrevistas a miembros de la clase dirigente (Fig. 21); la tercera, la situación con los presos y autoridades del centro de detención que significó el Estadio Nacional (Fig. 22); la cuarta, la desesperación de una mujer que tenía a su esposo e hijo detenidos en el Estadio (Fig. 24); mientras que la última, actuaba como una especie de portada de toda la serie, que dejaba ver un fósil humano, el título de la propuesta, y rostros de agentes que jugaron un rol activo en esos primeros días de represión, tortura y muerte (Fig. 28).

2.2.3 El gesto gráfico: ícono y terror político

Una vez realizadas las maquetas digitales, se procedió a la etapa gráfica. En ésta, se trasladaron las imágenes y textos organizados en viñetas y globos, al dibujo con lápiz tinta. Es importante volver a subrayar el rol del gesto gráfico, porque resulta determinante en la configuración del carácter del dibujo. Su trazo puntiagudo, además de articular una visualidad de estética política de la imagen, le irá otorgando una atmósfera misteriosa que se debate entre la violencia y la perturbación. Tal como debió transcurrir la cotidianidad de una época tan convulsa, como a la que nos hemos referido. De esta manera, las figuras y fondos que se extraen de estos archivos, pasados por el filo del

trazo negro, terminarán por transformar los dibujos en algo cercano a los íconos del terrorismo de Estado que llevó a cabo a Pinochet. El ícono, distinto a los engañosos alcances de la representación, apunta a revelar la presencia de algo que no tiene nombre o concepto, difícil de definir, como podría ser una sensación, un tipo de fuerza o un estado de ánimo. En este sentido, una imagen-ícono, significa todo aquello sin semejanza, es decir, sin referencia en la entelequia conceptual del pensamiento:

—
Si buscáramos una palabra para designar “imagen sin semejanza”, siempre en una búsqueda de pura terminología para intentar ver adónde nos lleva, preguntaría: ¿no se trata de aquello que llamamos “ícono”? En efecto, el ícono no es la representación, es la presencia. Y sin embargo es imagen. Es la imagen en tanto que presencia, la presencia de la imagen. El ícono, lo icónico, es el peso de la presencia de la imagen (Deleuze 2007, p. 101)

—
La *iconización* del dibujo que densifica la presencia del horror, se logra a partir de la expansión del gesto gráfico, desde las figuras hacia los fondos, muchos de los cuales, sugieren cielos. Con un gesto circular, se van sobreponiendo una gran cantidad de trazos finos, para tejer una red gruesa que cubre casi toda una zona, pero dejando una pequeña parte sin marcar. A medida que los trazos comienzan a llenar la superficie, la dirección circular del gesto se hace más evidente y cobra protagonismo. Por otra parte, el reducto sin trazos dibuja un pequeño círculo blanco que se asemeja a un sol. Éste, genera una escala tonal dentro de esta red, es decir, en su parte más próxima, la superficie es clara; y en la más lejana, muy oscura. Esta escala, lo es también de fuerzas. En la parte luminosa, el conjunto de trazos parece débil, mientras que en la oscura, se hacen intensos. Con todo, las viñetas que presentan estos fondos, adquieren características atmosféricas donde los cielos no obedecen tanto a la noche, como sí a los fenómenos vinculados a los eclipses, que resultan más misteriosos e inquietantes que lo nocturno. En efecto, las escenas bajo estos eclipses se tornan enajenadas y extrañas, como debieron haber sido esos terribles días de represión (Fig. 23).



— Fig. 23. Javier Rodríguez, *La caravana de la muerte*, detalle (2013).

No obstante, esta hechura gráfica apunta de manera más subrepticia a la presencia invisible de la violencia y la perturbación. Por un lado, el conjunto de trazos marca un gesto violento, de ensañamiento contra el papel, como si el lápiz fuese un cuchillo que le propina múltiples cortes. No es casualidad que en Chile los dibujantes le llamemos a los trazados, achurados. *Achurar*, en América del Sur, tiene dos significados. El primero, obedece a la expresión que se usa para señalar el acto que le quita las achuras a un animal sacrificado; el segundo, más violento, se refiere, coloquialmente, al acto de matar con un arma blanca, es decir, acuchillar. El acuchillamiento de los fondos de ciertas viñetas, en algunas partes, se hacía tan fuerte, que con la punta metálica del lápiz se terminaba por sacar las capas superiores del papel, cortándolo e hiriéndolo, literalmente. Bajo el sentido histórico que guardan las imágenes y relatos que utiliza este trabajo, las heridas con cuchillos alcanzan una aproximación simbólica a varios de los crímenes perpetrados por agentes del Estado en contra de personas de la oposición a la dictadura. Sin ir más lejos, unos de los asesinatos más despiadados fue el que se conoce como *El caso degollados*. En 1985, un grupo de inteligencia de la policía de Carabineros detiene a tres dirigentes comunistas en las afueras del Colegio Latinoamericano de Santiago. Pocos días después, son encontrados con el cuello cortado, en una carretera cercana al aeropuerto de la capital. El filo represivo perpetuado contra quienes no querían más a los *milicos* en el poder, todavía se recuerda con espanto y conmoción:

—
A 32 años del secuestro y homicidio de Manuel Guerrero, José Manuel Parada y Santiago Nattino, militantes comunistas ultimados por un comando de Carabineros, el hijo de uno de ellos Manuel Guerrero, de 14 años a la fecha de ocurridos los hechos, publicó en su perfil de Facebook un texto para conmemorar la fecha, con el reclamo de que solo uno de los autores del crimen se mantiene en prisión, el civil Miguel Estay Reyno “El Fanta”. El resto está libre sin haber completado sus condenas (El Mostrador 2017).
 —

No obstante, también, el gesto se puede interpretar a la inversa. Una arma blanca, es un tipo de armamento de baja intensidad, que ha sido utilizado, principalmente, por la delincuencia común. Así también, los cuchillos y las navajas han sido armas del *lumpen* que, desde inicios del siglo XX en Chile, ha acompañado los *reventones* sociales, siempre empujados por la sensación de injusticia e inequidad. Armado, además, de piedras, palos y escaños que extrae de la misma vía pública; el *lumpen* irrumpe con espontaneidad, rabia y descontento sobre el escenario público, principalmente en las zonas representativas del poder cívico, como el centro de la ciudad (Goicovic. 2014). Dichas explosiones de malestar, en la época de Pinochet, alcanzaron su punto álgido en las jornadas de protestas del año 82, en las que el historiador Gabriel Salazar, alcanza a contar 23 enfrentamientos con heridos y muertos, inclusive (2006). Por tanto, podemos desprender que la agresividad del *achurado* apunta a la manifestación de dos fuerzas antagónicas, no obstante vinculadas a una misma coyuntura política, marcada por la violencia estructural de la dictadura.



— Fig. 24. Javier Rodríguez, *La caravana de la muerte*, lámina nº 5 de 5 (2013).

Sin embargo, la violencia de la mano y sus trazos desenfadados, no solo apunta a la metáfora de los cortes que infiere el asesino, sino también a los desesperados manotazos que se dan como señal de la perturbación que podemos llegar a sentir frente a una determinada adversidad física, como por ejemplo, el no poder ver. Los grabadores, por experiencia, saben mucho de esta sensación, sobre todo cuando trabajan con la técnica de la *punta seca*. Sus planchas siempre están llenas de rayas —ya no de trazos—, pues la única manera de trabajar sobre el metal es dando manotazos y rayando. A diferencia de otras técnicas de grabado calcográfico, en la *punta seca*, se trabaja directamente sobre el metal, sin un barniz que permita ver mejor la línea que hacemos. Es por esto que la única manera que tenemos para hacer figuras, por ejemplo, es la de rayar la plancha, porque una línea más depurada no la localizaríamos, como tampoco se lograría fijar del todo sobre la plancha. Para ver y grabar, hay que tantear, apretar y deslizar, fuertemente, la punta del punzón sobre el metal. De este modo, el dibujo de punta seca se va construyendo con violencia, dejando ver, en muchos casos y para una misma figura, múltiples rayas, puntiagudas y muy marcadas. Al igual que en el caso anterior, es poco probable no vincular este desesperado gesto con ciertas prácticas llevadas a cabo por la represión, que se dirigían a infligir terror e inseguridad mediante la negación de la mirada y el encierro en la oscuridad. Sobre todo cuando la viñeta del detenido que no puede mirar hacia atrás, o que tiene sus ojos vendados, ocupa un lugar importante en el trabajo.

Ahora bien, sobre el dibujo y la ceguera, fue Jaques Derrida quien se refirió con mayor precisión hace ya algunos años. Al igual que sucede con los grabadores de punta seca, para el filósofo francés, dibujar tendría que ver con los gestos oscilantes que los ciegos hacen para ver: *El ciego de Lucas Heyde es menos pasivo. Por sí mismo, por su propia mano, el habrá dibujado sus ojos, el habrá mostrado su ceguera a Cristo (...) habrá indicado, localizado, circunscrito la invidencia* (2017, p.12). En este sentido, el tipo de gestos que surgen del no ver, no solo podemos vincularlos con la perturbación, la desesperación o la impotencia, sino que, sobre todo, con un acto de dibujar que se realiza

independiente del mirar. Dicha independencia, nos ayuda acercarnos al dibujo ya no como un fenómeno óptico-conceptual, sino que bajo las nuevas coordenadas que articularía la mano, marcadas por las sensaciones y los recuerdos (Deleuze 2007). En consecuencia, el dibujo actuaría bajo su condición de ícono, es decir, con la capacidad que tiene de representar lo irrepresentable:

—
El primero sería la invisible condición de posibilidad del dibujo, el dibujante mismo, el dibujo del dibujo. Nunca será temático. No podrá ponerse o tomarse como el objeto representable de un dibujo. Para devenir el tema del primero, el segundo, a saber, el evento sacrificial, aquello que le ocurre a los ojos, el relato, el espectáculo o la representación de los ciegos, digamos que representará esta imposibilidad. Representará este irrepresentable (Derrida 2017, p.46).
—

Dicho lo anterior, podemos decir que el conjunto de trazos puntiagudos y negros que surgen a partir de *La caravana de la muerte*, responden más que al archivo de origen —es decir, el fotograma del reportaje—, a la subjetivización de los sangrientos e intolerables imaginarios que desplegó la dictadura. La fotografía y sus relatos, sin duda, ayudan a establecer un campo simbólico de referencia, pero es por medio del gesto gráfico que se evidencia la interiorización de la violencia estructural del régimen y su legado. En síntesis, es esta hechura gráfica la que manifiesta el conjunto de sentidos que aglutina la memoria, no los ojos de un periodo marcado por el terror político en Chile, desde 1973 hasta ahora.

2.2.4 Entre el arte y la política

La caravana de la muerte (2013) abrió un camino de trabajo definitivo, pero difícil de identificar, en tanto transita entre dos ámbitos cuya unión ha provocado siempre controversia; nos referimos al arte y la política. Por un lado, este trabajo reúne las características con las que convencionalmente relacionamos un trabajo de arte político, es decir, con énfasis en el mensaje,

el contenido y una fuerte carga conceptual. Por otro lado, y como hemos explicado, también tiene una alta dosis de subjetividad. El trazo, las figuras y los fondos, poseen un *gesto*, palabra que ha sido marginada del vocabulario en aquellas propuestas que pretenden ser más analíticas que expresivas. No obstante, estos dibujos se articulan a partir de información vinculada a las ciencias sociales y a la imagen de archivo, que además se centran en un hecho político e histórico. Por esta razón se aleja no solo de las lógicas provenientes de, por ejemplo, las diatribas emotivas y psíquicas de la pintura expresionista, sino que también, de todo el arte que apela a la autonomía como valor absoluto e intransable.

A propósito de estas dos posiciones, hace pocos años, la artista cubana Tania Bruguera, hacía una llamado a recuperar la función social del arte por medio de aquello que denominó *Arte Útil*. Para Bruguera, el arte es un medio, un instrumento, que debe servir a principios superiores que tienen que ver con la comunidad y la política: *El Arte Útil no es un concepto nuevo. Quizás no se le ha llamado así específicamente y quizás no ha sido parte de la corriente principal del mundo del arte, pero es una práctica que ha logrado convertirse en un camino natural para aquellos artista que tratan temas del arte político y social* (2011). No obstante, para algunos pintores como Francis Bacon, el arte se debe ubicar en el otro extremo, sin relato, sin historia, y muchos menos, sin compromiso político. Para Bacon, cualquier tipo de mensaje en el cuadro se transforma en una anécdota irrelevante, y por lo tanto en un *cliché*. La pintura, bajo el influjo narrativo, se transforma en algo decorativo y torpe (Maubert 2012).

En la trayectoria de muchos artistas, ambas posiciones han significado una irremediable contradicción (Longoni 2012). Algunos, han asumido esta dualidad, pero desde roles separados. Como Picasso, militante comunista y partidario del cambio político que promovía el socialismo, pero que pintó algo tan extraño para la época como *Las señoritas de Avignon* (1907). También hizo *Guernica* (1937), que según sabemos, se basa en un hecho histórico de

alta convulsión político-social. Sin embargo éste, como los demás trabajos de Picasso, no forman parte de un programa revolucionario y partidista, sino por el contrario, es reconocido, fundamentalmente, por su aporte pictórico, desde la mirada creativa del *genio* hacia el campo del arte. Es decir, para Picasso la pintura era un asunto de subjetividad y autonomía, no de militancia. En consecuencia, *Guernica* se piensa como una pintura, no como una pintura política, pese a los alcances coyunturales que tuvo y el alcance político que contiene. En la otra vereda se encuentra Diego Rivera, cuyas pinturas se entienden como políticas, y luego como pinturas. El muralista mexicano es un buen ejemplo de cómo el arte se piensa en tanto un medio para alcanzar fines vinculados al cambio social, más allá del marcado carácter artístico que tienen. Los murales de Rivera han sido un incuestionable aporte a la historia del arte, sin embargo, estaban al servicio de un programa político, no del arte en sí mismo. Pablo Picasso, Diego Rivera, como muchos otros artistas también, posiblemente se preguntaron más de una vez ¿A qué respondemos, a nuestro compromiso político o una nuestra libertad creativa?

Frente a esta disyuntiva, hace muchos años en México, pareció abrirse una tercera opción. En 1938, el mismo Diego Rivera, concierta en su casa, un encuentro entre dos figuras de alta connotación histórica: André Breton y León Trotsky. Es decir, uno de los máximos representantes de la subjetividad artística que significó el surrealismo, se sentaba al lado de uno de los más importantes símbolos políticos del siglo XX y la racionalidad revolucionaria que implicó el comunismo (*ibid.* 2012). De este cruce, surgió un manifiesto cuyo título era *Por un arte revolucionario independiente*, y la fundación de la Federación Internacional del Arte Revolucionario Independiente (FIA-RI). Esta nueva propuesta, expresaba la unión de dos posturas que, si bien a veces han caminado cerca, nunca habían logrado juntarse del todo. En efecto, recogiendo las experiencias que había escrito Trotsky en *Literatura y Revolución* (1924) contra de las narrativas realistas asociadas al dogma que imponía el Partido Comunista en Rusia y la III Internacional, ambos actores, intentaron aunar el compromiso político con la libertad creativa:

—
La libertad creativa concedida por Trotsky a los artistas que, en cierto modo, establecía una esfera singular para la imaginación en el contexto de la revolución (...) un modo de acción sobre los cuerpos y las conciencias que se sustrajera (a la vez que complementara) a las lógicas de subjetivización más clásicas de la izquierda (ibid., p. 55).
 —



↷ Fig. 25. *Viajou Sem Passaporte*, Manga Rosa (1981-1982).

Muchos años más tarde, a principios de los años 80, colectivos como *Viajou Sem Passaporte* de Brasil (Fig. 25) o el *Taller de Investigaciones Teatrales* (TIT) de Argentina, pusieron en práctica lo que Breton y Trotsky habían querido desarrollar. Con referencias políticas al socialismo, y artísticas al surrealismo, sus propuestas reunieron aspectos de ambos ámbitos: *Construyen su legado desde la reivindicación del primer surrealismo y su cruce con el trotskismo en tanto método de exploración e invención. Este legado combina experimentalismo y revolución, vanguardia artística y vanguardia política (ibid., p. 54).* De la política socialista, les interesaba la claridad del mensaje, mientras que del surrealismo, lo absurdo y contradictorio de sus formas. De una síntesis de las dos cosas, desarrollaron propuestas que interpelaban a la contingencia, pero con un alto nivel poético, permitiéndoles no caer en el panfleto o la ilustración de la idea, por un lado, o en un arte excesivamente hermético y especializado, por el otro.

Sin pretender ocupar el importante lugar que tienen estos colectivos en América Latina, *La caravana de la muerte*, como los trabajos posteriores, han transitado por un camino parecido. Uno de sus objetivos ha sido el de comentar, pensar y reflexionar sobre los escenarios de violencia política que abrió el golpe de estado de 1973 en Chile y cómo éste se replica en la actualidad; pero utilizando una forma poética que considere aspectos vinculados a la sensibilidad colectiva e individual. Para ello se han combinado metodologías más *duras*, vinculadas a las ciencias sociales y a las prácticas conceptuales que trabajaron el archivo y la historia; con otras *blandas*, como las manuales, subjetivas e incluso psíquicas que desarrolla el dibujo. Por otro lado, sus métodos técnicos y conceptuales también apuntan a un alto grado de especialización artística, pero son abarcados desde formatos que hacen más fácil y directo su discurso, como el cómic. En este sentido, estos trabajos encuentran en la subjetividad y autonomía del arte, elementos que enriquecen y articulan un pretendido —sino, necesario—, mensaje social y político. Asimismo, los elementos de la política y la propaganda le proporcionan sentido y direccionalidad al acto subjetivo del dibujo, que refuerzan su condición poética y simbólica pero dentro de una coyuntura histórica específica, que lo define y contextualiza. Con todo, podemos decir que *La caravana de la muerte*, abrió un espacio para el desarrollo de un proyecto gráfico de larga data, que ha transitado entre lo útil y lo estético, entre lo social y lo autónomo, entre el arte y la política.

2.2.5 Dibujo y activismo

Pero con *La caravana de la muerte*, avanzamos más allá de la disyuntiva anterior, pues sus formas y alcances se acercan al campo de intervenciones directas sobre lo social, que, por ejemplo, caracterizó a las prácticas de activismo artístico durante los años 80 en América Latina. Particularmente, aquellas que utilizaron la gráfica política por medio de una interpelación a la estética popular; ésta última proveniente del mural, el cartel o los comic, que desarrollaron ciertas agrupaciones, brigadas o colectivos de izquierda en

épocas de agitación política vividas en el continente. Esto se puede comprender desde los imaginarios que acompañaron las revueltas de principios del siglo XX que exigían un horizonte socialista, hasta los del antiimperialismo revolucionario de los años 60 (Castillo 2010).

En términos generales, por estética popular entenderemos todas aquellas que hacen uso, primero, de símbolos regionalistas y formas simples que aseguran una rápida ejecución e impacto. Segundo, las que se dejan acompañar de un mensaje directo, fácil de interpretar, casi siempre dirigido al colectivo social, en particular, a las reivindicaciones de las clases populares (*ibid.*). En este sentido, el activismo político del que hacemos mención, recupera la gráfica popular, ya que implica una táctica política de movilización de bajo coste tecnológico y económico, o como dijo el teórico argentino Roberto Amigo, porque les permitía *hacer política con nada* (2012). También, porque vieron en la semántica elemental de estas narrativas, la posibilidad de apuntar a los profundos problemas de violencia que aquejaba a la región en general, de una forma directa y efectiva, sin sublevación o metáfora como podría darse en una vanguardia artística más sofisticada. Y, por último, encontraron en la gráfica popular, el nicho perfecto para el desarrollo de una estrategia contramediática de los símbolos, que les permitía subvertir el contenido de los medios y de todos los relatos que imponía la dominación:

—
Una de las acciones más constantes es la subversión de la publicidad: la intervención sobre los afiches políticos burgueses y el desarrollo de una gráfica política que intenta interpretar una “estética popular”. La mínima intervención para el máximo efecto (Amigo 2012, p. 148).
 —

Una de las razones que explican el surgimiento y desarrollo de esta clase de propuestas, es que muchas de ellas, no fueron llevadas a cabo, precisamente, por artistas, sino que por grupos insurgentes y armados, como el M19 en Colombia, Sendero Luminoso en Perú, o el Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR) en Chile. Estos, movilizados más por el horizonte de la

transformación social que del arte, hicieron uso de éste último como parte de una doble táctica que consideraba el campo militar, por un lado, y el del símbolo, por el otro (Carvajal 2012). *El Frente*, por poner un ejemplo de Chile, como parte de su estrategia de movilización de masas, se concentró en las poblaciones marginales del país, para armar y entrenar milicias que combatieran contra los órganos represivos del régimen; sin embargo, también, creó brigadas de muralistas que pintaron sobre los muros de las poblaciones de Santiago, al pueblo organizado y combativo, rodeados de las banderas rojas de la agrupación que dejaban ver su fusil guerrillero entre la sigla del grupo y una estrella blanca encima. Asimismo, publicaron en su propia revista, *El Rodriguista* (Fig. 26), historietas en blanco y negro que narraban las historias de sus milicias y el crudo acontecer bajo la sombra de la dictadura (Fig. 27).

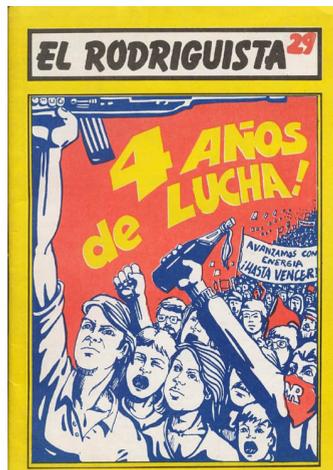


Fig. 26. FPMR, *El Rodriguista* (1987).



Fig. 27. FPMR, *Manolo* (1987).

En este sentido, podemos decir que el proyecto de investigación que se ha desplegado desde *La caravana de la muerte* en adelante, se aproxima a las tácticas de guerrilla semiológica (Eco 1995) que utilizaron estas agrupaciones y, por lo tanto, al plano del activismo político de los años 80. Los imaginarios

provenientes de la lucha armada y la política, la subtecnología del dibujo y el uso de formatos vinculados a expresiones populares y no especializadas como el comic, nos sitúan en esta dirección. En consecuencia, nuestros esfuerzos se pueden incorporar al decálogo que hace el artista y teórico español Marcelo Expósito sobre el activismo artístico (2012), en al menos cinco puntos:

1_ A partir de una interpelación a las coyunturas sociales, por ejemplo, el activismo artístico rechaza la autonomía del arte —consustancial al pensamiento moderno y racionalista europeo—, pues separa la esfera del arte de lo social. *El activismo artístico niega de facto esa separación, no exclusivamente en el plano teórico e ideológico, sino en la práctica* (ibid., p. 43).

2 – Relacionado al punto anterior, el horizonte del activismo artístico debe ser el de trabajar por encima de la autonomía del arte, para alcanzar, en cambio, la autonomía de las personas: *frente a la concepción de una esfera de arte autónoma, plantea la autonomía de las prácticas y de los sujetos* (ibid., p. 44).

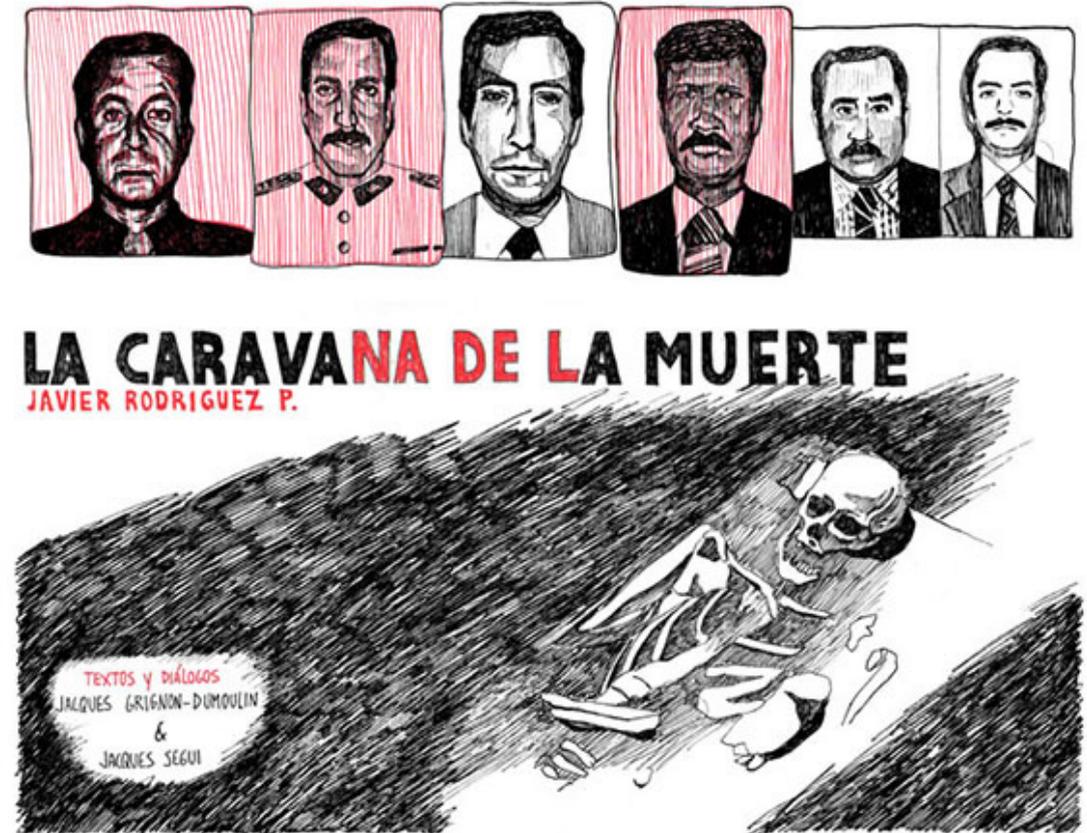
3_ Tal como señalábamos anteriormente, sobre que a la artista española Esther Ferrer, no le preocupaba saber si lo que hacía era arte o no, con el activismo artístico sucede lo mismo. Y así también, con cada una de las propuestas de nuestra investigación, que transitan entre el arte, la ilustración, el comic, la literatura, el ensayo histórico, incluso, el cine: *La pregunta por el “ser” artístico de una práctica se considera irrelevante, toda vez que el arte deja de concebirse como una “esencia”. La pregunta sobre si algo “es” arte, desde esta otra perspectiva, carece de sentido* (ibid., p. 45).

4_ El saber especializado del campo autónomo del arte debe ser atravesado por otros conocimientos, como la historia y las ciencias sociales en nuestro caso. Es decir, el activismo artístico propone la transdisciplinariedad, puesto que en este modelo ve una estrategia de real transformación de lo social: *Los artistas, en su previa función “especializada”, buscan precisamente socializar y poner en común su propia especialización con otras “especializaciones” sociales*

para disolver así la separación de funciones que está instalada en el sentido común dominante de una sociedad (*ibíd.*, p. 49).

5_ Por último, el activismo artístico busca ampliar su radio de acción más allá del grupo que configuran los especialistas. Por medio de poéticas heredadas de los imaginarios populares, por ejemplo, logrará activar las miradas necesarias que se necesitan para el cambio social de mayor envergadura que persigue: *el activismo artístico busca ampliarse hacia públicos ajenos al sistema del arte o de la cultura, insertándose con frecuencia en acontecimientos políticos o movimientos sociales (ibíd.)*.

Dicho lo anterior, las propuestas que estamos analizando no buscan en ningún caso, identificarse como activismo artístico. Entre otras muchas cosas, no han querido rehuir de los espacios especializados del arte, como museos o galerías, ni tampoco, sus puestas en escena, aunque a veces sostengan un carácter más instalativo, son más bien convencionales a la hora de utilizar el espacio donde se han emplazado. No obstante, es importante recalcar su aproximación con algunas efemérides del activismo político, sobre todo cuando las combinaciones disciplinares y su *gráfica* política apuntan a interpelar la compleja realidad chilena de los últimos años bajo el violento contexto de la posdictadura, en cuanto irrumpen en ella justo en un momento de escasez de formas sensibles que no estén determinadas por la espectacularidad técnica de la industria audiovisual ni por la especialización artística.



⇒ Fig. 28. Javier Rodríguez, *La caravana de la muerte*, lámina n° 1 de 5 (2013).

CAPITULO II

ESPECIFICACIONES METODOLÓGICAS, ENTRE LA FOTOGRAFÍA Y EL COMIC

1. DIBUJO Y REALISMO FOTOGRÁFICO

El año 2015, la revista de arte contemporáneo Artishock (Santiago de Chile), publicó una conversación que sostuve con el artista chileno radicado en Nueva York, Cristóbal Lehyt. Este intercambio giró en torno al dibujo y a los procesos que, como dibujantes, hemos desarrollado para la construcción de una investigación en torno a la gráfica. Desde esa particularidad, los datos autobiográficos fueron recurrentes en la medida en que los entendimos como elementos indispensables a la hora de aproximarnos a las problemáticas que hemos desarrollado.

Como punto de partida de este apartado, es bueno recordar dos ideas que dejó esa conversación. La primera, se relaciona a la concepción del dibujo como una forma de pensamiento analítico, que ordena y sintetiza la realidad circundante. Esta perspectiva surge a partir de la observación que me hizo Lehyt sobre el sentimiento de rabia que veía en mi trabajo:

—
Nací y crecí en un barrio de clase media baja, entre el Zanjón de la Aguada¹¹ y poblaciones cercanas como El Pinar o El Esfuerzo, canchas de tierra como las de “Caluga o Menta¹²”, torres de alta tensión y fábricas. Y por supuesto barricadas y cortes de luz para el 1° de mayo y el 11 de septiembre¹³. Obviamente, dicho contexto ayudó a construir un imaginario vinculado a una rabia histórica de precariedad e injusticias, sin embargo, y a diferencia de algunos de mis amigos de ese tiempo, mi núcleo familiar me entregó cariño, apoyo y una educación integral, por lo cual toda la rabia que constituía mi cotidiano la fui viviendo con la distancia que te permite reflexionar analíticamente una contingencia. De ahí en adelante, cada uno de los contextos vinculados a la rabia que me tocó vivir, elegí vivirlos desde dicha actitud. Por ejemplo, mis innumerables visitas a hospitales públicos producto del temprano infarto que le dio a mi papá, o mi vínculo con movimientos anarquistas que practicaban la violencia cuando entré a la universidad, entre otros.

11
Río que atraviesa la ciudad de Santiago y se hace visible en las poblaciones periféricas y pobres de la ciudad.

12
Película chilena del director Gonzalo Justiniano (1991) y que retrata la vida cotidiana de un grupo de jóvenes marginales, cuya vida transcurre entre la droga, la desesperanza y la delincuencia.

13
Hasta hace muy pocos años, eran recurrente los cortes de luz en estas fechas, en tanto símbolos de la lucha contra la dictadura.

La actitud que te acabo de describir no dista mucho a la del dibujante frente a una contingencia —o particularmente la que he tenido yo respecto al dibujo—, en cuanto él detiene su mirada, establece una distancia, analiza dicho fenómeno y lo traslada a un sistema gráfico (líneas, formas, texturas, tonos); operaciones que, en suma, lo ayudan a constituir una nueva realidad. Es decir, el dibujo es la forma de la actitud que mi experiencia armó frente a la rabia que, sobre ciertos contextos, produce el sistema de dominación (Lehyt y Rodríguez 2015).

La segunda idea que surge de esta plática, tiene que ver con los motivos que puede haber tras el acto de dibujar imágenes fotográficas, lo que no siempre es fácil de explicar y argumentar, sobre todo cuando la información que trae consigo la foto, es traducida en detalle a través del dibujo. Esta situación, nos obligó a reflexionar sobre el porqué de esta transferencia, y el primer paso para encontrar esta respuesta fue reconocer que algunas de estas imágenes encierran elementos que nos llaman la atención de una forma emocional, que producen una pulsión liminal por dibujarlas:

A propósito, una estudiante una vez me dijo algo bien significativo: ella pintaba con mucho detalle unos rostros de una revista porque le gustaba tanto la imagen que la pintura y su temporalidad manual le permitían aproximarse lo más posible a ésta, como si estableciese una especie de “pololeo”¹⁴, por medio de la pintura, con la imagen de referente. Yo le copio un poco su reflexión: hay algo “hermoso” en la imagen de ese joven sin rostro, oscuro y violento, cuando va corriendo con una Molotov encendida (Fig. 29), lo que me provoca no tan solo un deseo de encapsular y guardar esa imagen, sino que también de construirla con todos sus detalles (ibid.).

¹⁴ Palabra que se utiliza en Chile para referirse a una relación amorosa entre dos jóvenes.

Dicho lo anterior, el análisis que sigue a continuación intentará concentrarse en las ideas recién mencionadas con el fin de comprender uno de los métodos fundamentales de mi línea de investigación. Éste, se refiere a los procesos de *copiar* imágenes fotográficas mediante el dibujo y, en consecuencia, con el dibujo fotorrealista. Por medio de cinco partes, intentaremos describir y reflexionar sobre las fases involucradas en este proceso; desde la concepción del dibujo como una forma de pensamiento analítico, hasta el análisis riguroso del modelo fotográfico que contempla su desplazamiento a la gráfica, como las tensiones que surgen entre imagen dibujada e imagen de la fotográfica.



➤ Fig. 29. Fotografía que muestra la acción de jóvenes encapuchados, utilizada para uno de los dibujos que contempla la serie *Malos* (2013)¹⁵.

¹⁵ *Malos* es una de las producciones artísticas propias que forman parte de este trabajo investigativo. Para más información, revisar el capítulo III de esta tesis: *Resultados de la investigación, de “Malos” a “Cobra”*, página 296.

1.1 EL DIBUJO COMO UNA FORMA DE PENSAMIENTO ANALÍTICO

Toda actividad humana involucra el pensamiento. Esto incluiría a los procedimientos prácticos y manuales, aunque durante mucho tiempo se creyera que no y fueran relegados a formas de segunda categoría (Sennet 2009). Así mismo, la separación entre teoría y práctica es algo que hoy resulta difícil de sostener, sobre todo, en el campo de la práctica artística, puesto que sería negar el inmenso aporte que han realizado los artistas a la reflexión del arte y al pensamiento artístico en general a partir del hacer (Borgdorff 2005). Desde Velázquez a Bacon —por solo mencionar a dos figuras conocidas y un tramo histórico extenso—, el aporte de los pintores al pensamiento artístico se hizo pintando; es decir, pensando con el ojo, la mano y los materiales. No obstante, parece consensuado dentro del ámbito del arte que el medio que más se relaciona con el pensar es el dibujo (Derrida 2017). Tal como indicamos en el capítulo anterior, el dibujo tiene un carácter taquigráfico que sirve para conectarse de forma directa e instantánea con nosotros mismos y, en consecuencia, con las reflexiones que se configuran en nuestra mente. Por esta razón, hoy podemos definir el dibujo como una actividad que tiene que ver, fundamentalmente, con el pensar: *Dibujar es equivalente a pensar. Algunos dibujos se hacen con la misma intención que se escribe; son notas que se toman. Otros intentan resolver la ejecución de una escultura en particular, o imaginar como funcionaría* (Nauman 1991).

No obstante, la idea del dibujo como apunte del pensamiento que nos entrega Bruce Nauman ya había sido indicada por Federico Zuccari en 1607, reconociendo dos tipos de dibujos. El interno, aquel que se formula en el pensamiento y que, a su vez es parte del pensar; y el externo, forma que toma ese pensamiento por medio de un lápiz y un papel, en líneas, texturas y tonos (Garriga 1983). En efecto, tal como señala el profesor y dibujante chileno Ignacio Villegas, el dibujo es tanto una forma de producción del

pensamiento como la materialización de éste encerrado en nuestra mente (2017). Por ejemplo, en el Museo Reina Sofía, en Madrid, frente a la pintura *Guernica* (1937), se muestra la gran cantidad de dibujos que realizó Pablo Picasso para pensar los elementos que originarían a este cuadro. En este sentido, el dibujo, actuó como el primer medio entre la cabeza del artista, el dibujo interno; y el mundo exterior, el dibujo externo. Los bocetos demuestran que fue este medio, y no tanto la pintura, la que resolvió el tipo de figuras y la composición del cuadro, es decir, aquello por lo cual solemos identificar al *Guernica*.

En este sentido, se ha podido observar cada vez con más fuerza, como los bocetos previos a las instalaciones o intervenciones en espacios públicos, alcanzan valor por sí mismos, es decir, en cuanto dibujos y no en tanto intervenciones. Incluso, cuando muchos de estos trabajos de escala monumental nunca logran realizarse, porque las cualidades del dibujo previo alcanzan a proyectar las reflexiones que éstos podrían haber representado. Por ejemplo, en la última edición de la Documenta de Kassel (2017), se mostraron una serie de dibujos de distintos artistas que representaban proyectos que, por diversos motivos, no lograron ejecutarse en convocatorias pasadas del evento (Deutsche Welle 2015); como el avión de combate que quiso instalar Wolff Vostell sobre el tejado del Museo Fridericianum, sede oficial de la Documenta 6 (El País 1977). El dibujo, en estos casos, no solo reflejaba la expresividad que puede alcanzar un tipo de proyecto inconcluso, sino también, muestra la enorme capacidad que tiene este medio para extender el pensamiento y representarlo.

En consideración a lo anterior, podríamos desplazar la concepción del dibujo como extensión del pensamiento a otros ámbitos del conocimiento, como sucede con los apuntes de un matemático (el diseño externo), que representan sus ideas y teorías (el diseño interno). En este caso, el pensamiento se materializa no tan solo por medio de esos dibujos que llamamos números, sino también por medio de distintos tipos de líneas, formas, tonos, incluso

texturas; las cuales jerarquizan, ordenan y sintetizan sus reflexiones. En las películas cuya temática gira en torno a la vida y obra de científicos, se pueden apreciar ejemplos de esta clase de dibujos. Sobre grandes pizarras negras y por medio de una gran variedad de recursos gráficos, estos, incluso, logran asemejarse algunas propuestas de arte, desde las pinturas de Roberto Matta a los dibujos conceptuales de John Cage.

A partir de lo que hemos indicado hasta el momento, podríamos decir que el dibujo se transforma en una herramienta privilegiada del pensamiento, porque nos permite mirar rápidamente y con distancia, un fenómeno. Es decir, vehicula en pocos segundos una posición de observación. Un dibujante cualquiera, coge distancia del dibujo casi al mismo tiempo que lo dibuja. La distancia, permite verlo mejor. Esto es la posibilidad de pensar, en este caso, sobre el dibujo y todos los elementos que activa, es decir, en las formas que tiene y en lo que éstas significan bajo un determinado contexto. Por ejemplo, dibujar un mapa, implica someter instantáneamente el espacio que representa a un riguroso análisis de sus características, no solo cuantitativas, como serían la identificación de zonas grandes o pequeñas; sino que también, cualitativas, como podrían ser las zonas peligrosas o recreativas. En consecuencia, el dibujo puede entenderse como un método que, por medio de diversas técnicas y estrategias, nos ayuda a entender rápidamente un determinado fenómeno.

Los métodos, según una simple definición, son un *modo ordenado y sistemático de proceder para llegar a un resultado o fin determinado* (RAE 2019). En el caso del dibujo, los modos de proceder obedecen, por un lado, a manejos técnico-instrumentales y, por otro, a estrategias simbólicas y gestuales que, junto a un determinado orden, se van cruzando a fin de aproximarse al problema o fenómeno que se estudia (Navarrete 2017). Mucho antes de la aparición de los *Smartphone* y la geolocalización satelital —para continuar con un ejemplo sobre la ciudad y el paisaje—, cuando alguien nos preguntaba por cómo llegar a un lugar, y tras fracasados intentos verbales, acabábamos recurriendo al trazo del recorrido y, por tanto, dibujando un mapa. Dependiendo

de las distancias y del tipo de calles y edificios, desplegábamos un conjunto de estrategias gráficas que le aseguraran a nuestro interlocutor llegar a su destino: para avenidas grandes, usábamos líneas más gruesas, mientras que, para calles pequeñas, otras más delgadas. Para una mejor comprensión del territorio a explorar, dibujábamos formas distintas que distinguían árboles de edificios; incluso, les proporcionábamos tonos y texturas, asegurando la eficacia de nuestro mapa. En esta misma línea, Gómez Molina (2011) nos recuerda los relatos que escribió Ítalo Calvino en *Las Ciudades Invisibles* (2018), sobre los métodos cercanos al dibujo que, por medio de un tablero de ajedrez, utilizó Marco Polo para describirle al emperador Mongol Kublai Kan, los recónditos pasajes del inmenso imperio que nunca llegaría a conocer por completo. Dichos métodos permitieron producir una realidad en la mente del emperador, que antes no tenía. Para eso, Marco Polo, debió ordenar y saber escoger, los elementos que tenía a su disposición:

—
En adelante Kublai Kan no tenía necesidad de enviar a Marco Polo a expediciones lejanas: lo retenía jugando interminables partidas de ajedrez. El conocimiento del imperio estaba escondido en el diseño trazado por los saltos espigados del caballo, por los pasajes en diagonal que se abren a las incursiones del alfil, por el paso arrastrado y cauto del rey y del humilde peón, por las alternativas inexorables de cada partida (2018, p. 66).

Para Gómez Molina, el método que utilizó Marco Polo se asemejaba al del dibujo de mapas y, en consecuencia, a toda la operativa metodológica de la que dispone el dibujo para la aproximación de diversas problemáticas o fenómenos.

—
El diálogo entre Kublai Kan y Marco Polo ejemplifica de una manera impecable todo el sistema de relaciones que lleva implícito el hecho de dibujar (...) La metáfora es magistral y reproduce la pluralidad de formas de evocación que subyacen en el dibujo, en el proceso de creación y en la aventura de describir (...) dibujar es establecer un orden de evocaciones precisas (2011, pp. 173-174).

Dicho todo lo anterior, el dibujo que se obtiene tras cualesquiera que sean los métodos que utilizemos, actúa como una síntesis de los fenómenos que aborda (Villegas 2017). Los improvisados mapas que hacíamos en medio del ajetreo de la ciudad no pretendían más que resumir toda la complejidad que ella abarca, a fin de abordarla. Así mismo sucede con el dibujo de los números y letras de una fórmula científica, en cuanto también reducen un denso proceso de reflexión en torno a una hipótesis. En ambos casos, los procesos gráficos acotaron problemáticas complejas, facilitando vías de acceso a su reflexión e interpretación. El dibujo, en consecuencia, construye síntesis que nos ayudan a enfocar, recorrer y analizar fenómenos de todo tipo y exigencias (Gómez Molina 2011). Desde este punto de vista, el historiador chileno Nicolás Acevedo, a propósito de su libro sobre el grupo armado de fines de los años 80, MAPU-Lautaro (2014), comentaba que el trabajo de un historiador era parecido al del dibujante, en tanto que ambos cogen distancia de los fenómenos que estructura la realidad, para pensarla analíticamente. Su apreciación como historiador sobre el dibujo, coincidía con lo que habíamos señalado en la revista *Artishock*, sin embargo, fue más allá. Acevedo mencionaba un método de historización marcado por el dibujo de diagramas y símbolos que le permitía ordenar datos y archivos. Tras esa operación gráfica, podía sintetizar y, luego, escribir la historia¹⁶. Ésta, al igual que un dibujo, da cuenta de las huellas que dejó un determinado acontecimiento, en su caso el Grupo MAPU-Lautaro. Por mi parte, el dibujo también ha servido como método de historización sobre cierto tipo de acontecimientos vinculados a los escenarios de violencia política en Chile, comprendidos durante el periodo 1973 hasta la fecha. Con resultados evidentemente distintos a los de un historiador, cada una de las series dibujadas han intentado sintetizar estas coyunturas para obtener una aproximación analítica, no obstante, distinta a la de las ciencias sociales, que nos den nuevas formas de acceso e interpretación, en tanto éstas aún repercuten en el resentido presente político social en Chile.

16

Estos comentarios se realizan a partir de una entrevista que le hice, el día 12 de octubre de 2017, en Santiago de Chile.

1.2 ALGUNAS FORMAS DEL DIBUJO Y EL DIBUJO DE MODELOS

La palabra dibujo es polisémica. Es decir, se le atribuyen muchos significados y aplicaciones que lo dotan de un profundo valor técnico y simbólico; pero a su vez, lo hacen muy difícil de definir (Vial y Millar 2008). No obstante, a grandes rasgos, podemos coincidir que la palabra dibujo se relaciona con un proceso mental, visual y físico que, mediante la intervención de alguna herramienta sobre un soporte, se traduce en cierto tipo de marcas diferenciadas entre figuras y fondos, a las cuales se les atribuye un significado (Gómez Molina 2011 y Villegas 2017). Considerando esta definición, el dibujo es utilizado en muchos ámbitos del conocimiento donde en cada uno tiene distintos procedimientos, funciones y objetivos. Esta multiplicidad, en consecuencia, origina una variedad infinita de tipos de dibujos que pueden llegar a ser, material y visiblemente, muy distintos entre sí:

—
En relación a los campos de aplicación disciplinarios, habrá que ser cuidadoso para entender el dibujo aplicado a la arquitectura, o a la industria, o aplicado a la práctica del artista o del ilustrador. En estas aplicaciones profesionales el sentido y significado varían, como varía también la denominación de su producto final (Villegas 2017, p.11).
 —

Frente a esta variedad, John Berger en *Sobre el dibujo* (2011) hace un análisis más ajustado al campo del arte, en el que distingue tres grandes maneras de aproximarse al dibujo. La primera es *conceptual*, y tiene que ver con llevar lo que está en la imaginación y en la mente a formas gráficas sintéticas y conceptualmente efectivas, que podrían fácilmente transformarse en un código. Esta manera, es altamente descriptiva y persigue efectos comunicativos, como los mapas de los que hablábamos anteriormente. La segunda, es la de *memoria*, y tal como se deduce, tiene que ver con el sacar —Berger habla de exorcizar—, los recuerdos que tenemos en nuestra mente sobre

diversos hechos o acontecimientos, para llevarlos a un sistema gráfico que los interpreta y representa. Un dibujo de este tipo podría ser el de un retrato hablado, como el que hace la policía a partir de los recuerdos que se tienen sobre el rostro de un determinado sujeto. Así mismo, la historia del arte nos entrega innumerables dibujos con este patrón, como los de la serie *Los desastres de la guerra* (1810-1815) de Francisco de Goya (Fig. 30), hasta los extraños dibujos del artista Alemán Kai Althoff (1966, Alemania) que exploran los inquietantes aspectos de una memoria perturbada (Fig. 31). Tanto en la primera, como en la segunda manera, normalmente el dibujo aflora directamente de la mente de su ejecutor, es decir, no existen elementos intermedios entre el ojo y el papel.



➤ Fig. 30. Francisco de Goya, *Populacho* (1810-1815).

No obstante, Berger señala una tercera manera, a la que llama *representacional*. En ésta, a diferencia de las anteriores, existe un elemento intermedio al que, comúnmente, conocemos como modelo. Esta manera, se encuentra determinada por el desplazamiento de las características visuales del modelo a un sistema ya no solo constituido por elementos gráficos —líneas, formas, direcciones, tamaños, texturas y tonos—, sino también, por métodos de

construcción determinados, fundamentalmente, por escalas de proporciones y la perspectiva espacial. En esta operación, Berger explica que sucede una emigración óptica, en la que el dibujo es la huella de la mirada que hubo sobre un determinado modelo, que es físico y real. Por esta razón, podemos decir que el dibujo representacional siempre resulta próximo a la figuración realista.

Al igual que en los casos anteriores, los procesos y resultados que se originan a partir de esta tercera manera son variados, no obstante, podemos intentar clasificarlos en dos grandes grupos según el tipo de modelo que usan. El primero es el dibujo con modelos naturales, como los que se suelen ver en los cursos de las facultades de bellas artes, es decir, con objetos, paisajes y figuras humanas reales. Y el segundo, es el dibujo que trabaja con modelos fotográficos, recurso ampliamente utilizado en las prácticas realistas contemporáneas, como también en la publicidad, la ilustración y algunos medios de prensa escritos. Si bien los métodos y resultados son distintos, en ambos casos existe un riguroso proceso de cálculo a fin de trasladar con eficacia las relaciones sensibles que se desprenden del modelo hacia el dibujo. Este proceso solo es posible si se experimenta mediante una fuerte concentración, gracias a la cual los ojos actúan como un lente que registra en detalle aquello que acontece en el modelo. Como si cada pestañeo fuese el *click* que hace una cámara sobre el objeto que quiere capturar; el ojo, observa, mide y calcula con precisión, las proporciones de los objetos de una naturaleza muerta o las figuras de una foto. Con la misma rigurosidad toma nota de la iluminación, las texturas y las materialidades que van aconteciendo en el modelo. Como ejemplo de la concentración requerida y del esfuerzo óptico que implica este proceso, se encuentra la conversación que sostuvo Paul Cézanne con Joachim Gasquet, en la que el pintor le describe el riguroso —incluso, sacrificado—, acto de aproximación a los modelos que dibuja:

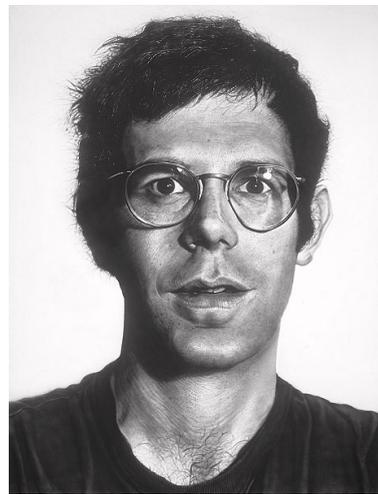
—
Un sentido agudo de los matices me trabaja. Me siento coloreado por todos los matices del infinito. En ese momento, yo y mi cuadro somos un solo ser. Somos un caos irizado. Ustedes ven, no he pintado nada aún. Llego frente a mi mo-

tivo, me pierdo en él, sueño, vago. El sol me penetra de manera sorda como un amigo lejano que recalienta mi pereza, la fecunda. Germinamos. Me parece, cuando la noche vuelve a descender, que no pintaré y que jamás he pintado. Es necesaria la noche para que pueda desprender mis ojos de la tierra, de este rincón de tierra en el que estoy fundido (...) Una buena mañana, la mañana siguiente, lentamente las bases geológicas me aparecen, se estabilizan capas, los grandes planos de mi tela. Dibujo allí mentalmente el esqueleto pedregoso (Düchting 2003, p. 136).

Aunque los procesos de desplazamiento impliquen siempre una concentración rigurosa, los dibujos representacionales pueden variar su nivel de semejanza con el modelo, habiendo unos más descriptivos y otros menos (Bryson 2002). Los primeros, que podríamos señalar como parte de un realismo frío, surgen del uso racional de técnicas lentas y exactas que resuelven en detalle la fisiología del modelo, acercándose, lo más fidedignamente posible a lo que el ojo ve. Su metodología parece más estricta y descriptiva (Alpers 1987). Dentro de este grupo, podríamos mencionar un amplio repertorio de dibujantes, desde aquellos que trabajaron con modelos naturales, como Jacques-Louis David (Fig. 32), a los que lo hicieron con la referencia fotográfica, como Chuck Close (Fig. 33).



∞ Fig. 32. Jacques-Louis David, *El juramento de los Horacios* (1784).



∞ Fig. 33. Chuck Close, *Bob* (1970).

Los segundos dibujos, se acercan a un realismo cálido, en tanto se dejan llevar más por aspectos vinculados a las sensaciones, registradas por el ojo e interiorizadas en la subjetividad, que por los aspectos físicos del modelo (Deleuze 2013). Su metodología parece basarse más en las emociones y, en consecuencia, sus resultados tienden a ser más espontáneos y gestuales (Bryson 2002). Como parte de este grupo, también existe un gran arco histórico, que abarca artistas que trabajaron con modelos naturales, como Eugène Delacroix (Fig. 34), a los que hoy usan el modelo fotográfico, como Marlene Dumas (Fig. 35). No obstante, tanto en el realismo que hemos definido frío, como en el cálido, o si se trabaja a partir de modelos naturales o fotográficos, hay una misma intención que define a los dibujos representacionales. Secundada por la rigurosa mirada que debe atravesar al modelo, esta intención consiste en la búsqueda de un análisis exhaustivo de sus formas y significantes, a fin de entender los fenómenos que produce bajo determinadas circunstancias. En nuestro caso, como en el de Marlene Dumas, dichos fenómenos se encuentran fuertemente determinados por el dispositivo fotográfico y los significados que este *encarna* (Danto 2013), en términos generales, como paradigma visual de nuestra época; y, en específico, en torno a la historia, a la política y a la violencia.



∞ Fig. 34. Eugène Delacroix, *Charles de Verninac* (1798-1863).



∞ Fig. 35. Marlene Dumas, *The Trophy* (2013).

1.3 EL DIBUJO CON MODELOS FOTOGRÁFICOS

A fines de los años 90, un poco antes de ingresar a la Universidad, leí un revelador reportaje¹⁷, publicado por un tradicional periódico chileno, *El Mercurio*. Éste artículo iba a cambiar para muchos, que no sabíamos de manera especializada del tema, nuestras creencias en torno a la manera en la que se realizaron gran parte de las pinturas del arte occidental, desde el renacimiento hasta la aparición de la fotografía. La nota, revelaba el uso de dispositivos técnicos prefotográficos en la ejecución de las pinturas de Giotto. Se basaba en una investigación que comparó unos cuadros desconocidos del pintor en los que no hizo uso de este tipo de medios, con los que conocemos de él, y que sí hacen uso de aparatos prefotográficos. En los primeros, recuerdo que decía que las relaciones estructurales eran un completo desastre, mientras que, en los segundos, se ajustaban a la capacidad de representación realista con la que siempre se identificó al pintor. No recuerdo —han pasado más de 20 años— quien escribió el artículo, ni mucho menos las fuentes que utilizó para ello, pero tengo fresca la imagen de una pintura de Giotto en la portada del *Artes y Letras* —el suplemento cultural de *El Mercurio*— y una sensación de desencantamiento muy grande con lo que creía era la pintura de esa época.

Tiempo después, aparecieron las investigaciones de la historiadora italiana Roberta Lapucci (2005) y del pintor inglés David Hockney (2001) que reafirmaban las teorías sobre el empleo de medios prefotográficos en los pintores renacentistas, en particular, la cámara oscura y distintos tipos de lentes para proyectar imágenes y así poder marcarlas en un soporte. La cámara oscura, en términos generales, es un aparato óptico que consta de un pequeño agujero por el cual entra un fino rayo de luz. Éste, reproduce una imagen invertida de la realidad que sucede fuera de la cámara (Barthes 2009). Para hacerse una idea, el sistema de la cámara oscura luce, más o menos similar, a cualquier proyector de imágenes de la actualidad. Este medio, apareció en

¹⁷ Han pasado más de 20 años, razón por la que se me hace imposible recordar su título y la fecha exacta de su publicación. Sin embargo creemos que dicha información, en específico, no resulta relevante para este apartado ni para nuestra investigación.

el siglo X, sin embargo, existen testimonios anteriores que la ubican en el siglo V a. C. (Scharf 1994).

Dicho esto, fueron los pintores renacentistas quienes empezaron a utilizar esta cámara como medio para la ejecución de sus cuadros, en tanto ayudaban a traducir las características de un modelo real a la superficie del papel o la tela (Lapucci 2005 y Hockney 2001). Leonardo da Vinci, por ejemplo, la perfeccionó para tales efectos, agregándole una lente al orificio por donde entraba la luz, con el objeto de obtener imágenes más nítidas. Sin embargo, Lapucci indica que Miguel Ángel Caravaggio fue mucho más allá. Con la ayuda de un amigo físico, Giovanni Battista Della Porta, el pintor dotó de una lente biconvexa a la cámara, más aguda y eficaz que la de Leonardo. Luego, la imagen la exponía durante media hora sobre el lienzo, utilizando sustancias sensibles a la luz para calcarla, como el carbonato de plomo y otros productos químicos y minerales que se hacían visibles en la oscuridad.

Hockney, por su parte, se empezó a interesar en el secreto técnico de estos pintores a partir de una exposición de Ingres (Fig. 36), en la que le sorprendió la fuerte exactitud realista de unos dibujos significativamente pequeños. Esto lo llevó a la hipótesis sobre el uso de artefactos para lograr estas imágenes, cuyo tamaño solo se ajustaba al que estos permitían. Es decir, Caravaggio e Ingres, como otros pintores realistas —Vermeer, Canaletto entre muchos otros más (Steadman 2002)— no solo se acercaron a un invento que aparecería después —la fotografía—, sino que, además, a los fenómenos vinculados al realismo fotográfico en tanto trasladaron la imagen captada por un lente, al terreno del dibujo y la pintura.



Fig. 36. Dominique Ingres, *La bañista de Valpinçon* (1808).

No obstante, una cosa es utilizar dispositivos técnicos como medios únicamente para lograr imágenes más exactas de lo real, y otra es usar estas tecnologías como una forma de referirse a ellas y al lugar que ocupan en el ámbito de la visualidad y la estructura social. Según las tesis de Lapucci, Hockney y Steadman, los artistas Caravaggio, Ingres y Vermeer —por solo nombrar algunos—, ocultaron la utilización de estas técnicas porque pensaron que le restaría valor a su trabajo y a la fama que se habían construido como dibujantes. Al contrario, y en la actualidad, un artista hiperrealista como Chuck Close, por ejemplo, se muestra interesado en pintar a partir de la fotografía, justamente para evidenciar aspectos de la visualidad fotográfica en tanto que ésta forma parte de la coyuntura visual de la modernidad. Él, y otros fotorrealistas del siglo XX se apropiaron del gesto mecánico de lo fotográfico no tanto para lograr una imagen semejante de la realidad, como buscaban los renacentistas, sino que para lograr una imagen semejante a la fotografía y de esta manera problematizarla (Danto 2010). Es decir, podemos indicar que, si bien el dibujo occidental tiene una visualidad fotográfica mucho antes que la invención de la fotografía, su problematización en los ámbitos del dibujo y la pintura aparece después de su presentación oficial, en 1839, con el daguerrotipo.

Al respecto, también es importante desmitificar desde cuándo empieza a pensarse la imagen fotográfica en los soportes convencionales del dibujo y la pintura. Esto sucede poco tiempo después de su invención, y no en la segunda mitad del siglo XX como suele pensarse. En efecto, uno de los puntos de partida de esta reflexión surge con la pintura *Almuerzo sobre la hierba* (1863), del pintor francés Édouard Manet (Fig. 37). A juicio del historiador del arte, Victor Stochita, este cuadro fue rechazado del salón oficial no tanto por su temática en torno a la escena de dos caballeros vestidos que descansaban junto a una señorita desnuda, sino que por su composición y luces que imitaban a la imagen fotográfica (2005). Específicamente, la composición se articula a partir de los encuadres que logra la fotografía en la modernidad, mientras que las luces obedecen a los tonos planos que produce

el destello de luz fotográfica sobre los objetos a la hora de capturar la imagen (*ibid.*). Este dato es importante considerarlo no tanto como una anécdota en torno a la historia del fotorrealismo, sino porque sitúa las problemáticas que éste contempla en los albores de la fotografía y, en consecuencia, como algo intrínseco a las nuevas emergencias técnicas y simbólicas de la modernidad. Es decir, a juicio de este historiador, en como un grupo de pintores, los impresionistas, afectados por las coyunturas de su momento histórico abordaron la modificación radical de la experiencia del ver que trajo consigo esta nueva tecnología.



⇒ Fig. 37. Édouard Manet, *Almuerzo sobre la hierba* (1863).

Dicho esto, podríamos afirmar que algo similar sucede con los dibujos que son la base de esta investigación. Ellos buscan imitar la estructura de la imagen fotográfica en cuanto ella actúa como símbolo intrínseco de los imaginarios vinculados a las coyunturas histórico-políticas que ya hemos señalado. Dicha referencialidad simbólica, sucede a causa de los medios que ponen en circulación estas imágenes, como la prensa, el Estado, y los libros de historia. Éstos, encargados de informar sobre los hechos de una determinada contingencia —o bien asumiendo el monopolio de dicha información—, usan el dispositivo fotográfico en tanto ayuda para ilustrar los acontecimientos bajo la objetividad que suponen sus mecanismos, adjudicándose la verdad sobre ellos (Gamarnik 2012). Podríamos decir, entonces, que la imagen de

esas contingencias históricas, en tanto realidad que construye la dominación, obedece al tipo de imagen que constituye la cámara, y no otro medio (Sontag 2010). En efecto, una fotografía, por su carácter mecánico y exacto, resulta aparentemente más objetiva que, por ejemplo, un dibujo, hecho a pulso por medio de la mirada interpretativa de los sentidos del dibujante (*ibid.* 2014). De esta manera, podemos señalar que la imagen de la dictadura de Pinochet es fotográfica antes que cualquier otra cosa. No obstante, ¿Podemos decir que los dibujos de nuestra investigación solo buscan acercarse al aspecto objetivo de esas imágenes fotográficas?

1.4 ENTRE LA OBJETIVIDAD FOTOGRÁFICA Y LA SUBJETIVIDAD DEL DIBUJO

Para acercarnos a la pregunta antes planteada, es importante profundizar en el carácter ontológico de la transferencia *foto-dibujo*, y para ello recurriremos a los conceptos de aura y valor de culto que acuñó Walter Benjamin en su famoso texto *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* (2003), escrito en el año 1936. Pese a que ha pasado casi un siglo, este texto clásico y tantísimas veces citado sigue teniendo vigencia en el ámbito de la visualidad y en específico, en las aportaciones teóricas que han reflexionado sobre la aproximación a la imagen fotográfica desde algunos soportes convencionales del arte. Así lo confirman un conjunto importante de autores que han analizado las operaciones que permiten este acercamiento, por vía de lo que se ha entendido como un desplazamiento, expansión o transferencia de las características de la imagen fotográfica, al soporte convencional del dibujo o la pintura (Mellado 1995); desde el teórico Benjamin Buchloh con, *El atlas de Gerhard Richter: el archivo anómico* (1999), texto sobre las pinturas fotorrealistas del artista alemán (Fig. 38); al curador mexicano Cuauhtémoc Medina, por medio de *Historio(a)grafía* (2012), título con el que reflexionó sobre los dibujos fotográficos del peruano Fernando Bryce (Fig. 39).



Fig. 38. Gerhard Richter, *Rudi* (1965)

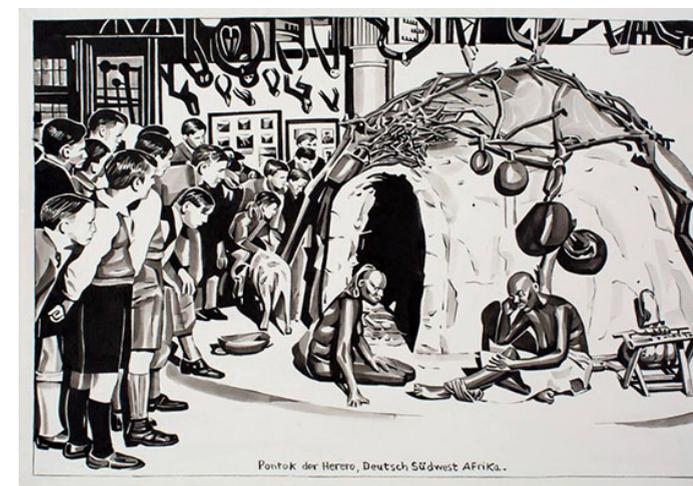


Fig. 39. Fernando Bryce, *Sin título* (2017).

Antes de profundizar en la idea del *aura* y en el *valor de culto*, es necesario considerar que el pensamiento de Benjamín se debatió entre un misticismo de origen judío y la cientificidad que supone la ortodoxia comunista. Asimismo, heredó de su madre, el interés por el arte que el comunismo llamó burgués, o sea, el convencional que se encuentra en los museos, como el dibujo y la pintura; pero al mismo tiempo fijó su atención en las posibilidades revolucionarias que tenían las nuevas tecnologías de la mirada, como la fotografía y el cine (Witte 2002). Bajo este marco, escribió *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. Para Walter Benjamín, el principal objetivo de este texto era el de llevar el análisis que hizo Marx sobre la infraestructura social, es decir, los medios de producción, al de la superestructura, el ámbito simbólico de las condiciones que desencadenan los medios de producción. A partir de este objetivo, Benjamin ve en la imagen fotográfica y, en consecuencia, en la del cine, la antítesis a la imagen burguesa. En concreto, producto de su posibilidad de reproducción múltiple, la entiende como una posibilidad de emancipación de la dominación, mientras que la otra, en tanto pieza única de museo, como una perpetuación de ésta (Barría 2011). Sin embargo, el pensamiento de Benjamin es escurridizo, y nada es tan binario como parece. En efecto, a propósito de las cintas propagandísticas que hizo Leni Riefenstahl sobre Hitler y la imagen de su poder, como *El triunfo de la voluntad* (1935), también advirtió el peligro de que este tipo de imagen se convirtiera en un dispositivo de control de las masas, en vez de emanciparlas (Tacceta 2017). Así mismo, dejó entrever que una vía de escape ante esta amenaza era la intimidad que encerraba el arte convencional (Escobar 2004).

Esta esencia paradójica de la imagen, Benjamin la supo resumir en dos conceptos muy bien formulados. El primero, es el de *valor de culto*, y explica, desde el sentido mágico-religioso que este término encierra, las formas que tenemos de aproximarnos a una imagen de carácter tradicional. Por ejemplo, la imagen de una pintura posee un valor de culto, en tanto nos obliga acercarnos a ella bajo la misma solemnidad que significa enfrentarse a la imagen de lo divino, que se define por una actitud pasiva y contemplativa (2003). En

cambio, la imagen fotográfica, al ser una imagen de la modernidad profana, a su vez, múltiple y simultánea, no posee ese valor de culto, sino uno que Benjamin denomina de *exhibición*. En éste, el sujeto no permanece inactivo frente a la imagen como en el caso anterior; sino que participa de su proceso de configuración en la esfera social. En consecuencia, la imagen fotográfica articularía un horizonte revolucionario, en tanto su valor de exhibición funciona como herramienta eficaz para las grandes rebeliones proletarias que se esperan (*ibid.*).

El segundo concepto, es el de *aura*. Éste es un valor invisible que posee el arte convencional que, a diferencia de la fotografía, no se define por el resultado de una tecnología mecánica ni la reproducción múltiple, sino que, por el contrario, proviene del gesto singular y subjetivo de una persona, cuyo resultado es único e irrepetible. En este sentido, Benjamin define el aura como *apareamiento único de una lejanía por más cercana que pueda estar* (2003, p.47), refiriéndose a la presencia imborrable —que encierra, por ejemplo, un dibujo—, de una subjetividad que atravesó un determinado tiempo y espacio. O, en palabras de Benjamin, del *aquí* y el *ahora* del autor, contenidos en cada trazo que presenta ese mismo dibujo, en tanto huella de su singularidad que no se puede repetir, ni mucho menos copiar (*ibid.*). El aura, por tanto, es la energía del dibujante que queda atrapada para siempre en su dibujo.

Cuando dibujamos una imagen fotográfica, lo primero que sucede es un fenómeno elíptico, esto es, de suplantación de una imagen por otra (Arqueros 2004). La nueva imagen, no es fotográfica ni tampoco es un dibujo. O es, al mismo tiempo, ambas. Es imagen de la fotografía e imagen del dibujo, en tanto conserva características de las dos formas (Buchloh 1999). Por lo tanto, en términos generales, es objetiva y subjetiva al mismo tiempo. En consecuencia, en esta elipsis, lo que se pone en juego son los conceptos de *valor de culto* y *aura* que suponen estos dos tipos de imágenes. Esto se refiere a que más allá de la tensión entre el carácter conservador de un dibujo y el progresista de una fotografía, al dibujar una imagen fotográfica se le está

dotando de un aura que en su origen no tenía. Es decir, de un carácter único e irrepetible. Eso nos obliga a pensarla desde un contexto distinto al que la originó, por ejemplo, el de la prensa, el del Estado, o el del libro de historia. De este modo, el dibujo actúa como un método de resignificación que, desde el *apareamiento único de una lejanía por más cercana* que pueda estar (Benjamin 2003), dota a la fotografía de un nuevo valor, distinto al original (Danto 2013). Este nuevo valor, que, en consecuencia, podríamos llamar de culto, sirve para señalar aspectos que en el viejo contexto, banal y cotidiano de un recorte de prensa por ejemplo, estaban pasando desapercibidos. Por esta razón, Richter, no solo se conforma con exhibir las fotografías que encuentra sobre soldados alemanes en campos de concentración, sino que las pinta, porque es el gesto de la pintura, dotado de *aura*, lo que nos obliga a ver esas imágenes de una manera distinta a sus originales (Buchloh 1999). Esa manera, constituye un subrayado sobre los contenidos de una imagen que, sin la pintura, posiblemente, no se hubiesen activado y pasarían inadvertidos.

No obstante, la transferencia de *aura* también sucede hacia el otro sentido, esto es, desde la fotografía al dibujo. La imagen fotográfica, también posee un aura —triturada, como aclararía Benjamin, pero la tiene—, que también obedece al tiempo y lugar de captura de la foto. Este fenómeno, en el ámbito de la fotografía, se conoce como el *index*. Podríamos decir que el *index* es equivalente al aura, en tanto funciona como huella de un suceso, hecho manifiesto gracias a los fenómenos fotosensibles que pone en marcha la fotografía (Dubois 1986). En este sentido, cuando dibujamos una imagen fotográfica, lo que estamos haciendo es reproducir las condiciones que posibilitaron ese registro, es decir, la mirada del fotógrafo y el contexto histórico en el que se situaba. Asimismo, reactivamos los sistemas que ponen en circulación esa imagen, nuevamente: la prensa, el Estado, o el libro de historia. Cuando Fernando Bryce dibuja sus famosos atlas de imágenes históricas, lo que ésta activando, es el *index* —o aura— de esas imágenes mecánicas, o sea, el tipo de fotografías de un periódico en particular, que obedecen a un determinado contexto y no a otro (Medina 2012).

Dicho todo lo anterior, en el caso de los dibujos que forman parte de nuestra investigación —que, como sabemos, se sirven del modelo fotográfico—, podemos decir que actúan bajo los mismos fenómenos de transferencias de aura y valor que hemos tratado de explicar. Cuando, por ejemplo, dibujamos (Fig. 40) la imagen fotográfica de *ese joven oscuro y violento* que describíamos al principio (Fig. 29), sucede que le estamos dando una especial relevancia al conjunto de imágenes que arroja la prensa y los medios de comunicación sobre los hechos de violencia política que protagonizan este tipo de jóvenes. El dibujo, actúa como una marca especial de selección y recorte que nos demanda mirar con una mayor detención esa otrora imagen cualquiera. La imagen nueva del dibujo, única e irrepetible, y en tanto resultado de una subjetividad particular transformada en trazos, apunta a estructurar un sistema de reconocimiento sobre la antigua imagen que en la circulación cotidiana de su contexto de origen —la prensa— se perdería. El aura, en tanto energía del dibujante, le confiere una nueva ontología a esa imagen del joven subversivo, desgastada —banalizada— por cada copia impresa del periódico.



⇒ Fig. 40. Javier Rodríguez, *Malos, detalle* (2013)¹⁸.

18
Malos es una de las producciones artísticas propias que forman parte de este trabajo investigativo. Para mayor información, revisar el capítulo III de esta tesis: *Resultados de la investigación, de "Malos" a "Cobra"*, página 296.

Por otro lado, el dibujo minucioso de cada detalle que presenta la imagen fotográfica apunta a la reproducción de su *index*, es decir al aquí y al ahora del *click* que registró al joven furioso. Dicho esto, es necesario distinguir dos acontecimientos. El del acto de dibujar, y el del dibujo. En el primero, la reproducción rigurosa de la fotografía apunta al proceso de aprehensión de la imagen y a la captura de su aura, en otras palabras, su energía. Esto es difícil, porque involucra una lucha con todos los elementos que posibilitan esa imagen, como si el dibujante fuese un cazador y la foto, un objetivo que se resiste a los abates del lápiz. El segundo acontecimiento, obedece al dibujo en sí mismo, es decir al objetivo abatido por el proceso anterior. En éste, deberían reactivarse las condiciones estructurales y simbólicas que pusieron en circulación esa imagen, desde el suceso que representa —el joven en la manifestación—, al *click* de la fotografía y su puesta en marcha en el periódico.

Con todo, intentamos señalar que uno de los objetivos de estas operaciones de transferencias de auras y valores, es desarrollar un programa de revalorización de imágenes que resultan claves en la construcción de la memoria histórica de un país y, en consecuencia, sobre acontecimientos que no se deben olvidar. Sin embargo, el sentido más importante de la inclinación fotorrealista de nuestros dibujos es el de resignificar las coordenadas simbólicas, ontológicas y epistemológicas que los medios de la dominación han instalado sobre el conjunto de imágenes fotográficas que representan hechos de violencia política en Chile.

1.5 ARTESANÍA Y MANUALIDAD

Además de las transferencias que cruzan al *aura* y el *index*, la ambigüedad entre imagen fotográfica e imagen del dibujo alcanza un grado de significación importante en nuestro trabajo, en tanto la referencia mecánica que utilizamos se encuentra atravesada por procedimientos manuales que provienen del pulso y la mano. Efectivamente, mediante un método artesanal, la factura y visualidad final de las imágenes de esta investigación se debaten entre las altas y las bajas tecnologías, en tanto sus condiciones de producción están determinadas, al mismo tiempo, por una técnica moderna y mecánica, como por otra rudimentaria que involucra el cuerpo.

A lo largo de la historia y en términos generales, la actividad artesanal ha estado sujeta a distintas valorizaciones determinadas por dos posiciones que se fijan en la Grecia Clásica. La primera, es la de Aristóteles quien encuentra que el trabajo derivado de una habilidad manual, como el artesanal, es inferior a las ocupaciones que provienen del trabajo intelectual (Aristóteles 1994). Es más, como una forma de indicar la diferencia de valor entre ambos trabajos y considerando las coyunturas en torno al género que en dicha época se daban, Aristóteles, relacionaba lo intelectual con el trabajo científico que hacían los hombres, supuestamente superiores; mientras que lo artesanal, con el doméstico que practicaban las mujeres, a las que se les creía inferiores. La segunda, en cambio, es la que representa Platón, quien retoma el ideal de Hefestos —según Homero, patrón de los artesanos y dador de paz— en torno al sentido civilizador de la artesanía. Ésta, al conjugar la *areté* que se refiere a la búsqueda de la calidad y la *poien*, término que involucra el hacer, se transforma en una actividad elevada que produce cultura y deja atrás la barbarie (Platón 2004).

Mucho tiempo después, la filósofa Hannah Arendt (2005) iba a establecer dos formas diferenciadas en torno al trabajo según el tipo de hombre que

lo desempeña: el *Animal Laborans* y el *Homo Faber*. El primero, se aproxima al trabajo desde una perspectiva meramente instrumental, y al que Arendt compara con un animal de carga. Mientras que el segundo, es un sujeto productor que contempla una reflexividad sobre su hacer. Cerca a esta segunda posición, y a partir de la línea abierta por Platón, el Sociólogo Richard Sennet (2012), ubica al artesano, pero va más allá. Indica que el artesano *Homo Faber* no distingue en esa maniquea separación entre el pensar y el hacer. En efecto, Sennet, piensa que la artesanía es una práctica automatizada, aunque reflexiva e inteligente, cuya dialéctica, se da por la relación que encierra tanto el intelecto, como las sensaciones y el cuerpo: *Para Arendt, la mente entra en funcionamiento una vez terminado el trabajo. Más equilibrada es la versión según la cual en el proceso de producción están integrados el pensar y el sentir (ibid., p.18).*

A partir de esta distinción, y en medio de una época fuertemente determinada por las tecnologías de alta intensidad y el pensamiento conceptual, podemos decir que el trabajo artesanal trasciende a la habilidad manual y la fabricación de objetos, para erigirse en una ética de vida que nos permite habitar el mundo actual. Así mismo, los artefactos que produce empujan a mirar desde la misma perspectiva ética los distintos enunciados que pronuncia, en nuestro caso particular, las fotografías que dibuja.

En este sentido y acorde a los objetivos de esta investigación, nuestros dibujos distinguen una dirección clara desde donde mirar su condición artesanal. Ésta tiene que ver con la dialéctica de carácter tecnológico que surge entre imagen fotografiada e imagen dibujada. La fotografía, en tanto máquina de la modernidad, se encuentra vinculada a la dimensión tecnológica de carácter instrumental, positivista y racional que este paradigma alberga en su seno. El dibujo, en cambio, es un medio milenario y rudimentario y, en consecuencia, guarda una condición subjetiva y emocional —incluso mágica— que los aparatos de la modernidad no tienen.

Uno de los principales debates que el pensamiento europeo ha desarrollado al menos desde mediados del siglo XIX hasta fines del siglo XX, tiene que ver con la dimensión oscura que comprende el pensamiento técnico-instrumental de la modernidad, y como éste impulsó las formas más eficaces de exterminio, paradójicamente en aras del progreso y el desarrollo (Horkheimer y Adorno 2018). Las Guerras Mundiales, el Holocausto y la bomba atómica constituyen el mejor ejemplo de lo imbricado que están la modernidad, el pensamiento instrumental y la muerte. Así lo reflejan las palabras de Robert Oppenheimer, inventor de la primera arma de destrucción masiva —la bomba atómica—, que dejó apuntadas en el diario del proyecto Manhattan, bajo el cual surgió este terrorífico invento: *cuando ves algo técnicamente atractivo, sigues adelante y lo haces; solo una vez logrado el éxito técnico te pones a pensar qué hacer con ello. Es lo que ocurrió con la bomba atómica* (Bernstein 2004, pp. 121-122).

En *La condición humana* (2005), Hannah Arendt comparó el peligro que supone el avance de la técnica moderna con el mito griego de la *Caja de Pandora*. En contraposición a Hefesto, Pandora representa una figura destructiva, quien fue enviada por Zeus para castigar a los humanos a causa de sus propias desobediencias. Este castigo, se llevó a cabo mediante una caja que, al abrirla esparció dolor y sufrimiento entre las personas. A partir de esta historia, la cultura griega creería que la amenaza de Pandora estaba constituida por un aspecto de su propia naturaleza, es decir, las cosas hechas por la humanidad poseen un alto potencial de riesgo y lesión contra ella misma. Al igual que los griegos, Arendt, pensó que los cerca de setenta millones de personas exterminadas en guerras, campos de concentración y gulags durante la primera mitad del siglo XX, corresponden a los resultados de una forma de pensamiento positivista e instrumental, moldeado por la propia razón humana, que combina avance científico con poder burocrático:

—
Sí, por lo tanto, la ciencia actual apunta en su perplejidad a logros técnicos para “probar” que tratamos con un “auténtico orden” dado en la naturaleza, parece que ha caído en un círculo vicioso (...) Dicho en otras palabras, el mundo del

experimento siempre parece capaz de convertirse en una realidad hecha por el hombre, y esto, que acrecienta el poder del hombre para hacer y actuar, incluso para crear un mundo, mucho más allá de lo que cualquier época anterior se atrevió a imaginar en sueños y fantasías, por desgracia hace retroceder una más al hombre —y ahora de manera más enérgica— a la cárcel de su propia mente, a las limitaciones de los modelos que él mismo creó (Arendt 2005, p. 313).

—
En esta misma línea, Martin Heidegger, retrocedió mucho más en el tiempo, para situar el origen del peligroso pensamiento instrumental en la invención de la agricultura, ésta en tanto primera revolución tecnológica de gran escala que impulso la humanidad. En palabras de Richard Sennet, para Heidegger, la agricultura y el holocausto *fueron encarnaciones del “mismo frenesí tecnológico” que, si quedara fuera de control, conduciría a una catástrofe ecológica mundial* (2012 pp. 13-14).

Casi un siglo antes de la bomba atómica y de las observaciones de Arendt y Heidegger, el escritor John Ruskin, en la industrializada Inglaterra de mediados del siglo XIX, veía con horror y espanto el avance tecnológico de la nueva civilización (Ruskin 2014). Frente a esta concebida amenaza, el escritor inglés proponía volver a un pasado preindustrial, marcado por la manualidad rudimentaria que contempla la artesanía. Para él, los contactos con el cuerpo que supone la actividad artesanal establecían una conexión sensible y humana distinta a la que instalaba la máquina. Efectivamente, para Ruskin, el trabajo artesanal abría una trinchera desde donde habitar el mundo frente a la oscuridad tecnológica que se asomaba. Con una táctica similar, algunos años después, el ya mencionado filósofo alemán, Martin Heidegger, imaginó un retiro al bosque alejado de toda modernidad y tecnología (Sharr 2008). En esta nueva manera de vida, el filósofo buscaba volver a lo elemental, lo rudimentario y el trabajo corporal como una forma de contrarrestar el carácter extensivo de la destrucción moderna. Hoy, al igual que antes, estas reflexiones nos ayudan a configurar una pensamiento disidente en torno a la práctica artesanal que se enfrenta a las formas dominantes de proceder e

instaladas hace más de dos siglos.

A este respecto y por nuestra parte, los dibujos fotorrealistas de esta investigación abren una dialéctica entre moderno y no moderno, en tanto albergan posiciones antagónicas que se ven obligadas a dialogar al estar configuradas simultáneamente bajo un mismo tiempo, soporte y técnica. Es decir, el dibujo al ser imagen de la máquina y lo artesanal a la vez, posibilita un campo de reflexión sobre las paradojas del desarrollo tecnológico a partir de su antinomia, lo rudimentario. Así mismo, nuestra imagen dual deja ver la alternativa que abre el trabajo artesanal frente a la horrorosa caja de pandora que abrió la modernidad. En efecto, el dibujo es una práctica que, ante la fotografía, señala la recuperación de lo subjetivo y elemental, y en consecuencia al igual que Ruskin o Heidegger, nos ayuda a encontrar formas paralelas de hacer, distintas a las del sofisticado y peligroso desarrollo tecnológico:

—
Los espíritus progresistas de mediados del siglo XVIII deseaban reparar estas fisuras. Para ello tuvieron que ocuparse de una herramienta típicamente moderna: la máquina industrial. Buscaron al mismo tiempo la comprensión humana de la máquina y una percepción igualmente ilustrada de sí mismos en relación con los poderes de la máquina. Un siglo más tarde, la máquina ya no parecía admitir esta humanidad; por el contrario, parecía dramatizar el hecho desnudo de la dominación. Algunos creyeron que la manera más radical de oponerse a la máquina era dar la espalda a la modernidad (Sennet 2012, p. 182).

—
Esta otra manera de hacer que nos entrega el dibujo, en términos generales, produce objetos subtecnológicos que difieren de la súper abundancia de artefactos altamente tecnológicos que median nuestra experiencia, y en específico —tal como lo señalamos en el primer capítulo—, vertebrar un camino de acción diferente, incluso divergente, al interior del sistema de arte actual, también cooptado por las videoestrategias y sofisticados dispositivos mecánicos y digitales de todo tipo (Castro Florez 2012). Así mismo, el proceder artesanal articula un modo de pensar que, basado en la subjetividad

y sensibilidad, difiere del pensamiento racional, conceptual e instrumental que nutre a la zona más oscura de nuestra modernidad.

Tanto para el ya citado sociólogo estadounidense Richard Sennet, como para los filósofos franceses Gilles Deleuze (2007 y 2013) y Jacques Derrida (2001 y 2017), la mano juega un rol fundamental en el pensamiento sensible que hay detrás del trabajo artesanal, a diferencia del pensamiento conceptual derivado de la razón instrumental, que lo hace por medio del ojo. En este sentido, los tres autores utilizan la expresión de *pensar con la mano*, en tanto ésta contiene un conocimiento encarnado cuyo origen proviene de la asimilación de un complejo entramado de experiencias y mecanismos físicos, incluso biológicos. Este conocimiento, es capaz de transmitirse por medio de enclaves sensoriales que provienen de los sentidos y la materia, y no mediante simulaciones producidas por las variables conceptuales que provienen de la razón y las ideas. Para ilustrar esta reflexión, Sennet recuerda la anécdota de un reconocido artista impresionista: *se cuenta que una vez el pintor Edgar Degas le dijo a Stéphane Mallarmé: “Tengo una idea magnífica para un poema, pero no creo que sea capaz de desarrollarla, a lo que Mallarmé respondió: “Mi querido Edgar, los poemas no se hacen con ideas, sino con palabras”* (Sennet 2012, p.151). Por medio de este pasaje, el sociólogo norteamericano se refiere a los límites que tienen los conceptos para abordar distintos aspectos de la vida y el mundo, conclusión a la que el filósofo Alemán Friederich Nietzsche ya había llegado hace varios años atrás. Para la segunda edición de *El origen de la tragedia* en 1886, Nietzsche señalaba en un nuevo prefacio que, en vez de haber escrito el contenido del libro, debió haberlo cantado. Es decir, en vez de usar solo palabras transmisoras de conceptos, sintió que hubiese sido mejor usar palabras musicalizadas, capaces de comunicar conceptos, pero también emociones.

Por lo tanto, podríamos decir que el conocimiento manual derivado de las sensaciones y la materia desafía aquel que proviene solo de las ideas y el concepto, en cuanto la idea conceptual obedece al orden de lo *nouménico* y

del *uno* (Derrida 2001), en consecuencia, al régimen totalitario de la razón y lo único (*ibid.*). En este sentido, para Richard Sennet (2012) Gilles Deleuze (2007) y Jacques Derrida (2017), la mano en contacto con la materia posibilita un tipo de experiencia cambiante que se acerca más a la mirada fenomenológica sobre el pensamiento que tiene Nietzsche, que a la del *noúmeno* que defiende Kant. Para el primer filósofo, el aprendizaje, el conocimiento y el pensar forman parte de un proceso dinámico —los fenómenos— donde prevalecen las sensaciones y la emoción (Nietzsche 2011). Mientras que, para el segundo, estas experiencias se reducen a una esencia no mutable, donde domina la razón y el concepto, es decir, el *noúmeno* (Kant 2013).

La mano, como extensión de un pensamiento divergente, basa sus modos de operar en el desarrollo que ha tenido el sentido del tacto. A partir de las investigaciones en torno a las cualidades de la mano que en 1906 hace el biólogo británico Charles Sherrington, casi un siglo después, el filósofo y médico norteamericano Raymond Tallis (2003), considera tres fases en el desarrollo del tacto: *tacto invasivo*, donde la percepción es inferior a la del ojo, *tacto activo*, cuyo acto perceptivo iguala al ojo, sin embargo es guiado por éste; y *tacto localizado*, en el que la percepción se produce de forma independiente al ojo, y además, es indagativa y concluyente. Al superar estas fases, se llega al estado que Charles Bell, hace más de un siglo, llamó como *la mano inteligente* (Wilson 2002), y bajo el cual, la mano establece una sincronización sensible con el cerebro: *Cuando dejamos caer el martillo no sentimos que su mango no ha golpeado la palma, sino que su cabeza ha dado en el clavo (...)* *De la sensación en la palma de la mano tengo conciencia subsidiaria, que se da integrada en mi conciencia focal de clavar el clavo* (Polanyi 2015, p. 55). La conciencia focal que describe el filósofo Michael Polanyi es el camino que abre el estado de *la mano inteligente* de Bell. Tal como lo describíamos en el primer capítulo, a partir de la descripción que hacía John Berger sobre el acto de dibujar¹⁹, a este estado se llega, según Sennet, solo cuando entramos en un trance absorto y logramos perder la conciencia del cuerpo: *si pudiera expresar esto mismo de otra manera, diría que ahora estamos*

19

Revisar el apartado *Entre lo mágico y lo espiritual*, donde se indica lo siguiente: para Berger, el dibujo es un *devenir*, que se acerca más a la tradición china y a la meditación, que a la europea y la razón. Para aclarar esta idea, establece una diferencia fundamental en torno al dibujo con modelos: más que mirar el modelo para dibujarlo —al menos como se cree que sucedió en occidente hasta las vanguardias—, se trata de mirar y dibujar *a través del modelo* (2011). Esta conexión mágica entre el modelo y el dibujo, al principio, es parecida a un circuito eléctrico incesante, lleno de estímulos. Nos sumergimos en el y nos dejamos transportar, adaptándonos a la corriente y dejándonos llevar por ella, como nos advierte Berger. Pero luego la inserción se torna tan intensa y fuerte que el flujo desaparece y nos transformamos, por una vía *apotropaica*, en aquello que dibujamos.

absortos en algo, que ya no somos conscientes de nosotros mismos, ni siquiera de nuestro yo corporal. Nos hemos convertido en la cosa sobre la cual estamos trabajando (2012, p. 215).

Dicho estado, Gilles Deleuze lo ha abordado en la mayoría de sus libros, mediante una figura que denomina, el *cuerpo sin órganos* (1985, 2007 y 2013). Efectivamente, por medio de este nombre, se refiere a un cuerpo absorto, casi catatónico, que es capaz de organizarse de una manera diferente a las coordenadas y axiomas que imponen los modos de pensamientos dominantes, a saber, racionales y conceptuales. En este sentido, el *cuerpo sin órganos* que supone la realización de los dibujos pertenecientes a nuestra investigación puede abrir nuevas maneras de habitar el mundo y, en consecuencia, estructurar otros imaginarios y relatos posibles sobre éste, en específico, en torno a las temáticas que aborda: los escenarios de violencia política derivados de la dictadura de Pinochet. Para el mejor desarrollo de esta reflexión, a continuación, veremos como el caso del *cuerpo sin órganos* se relaciona concretamente con el dibujo.

Para Deleuze, existen dos tipos de dibujos figurativos, los ópticos y los manuales. Los primeros, están constituidos por el sistema línea-color, mientras que los segundos por el sistema trazo-mancha (2007). La operatividad utilizada en los dibujos ópticos, restringe la figuración a los contornos y en consecuencia, a un resultado con límites claros y evidentes cuya resonancia es esencialmente visual. La falta de ambigüedad que presentan estas figuraciones que tienen como principal intermediario al ojo, en la mayoría de los casos, conducen al dibujo hacia el ámbito de la representación de conceptos y, así mismo, a una aproximación determinada por un análisis óptico de tipo racional, como cuando leemos la información que contiene el periódico o las revistas. Esto sucede porque los conceptos pertenecen al ámbito de los datos —de lo ya dado como indica el filósofo—, los cuales, a su vez, pueden fácilmente explicarse por medio de las palabras. En este sentido, los datos dentro de un dibujo se transforman en un accesorio que hacen de la imagen

un cliché: *Cualquier idea cerebral en pintura es un cliché (...) el cliché es el dato, lo que está dado. Dado en la cabeza, dado en la percepción, dado en todas partes* (*ibíd.*, pp. 56-60).

La operatividad de los dibujos manuales, en cambio, desborda los contornos y produce planos y figuras difusas que, en vez de limitarse a la representación de un suceso, acontecen desde una presencia táctil y material, como uno nuevo. Por lo tanto, en estos dibujos, los conceptos predeterminados que derivan de estructuras ópticas—el *noúmeno* inamovible de Kant— se difuminan y así también los *clichés*. Es decir, el dibujo en este caso, por medio de los fenómenos sensibles que pone en juego la mano, se distancia del dato, incluso transforma todo aquello que ya tiene nombre y palabra. En este sentido, a partir de un dibujo manual, surgen nuevas formas de aproximación, determinadas ya no por la vista y el concepto que demanda la razón, sino que por el tacto y la sensación que impone el cuerpo con independencia del ojo. A diferencia de *la mano inteligente* de Bell, la mano en un *cuerpo sin órganos* se desencadena de las coordenadas que le dicta el ojo, para constituir una especie de *tercer ojo*, por donde atraviesa toda la experiencia que involucra el acto de dibujar. De esta manera, la mano articula todo lo que sucede en el dibujo, rompiendo totalmente las antiguas coordenadas de representación y datos —como los que presenta una fotografía— traducidas por el ojo:

—
La mano desencadenada es la mano que se libera de su subordinación a las coordenadas visuales (...) un poco como si hiciera especies de garabatos cerrando los ojos, como si la mano ya no se guiara por datos visuales (...) ¿Por qué? Hay que sentirlo. El trazo/mancha como unidad manual va a implicar la catástrofe visual de tal manera que salga ¿qué? ¿Algo nuevo? ¿Qué llamaremos cómo? Supongamos —es cómodo— que se llama el “tercer ojo” (*ibíd.* pp.91-100).
—

Siguiendo por el camino que nos revela Deleuze, el dibujo que se obtiene por medio de la mano o *tercer ojo*, es un *hecho*, en tanto es resultado de un proceso y su propia huella a la vez. Además, el *hecho*, constituye la posibilidad de que

surja un acontecimiento nuevo, en este caso, la figuración y el dibujo manual. Desde la perspectiva de la lógica filosófica —con la que el pensador francés se acerca a estudiar el fenómeno del dibujo y la pintura—, un *diagrama* es una posibilidad de hecho, de ahí que recurra a esta figura para referirse a la forma y procedimientos que originan el *hecho*. Dicho esto, para que surja el diagrama, debe ser atravesado por un proceso de caos-catástrofe, donde por medio de trazos y manchas que esgrime la mano desencadenada del ojo, se borran y tachan todos los posibles clichés que pueden llegar acontecer en el dibujo y de esta manera, hacer surgir la nueva figura: *los datos visuales son los que se derrumban en el diagrama. ¿Por qué? Para que surja el hecho pictórico* (*ibid.* p. 101). En nuestro caso, podríamos decir, una nueva imagen de la dictadura de Pinochet.

Dicho todo lo anterior, según lo que hemos indicado hasta ahora, el trabajo artesanal y manual con el que elaboramos nuestros dibujos no solo indican otras formas de hacer, distintas a las del pensamiento técnico-instrumental derivado del *noímeno*, sino que establece nuevas coordenadas simbólicas frente a un tipo de imagen conceptual y atiborrada de datos, como la fotográfica que usamos de referencia. En este sentido, podríamos decir que los dibujos de nuestra investigación, además de constituir una trinchera sub-tecnológica frente a la hegemonía de nuestra tecno-modernidad, transmite las claves conceptuales que arrastra la foto, sin embargo, atravesadas por un proceso de caos-catástrofe en el que una mano desbocada le otorga un grado de subjetivización relevante que reorganiza sus significados. En efecto, tal como mencionábamos en el capítulo anterior²⁰, el trazo filudo y puntiagudo de nuestros dibujos constituye una hechura gráfica —o diagrama— que le otorgan un carácter violento y perturbador a la imagen política que hace aparecer. Es decir, no solo representa por medio de la copia de la fotografía, los conceptos de un determinado escenario de violencia política, sino que le proporciona una forma de aproximación que se encuentra sujeta a la sensación como, también, de todo aquello que al ser tan oscuro las palabras no son capaces de expresar. O como escribiría Kafka en una carta dirigida

20

Específicamente en el apartado 2.2.3 *El gesto gráfico: icono y terror político*.

a Max Brod, alertado por la violencia que se asomaba por aquellos años en Europa, de ese mal que no forma parte del régimen del ojo: *Lo que cuenta finalmente no es lo visible, es detectar las potencias diabólicas del porvenir que golpean a la puerta* (Wagenbach 1989, p.182).

Por lo tanto, las reflexiones que hemos expuesto en torno al trabajo artesanal no solo buscan entender el dibujo fotorrealista que hacemos como una práctica disruptiva en torno a la hegemonía tecnológica que domina hoy en el mundo, y en específico, en el ámbito del arte, sino que ampliar nuestro análisis acerca de cómo por medio de la mano y un saber basado en las sensaciones, somos capaces de pronunciar lo no dicho y lo indecible (Foucault 1999 y Deleuze 2007), sobre todo aquello que encierran las imágenes fotográficas que reflejan la violencia política en Chile, desde 1973 hasta ahora.

2. EL MODELO FOTOGRÁFICO, ENTRE LA HISTORIA Y LA VIOLENCIA

Como vimos anteriormente, la historia de la fotografía podría remontarse hasta siglos atrás, con las primeras cámaras oscuras y sus continuos perfeccionamientos. Sin embargo, la fotografía —en rigor y tal como se entiende comúnmente hoy en día—, surge cuando se puede obtener materialmente la imagen filtrada por la luz, sobre una superficie fotosensible, y eso solo sucede a partir del primer daguerrotipo (Newhall 2002). Dicho esto, desde ese fenómeno en adelante, los aparatos se fueron perfeccionando cada vez más, y con ello, la calidad de la imagen que se obtuvo mejoró incesantemente. Asimismo, la fotografía, ha pasado por distintas etapas, desde ser una curiosidad extravagante a una de las tecnologías más usadas en el mundo. Este gran arco, a lo largo de la historia, ha contemplado distintos usos y funciones que abarcan campos tan distintos, como el judicial, el arte o el recreacional. Sin embargo, en cualquiera de estos, se alcanzan a percibir rasgos de la fotografía que son comunes a todos ellos. En este sentido, podríamos decir que desde la fotografía que muestra el cuerpo sin vida del Che Guevara a las que sacaban nuestros abuelos y padres para distintas celebraciones familiares, siempre ha existido un *index* —el aquí y el ahora—, la objetividad derivada del carácter mecánico y, en consecuencia, la relación con la verdad y la memoria histórica (Sontag 2014 y Fontcuberta 2017).

Por otro lado, la fotografía fue una técnica de reproducción de imágenes que permitió múltiples copias a partir de un original. Dicha multiplicidad, y gracias al desarrollo de los medios de comunicación que hicieron de la foto una de sus principales herramientas, produjo una circulación enorme de imágenes fotográficas por el mundo sobre distintos tipos de objetos, lugares y personas. Por esta razón, hemos podido conocer distintos fenómenos y acontecimientos, incluso cuando sucedieron fuera de nuestro planeta. De esta manera se empezó a constituir un realidad cuya imagen es *fotográfica* o, dicho de otro modo, nuestra imagen del mundo se hizo fotografía (Sontag

2014). La fotografía como constructora de realidad articuló nuevas formas de experiencia y subjetividad que constituyeron una cosmovisión basada en la imagen. Esta nueva etapa de socialización, desde Marshall McLuhan en adelante, se conoció como *Iconosfera* (2015). Bajo ésta, no solo devoramos compulsivamente imágenes desde un obturador, sino que nos comportamos bajo las pautas que dicta dicho aparato. De este modo, nuestra propia imagen se ha ido adoptando al encuadre fotográfico hasta llegar al punto casi irascible que marcan las *selfies* en la actualidad.

En la actual era digital, las condiciones clásicas de la fotografía se mantienen, sin embargo, bajo un cambio de paradigma que le otorgan nuevos significados y funciones. A esta transformación, algunos investigadores vinculados al ámbito de la fotografía la han llamado condición *posfotográfica* (Gras 2017 y Fontcuberta 2017). Para Joan Fontcuberta, fotógrafo e investigador, este cambio es paradójico, pues significa un variación radical en nuestra manera de relacionarnos con la fotografía, y que, sin embargo, pasa desapercibido, en tanto las cualidades de ésta, parecen inalterables.

—
*No presenciamos por tanto la invención de un procedimiento sino la desinven-
ción de una cultura: el desmantelamiento de la visualidad que la fotografía ha
implantado de forma hegemónica durante un siglo y medio (...) esta disrupción
ha sido invisible porque los usuarios no han notado el cambio y, con todo can-
dor, siguen llamando fotografía a los que hacen. Claro que reconocen avances
tecnológicos en los utillajes empelados y en sus espacios sociales de aplicación,
pero la alteración profunda ha tenido lugar a escondidas* (2017, p. 28).
—

Una de las primeras diferencias, obedece al contexto bajo el cual se da lo fotográfico, y su antinomia, lo posfotográfico. La fotografía surge y obedece a un contexto industrial y positivista, propio de la modernidad que la hace surgir. Sus derivadas, en consecuencia, responderán a esas coyunturas y se mantendrán, más o menos invariables hasta el fin del capitalismo industrial, a principio de los años 80. La posfotografía, en cambio, tiene sus primeros

antecedentes en el ajuste de paradigma que significó el nuevo capitalismo financiero, la globalización y el fin de los grandes relatos de la modernidad, sin embargo, su desarrollo se vio acelerado algunos años más tarde con el surgimiento de Internet, nuevas tecnologías de captación de imágenes más precisas y accesibles, y algunos *softwares* dedicados a la edición de imágenes, como *Photoshop*. De esta manera, no solo el número de imágenes aumentaron, sino que se hicieron de mayor calidad y mucho más atractivas. Por otro lado, Internet, en tanto red de conexión global y, concretamente, las redes sociales, propagaron una forma de comunicación basada en la imagen, llevando al límite las antiguas funciones de veracidad y hedonismo que arrastraba la fotografía (Turkle 1997). En este sentido, la pretendida objetividad fotográfica derivó en su contrario (*Fake News*), y el hedonismo (la era *selfie*) se disparó a niveles que manifiestan una grave psicopatía colectiva. En resumen, las nuevas emergencias, técnicas y usos que constituye la condición posfotográfica, aumentaron exponencialmente el grado de influencia y penetración de la *iconosfera* en el ámbito de la vida, es decir, la interdependencia entre nuestra subjetividad y la imagen fotográfica.

Dicho esto, podemos decir que los métodos fotorrealistas que acontecen en esta investigación suceden bajo el marco posfotográfico. Lo que no significa una problematización directa a la condición posfotográfica, sino que el reconocimiento de algunos grados hermenéuticos que dicha coyuntura facilita en las imágenes fotográficas actualmente. Es decir, se asume que cualquier maniobra artística que hoy involucre a la imagen fotográfica, va a ser interpretada desde su nuevo régimen de producción material y simbólico, tal como en el pasado sucedió con la pintura fotorrealista a partir de las condiciones que planteaba la fotografía en ese momento.

En consecuencia, bajo el marco posfotográfico, reconocemos el rol y las paradojas que hoy en día tiene la imagen fotográfica sobre la verdad y la memoria histórica (Richard 2010). Esta disyuntiva constituye un riesgo, sin embargo, también, una oportunidad para construir nuevos esquemas

simbólicos sobre las formas de dominación²¹ en Chile, desde el Golpe de Estado, en septiembre de 1973, hasta ahora. En este sentido, la producción artística que aborda nuestra investigación en torno al dibujo y el fotorrealismo, contempla un método de selección de imágenes fotográficas provenientes de distintas fuentes (institucionales, periodísticas, filmicas etc), pero que, básicamente, se pueden resumir en tres tipos según la vinculación que tengan con la dominación: aquellas que la representan, las que muestran su violencia represiva y, finalmente, las que dan cuenta de las resistencia violenta ante ella.

Para abordar adecuadamente cada uno de los tipos de imágenes recién señalados, intentaremos realizar un análisis semiótico (Eco 2009), estructural (Lacan 2008) y hermenéutico (Foucault 2009) de sus formas y temáticas. Esto quiere decir que a partir de del reconocimiento de las fuentes, los tipos de registro y contenidos de las imágenes fotográficas en cuestión, se procederá a la identificación de su principales significantes, y más tarde a la interpretación de los significados que construyen. En síntesis, para analizar las imágenes se utilizará el siguiente esquema:

- _ Fuentes y registro material
- _ Contenidos
- _ Significantes
- _ Significados e interpretación.

En aras de este análisis, hemos reunido nuestras imágenes fotográficas en tres grandes grupos de significación dentro de los ciclos que comprende la dictadura (1973-1990) y la posdictadura en Chile (1990-):

- _ Dominación y poder
- _ Represión y muerte
- _ Resistencia y subversión

21

Tal como señala la introducción de esta tesis, por dominación entenderemos desde Marx (2014) en adelante, al conjunto minoritario de organizaciones e individuos que ejercen dominio y control sobre el grupo mayoritario de la sociedad, los dominados. La dominación, no solo es dueña de los medios de producción, el capital e incluso del Estado, sino que también, establece un universo simbólico que perpetua las relaciones de dependencia entre la masa dominada y el sistema dominante (Gramsci 2003).

2.1 IMAGEN FOTOGRÁFICA DE LA DICTADURA Y POSDICTADURA I: DOMINACIÓN Y PODER



Fig. 41. General Augusto Pinochet y Patricio Aylwin (1973), fotografía utilizada para uno de los dibujos que contempla la serie *Cobra* (2020)²².

Existe una fotografía (Fig. 41), previa al Golpe de Estado de 1973, que muestra una escena protagonizada por el futuro dictador Augusto Pinochet y por quien iba a ser el primer presidente de la transición a la democracia, Patricio Aylwin. Junto a ellos, en un segundo plano, aparecen dos sujetos que no hemos logrado identificar, que siguen con su mirada lo que Aylwin, desde un gran libro abierto, parece mostrarle a Pinochet. Todos visten traje formal negro, salvo el soldado, quien luce un tradicional uniforme militar. Aylwin y uno de los desconocidos, sonríen; parecen disfrutar de aquello que muestra el libro, pero que el encuadre fotográfico no deja ver. Por su parte, Pinochet, con una copa en la mano, mira atento y seriamente, al igual que el otro de los dos sujetos del fondo. Ambos parecen concentrados en el contenido del libro. Detrás, se muestran unas cortinas oscuras que, pese al recorte del encuadre, se intuyen grandes y gruesas, como todas aquellas

²²

Cobra es una de las producciones artísticas propias que forman parte de este trabajo investigativo. Para mayor información, revisar el capítulo III de esta tesis: *Resultados de la investigación, de "Malos" a "Cobra"*, página 281.

que tienen los grandes salones que albergan este tipo de actos. El encuentro, posiblemente, se deba a una ceremonia de Estado, y como la mayoría de ellas, —desde la pintura neoclásica hasta los documentales sobre la segunda Guerra Mundial—, refleja un afable espíritu cívico y administrativo, que se debate entre la capacidad de diálogo y la camaradería.

Si por aquellos días hubiésemos mirado esta foto, no seríamos capaces de suponer que al poco tiempo después, Pinochet, supuestamente un general leal a Salvador Allende, iba a comandar el Golpe de Estado de 1973 y que, luego, gobernaría el país durante los 17 años que duró su oscuro régimen militar. Tampoco, se podría haber llegado a saber que Aylwin, lideraría al grupo de oposición de los últimos años de la dictadura y que sería el primer presidente democrático después de ésta. Mucho menos hubiésemos vaticinado que, bajo estas coyunturas, Pinochet y Aylwin se transformarían respectivamente en íconos de la política chilena de los últimos años, con todas las paradojas que hasta hoy arrastra el legado de la dictadura. Es decir, la fotografía encierra casi medio siglo de los entretelones del poder y la dominación en Chile.

Por otro lado, la fotografía es en blanco y negro, y como muchas otras de la época, presenta grandes contrastes tonales, grano grueso y formas sintetizadas, mientras que los tonos medios y los detalles, son casi inexistentes. Todo esto sucede a razón de un foco de luz que ilumina la escena y la parte en dos: la luz y la sombra. Esta división, desde el barroco en adelante, la conocemos como claroscuro y, a partir de los cuadros de Caravaggio, sabemos que enfatiza el carácter tenebroso, dramático y expresivo de las escenas (Rojas 2010). En efecto, las figuras de la foto y sus rasgos se ven recortados y, en consecuencia, sus gestos faciales parecen más exagerados de lo que debieron haber sido naturalmente. Al mismo tiempo y como una actualización de ese barroco pictórico, los trajes negros que llevan hacen que la imagen se asemeje a las del cine negro, con películas sobre *gangsters* elegantes—como los de *El Halcón Maltes* (Huston 1941)— que siempre parecen conspirar contra algo o alguien.

La fotografía que acabamos de reseñar, sintetiza el primer grupo de significación del repertorio fotográfico que estructura nuestra investigación. Éste se encuentra conformado por imágenes que muestran a los altos representantes del poder y la dominación —políticos, empresarios y militares— en Chile, desde 1973 hasta hoy. A continuación, desarrollaremos un análisis más detallado de este tipo de imágenes, según el esquema que habíamos señalado anteriormente.

2.1.1 Fuentes y registro material

Estas imágenes, principalmente, se obtienen a partir de fuentes constituidas por libros de historia y periódicos. A éstos se accede, desde mercadillos — como el denominado Persa Bío Bío en la comuna de Pedro Aguirre Cerda en Santiago— a páginas de Internet, como *Memoria Chilena*²³, perteneciente al Estado de Chile. Sin embargo, la vía de acceso más utilizada corresponde a la sección de diarios y periódicos de la Biblioteca Nacional de Santiago, institución que alberga todos los periódicos publicados en Chile desde el primero que se imprimió en 1812, *La Aurora de Chile*, hasta los de hoy, tales como *El Mercurio*, *La Tercera*, entre otros. En consecuencia, el origen de estas imágenes se inscribe a medios de comunicación que las vincula a hechos reales de la historia de Chile y su acontecer político social.

Así mismo, cada fuente constituye un registro fotográfico específico que responde, generalmente, a la capacidad técnica de las cámaras y lentes que cada época tuvo, así como a la preservación de la propia materialidad de la fotografía, principalmente, el papel (Gronemeyer y Meiselas 2015). En este sentido, las fotografías más antiguas cuentan no solo con una tecnología más básica, sino que también con el desgaste ocasionado por el paso del tiempo, cuestiones que exacerban la síntesis y el claroscuro que proviene del blanco y negro en alto contraste como del grano grueso. Por otro lado, las más recientes, poseen una diversidad de colores, matices y detalles que avanzan del naturalismo hacia una realidad de alta —por no decir extrema— definición

²³
<http://www.memoriachilena.gob.cl>

(Fontcuberta 2017). Así mismo, su estado material, es naturalmente mejor que el de las más antiguas.

2.1.2 Contenidos

Los contenidos de las imágenes de este grupo se encuentran divididos en cuatro etapas de administración del poder, que los historiadores chilenos como Gabriel Salazar y Julio Pinto (2012), o Luis Thielemann (2016) reconocen como esenciales dentro del ciclo 1973-2020:

1_ Golpe de estado y dictadura (1973-1983):

El poder político se encuentra en manos de una Junta Militar y específicamente por el General del Ejército y Comandante en Jefe de las Fuerzas Armadas, Augusto Pinochet Ugarte (Fig. 42).

2_ Dictadura, crisis de la dictadura y negociación a la democracia (1983-1989): Los poderes del Estado están concentrados de forma absoluta por Augusto Pinochet (Fig. 43).



⇒ Fig. 42. Dictador Augusto Pinochet y sus escoltas, fotograma de película documental *Spécial Chili* (1973) utilizado para uno de los dibujos que contempla la serie *La caravana de la Muerte* (2013)²⁴.

²⁴
La caravana de la muerte es una de las producciones artísticas propias que forman parte de este trabajo investigativo. Para mayor información, revisar el capítulo I de esta tesis: *Primero antecedentes, aproximaciones generales sobre dibujo y política*, página 36.

3_ Transición democrática y consolidación del modelo político de la dictadura (1990-2006):

Este periodo corresponde a las administraciones de Patricio Aylwin Azócar, Eduardo Frei Ruiz-Tagle y Ricardo Lagos Escobar (Fig. 44).



⇒ Fig. 43. Dictador Augusto Pinochet y sus escoltas (1987), fotografía utilizada para uno de los dibujos que contempla la serie *Fantasma* (2014)²⁵.



⇒ Fig. 44. General Augusto Pinochet, Primera Dama, Marta Larraechea, Presidente Eduardo Frei (1996), fotografía utilizada para uno de los dibujos que contempla la serie *Malos* (2013)²⁶.

4_ Democracia y crisis del modelo de la dictadura (2006-2020):

En este periodo hay una sucesión intercalada de dos magistraturas, la de Michelle Bachelet Jeria y la de Sebastián Piñera Echeñique (Fig. 45).

En cada una de estas etapas, las fotografías que captan a los protagonistas de la dominación varían relativamente según la etapa histórica que les corresponda. Por ejemplo, en la primera, la imagen fotográfica está marcada por el predominio de los militares, mientras que, en la última, por los políticos y los empresarios. No obstante, en todas ellas se constituye un patrón esce-

²⁵ y ²⁶ *Fantasma* y *Malos* son una de las producciones artísticas propias que forman parte de este trabajo investigativo. Para mayor información, revisar el capítulo III de esta tesis: *Resultados de la investigación, de "Malos" a "Cobra"*, página 296.



⇒ Fig. 45. General de Carabineros Gustavo González, Presidente Sebastián Piñera, Ministro del Interior, Rodrigo Hinzpeter (2011), fotografía utilizada para uno de los dibujos que contempla la serie *Malos* (2013)²⁷.

nográfico común que está conformado por ceremonias político-militares, conmemoraciones nacionales, reuniones y mesas de trabajo, entre otras.

2.1.3 Significantes

Las escenas representadas en este tipo de fotografías, principalmente, son captadas por fotógrafos de prensa, y muestran al dictador, a los distintos mandatarios o los grandes empresarios, ejerciendo su actividad de líderes y gobernantes. En este sentido, en primer lugar, apuntan de forma directa a la representación del poder, aunque éste se halle en un estado líquido (Bauman 2016) o difuso (Foucault 2007).

En segundo lugar, señalan el aspecto burocrático y racional que implica la administración del poder (Buchloh 1999). Es por eso por lo que el acto fotográfico y su encuadre, en estos casos, rescata a los líderes y oligarcas vestidos de traje formal —como los que podrían llevarse en cualquier oficina—, acompañados tanto de escoltas que velan por su seguridad, como por equipos de trabajos tapizados de carpetas y archivadores. Así mismo, toda la

²⁷ *Malos* es una de las producciones artísticas propias que forman parte de este trabajo investigativo. Para mayor información, revisar el capítulo III de esta tesis: *Resultados de la investigación, de "Malos" a "Cobra"*, página 296.

mecánica corporal de estos sujetos y alcanzada por el lente, acusan, por un lado, rasgos de diplomacia y capacidad de negociación, mientras que, por otro, eficiencia y un alto rendimiento profesional (Fig. 46). En consecuencia, ya sean sorprendidos serios o sonrientes, en una ceremonia o en una mesa de trabajo, su imagen transita entre el gran estadista y el funcionariado técnico (Centeno 2012).



➤ Fig. 46. Presidente Sebastián Piñera y sus Ministros (2018), fotografía utilizada para uno de los dibujos que contempla la serie *Cobra* (2020)²⁸.

Finalmente y en tercer lugar, la comunión que se da entre la veracidad fotográfica y la oficialidad de los actos en los que participan estos líderes bajo una presencia importante de símbolos institucionales y de Estado, nos conduce a percibirlos desde la tribuna toda poderosa de la verdad y la ley (Fig. 47); éstas, en tanto que forman parte de la incuestionable norma que la autoridad dicta (Foucault 2008). En este sentido, el poder se entiende como algo distante que solo sucede en el lugar que se ubican los señores-amos, extraños a la cotidianidad en la que vive el ciudadano común (Salazar 2014).

2.1.4 Significado e interpretaciones

A partir de los significantes recién descritos, podemos establecer tres líneas de significación e interpretaciones. La primera, obedece al carácter sinies-

²⁸ *Cobra* es una de las producciones artísticas propias que forman parte de este trabajo investigativo. Para mayor información, revisar el capítulo III de esta tesis: *Resultados de la investigación, de "Malos" a "Cobra"*, página 296.



➤ Fig. 47. Dictador Augusto Pinochet (1988), fotografía utilizada para uno de los dibujos que contempla la serie *Fantasma* (2014)²⁹.

tro e inquietante de la imagen del poder en general, en tanto ésta esconde mecanismos de coerción secretos que controlan, dirigen y condicionan la realidad y la vida. En Chile, como en otras partes del mundo, estos mecanismos sistemáticamente han favorecido a la dominación en desmedro de los dominados. Dicho esto, la multiplicidad e instantaneidad que produce la fotografía de la imagen del poder en su conjunto, la convierte en algo familiar y cotidiano, que realza el sentido perturbador de aquella materia siniestra que encierra (Freud 1979).

La segunda, apunta hacia lo que la filósofa judeo-alemana, Hanna Arendt, llamó *la banalidad del mal* (2015), para referirse a la imagen de la eficiencia y la burocracia que existía detrás de los campos de exterminio nazi. Para Arendt, los peores atentados cometidos en la historia contra el ser humano no derivan de la irracionalidad de una fuerza bruta ni de un soberano desquiciado y sangriento, sino de la racionalidad técnica de la modernidad. Ésta, en su aspecto más instrumental, produce empleados eficientes y rigurosos con las necesidades que el sistema de dominación impone, indiferentemente de

²⁹ *Fantasma* es una de las producciones artísticas propias que forman parte de este trabajo investigativo. Para mayor información, revisar el capítulo III de esta tesis: *Resultados de la investigación, de "Malos" a "Cobra"*, página 296.

si eso significa amedrentar, torturar o matar. En este sentido, la imagen que analizábamos al principio alcanza relevancia, en tanto retrata a dos de las principales figuras nacionales que estuvieron detrás de una cuidada y planificada estrategia internacional para derrocar al gobierno de Salvador Allende (1970-1973), nos referimos a Pinochet y a Aylwin. Tras la desclasificación de los archivos secretos de la Agencia de Inteligencia de los Estados Unidos a fines de los años 90, sobre las operaciones e intervenciones de dicho país en los asuntos internos de países de América Latina, sabemos que esta acción fue provocada por los intereses del capital internacional frente a la necesidad de crear un laboratorio de experimentación que pusiese a prueba sus hipótesis económicas y así sobreponerse a la arremetida del socialismo (Ruiz 2015). Independiente de que después Aylwin haya sido parte de la oposición a la dictadura —luego de ver que tras el Golpe Pinochet no le entregaría el poder a los partidos políticos—, esta *científica* decisión —posiblemente ya discutida y confirmada en el momento de la realización de la fotografía que abrió este apartado—, se tradujo en uno de los baños de sangre más grande que ha tenido Chile, llevado a cabo, a diferencia de otras dictaduras de América Latina con especial inteligencia, técnica y eficacia (Goicovic 2014). .-

No obstante, la sangre no lo fue todo, en cuanto a que el Golpe de Estado significó no solo una acción violenta sobre los cuerpos, sino también, contra todo un sistema de convicciones que se movía por la justicia social y la abolición de las clases, cuya máxima manifestación la encarnó el gobierno de la Unidad Popular liderado por Allende. En este sentido, el Golpe derrocó el movimiento popular que venía fraguándose al calor de las luchas sociales desde mediados del siglo XIX, para instalar, en cambio, un sistema político y económico que, en beneficio de unos pocos, iba a desatar una violencia estructural (Galtung 1995 y Han 2016) inherente al capitalismo financiero y multinacional. En consecuencia, esa fotografía, como las otras que configuran este grupo de significación, apuntan también, a la presencia de la violencia que el filósofo esloveno Slavoj Žižek llamó subjetiva, en contraposición a la objetiva que se despliega bajo signos más evidentes de dolor físico, como

aquella provocada por la represión policial, la guerra o el terrorismo (2009).

La tercer área, finalmente, involucra la imagen *ubuesca* que implica el retrato de los señores de la dominación. El filósofo Michel Foucault, en una de sus clases dictadas en el Collège de France en 1975 (1999), se refirió al carácter *ubuesco* del poder, con relación al personaje de la obra de teatro francesa, *Ubú Rey* (Jarry 1896). En ésta, el personaje de Ubú representa todo lo grotesco e innoble del poder político y el gobierno. Foucault, en la misma línea, coge esta figura para referirse a los individuos que ostentan el poder como sujetos que, a partir de una extravagante majestuosidad, personifican lo cruel, lo cínico y la violencia del sistema de dominación (Fig. 48).



∞ Fig. 48. General Augusto Pinochet y Presidente Patricio Aylwin (1993), fotografía utilizada para uno de los dibujos que contempla la serie *Malos* (2013)³⁰.

30
Malos es una de las producciones artísticas propias que forman parte de este trabajo investigativo. Para mayor información, revisar el capítulo III de esta tesis: *Resultados de la investigación, de "Malos" a "Cobra"*, página 296.

2.2 IMAGEN FOTOGRÁFICA DE LA DICTADURA Y POSDICTADURA II: REPRESIÓN Y MUERTE



⇒ Fig. 49. Fotograma de la serie *Los archivos del Cardenal* (2011), utilizado para uno de los dibujos que contempla la serie *Cobra* (2020)³¹.

La situación que muestra la imagen (Fig. 49), corresponde a una escena de la primera temporada de la serie de televisión chilena *Los archivos del cardenal* (Acuña y Sabatini 2011). Este trabajo audiovisual se basa en los casos de crímenes cometidos por los organismos de seguridad e inteligencia del régimen militar que por aquella época investigó la Vicaría de la Solidaridad (1976-1992). Esta entidad, creada por el entonces Cardenal de Santiago, Raúl Silva Henríquez, constituyó una defensoría legal a las miles de personas que sufrieron la violencia represiva durante la dictadura. En este sentido, la serie recreó, desde la ficción, escenas brutales de detención, tortura, muerte y desaparición ocurridas bajo dicho contexto.

Esta imagen, concretamente, reproduce el momento de intimidación previo a las palizas que se producían en las jornadas de interrogación y tortura. El agente a cargo —Mauro Pastene, interpretado por el actor Iván Álvarez de Araya— tiene el aspecto habitual de otros de la época: pelo engominado, chaqueta de cuero, patillas sobresalientes y un particular bigote. El torturado, por su parte, se encuentra con los ojos vendados y desnudo.

³¹ *Cobra* es una de las producciones artísticas propias que forman parte de este trabajo investigativo. Para mayor información, revisar el capítulo III de esta tesis: *Resultados de la investigación, de "Malos" a "Cobra"*, página 296.

El encuadre fotográfico es clave, porque muestra en un plano de tres cuartos a los dos protagonistas, rescatando tanto las vestimentas como sus antagónicas expresiones: la seguridad atemorizante del agente, y el miedo horrífico de su víctima. Así mismo, podemos afirmar que la escena describe el instante en el que, seguramente, mejor se aprecia el placer de estos agentes al infligir dolor al *otro* (Sade 2005). Efectivamente, por medio de un plano de audio, se muestra como el agente acecha a su víctima acercándose seductoramente a su oído. A este respecto, el periodista Manuel Salazar, quien investigó a fondo los métodos de tortura empleados por los aparatos de seguridad del Régimen, indica que este sádico ritual cumplía la función de producir un preámbulo psicológico a fin de desintegrar moralmente al prisionero, antes de ser totalmente desarticulado por los castigos físicos más apremiantes:

—
Mientras en “Londres 38” (nombre que recibió un reconocido centro de detención y tortura)³² el miedo inundaba el lugar cuando Osvaldo Romo entraba al salón donde los detenidos permanecían sentados indefinidamente. Con voz inconfundible, llamaba por su nombre a algunos de ellos y los abofeteaba a modo de preámbulo antes de subirlo a sesiones de interrogatorio impredecibles. Un día empleaban el “submarino”, técnica de tortura que consistía en hundir la cabeza de las víctimas en un recipiente con agua; otro día les colocaban bolsas plásticas como capucha para asfixiarlos o elegían el “pau de Arara”, método importado de Brasil, que significaba colgar desnudos y boca abajo a los atormentados, con un palo entre las piernas y las manos amarradas a la espalda. Todo ello mezclado con descargas de corriente eléctrica en los lugares más sensibles del cuerpo (2016, p.128).

—
Así mismo, el encuadre de la fotografía alcanza a mostrar las características del sórdido espacio donde se desarrolla la escena. Sin ventanas y con gruesos muros de adobe, se deduce que se trata de un habitáculo insalubre, aislado y oscuro. El lugar es iluminado por un único foco de luz, que consiste en una lámpara de oficina, objeto que no solo establece una coincidencia entre espacio de trabajo y sitio de tortura, sino que produce un claroscuro que

³² El paréntesis es mío.

dramatiza aún más la escena.

El siguiente fotograma que aquí mostramos (Fig. 50), reproduce la imagen de un espeluznante objeto: un tótem compuesto por cadáveres. Éste, corresponde a uno de los artefactos de la muerte con los que la serie de ficción televisiva *Hannibal* impactó desde el momento de su estreno (Fuller 2013-2015). La imagen corresponde a uno de los capítulos de su primera temporada, y como el resto de cuerpos sin vida encontrados por los detectives a lo largo de la historia, resulta horrorosamente fascinante. Efectivamente, la conjunción de cuerdas, piel, fragmentos mutilados del cuerpo, esqueletos y calaveras humanas estructuran un *display* que, al mismo tiempo, atrae y repele de manera morbosa nuestra mirada.



⇒ Fig. 50. Fotograma de la serie *Hannibal* (2013-2015), utilizado para uno de los dibujos que contempla la serie *Anticristo* (2017)³³.

³³
Anticristo es una de las producciones artísticas propias que forman parte de este trabajo investigativo. Para mayor información, revisar el capítulo III de esta tesis: *Resultados de la investigación, de "Malos" a "Cobra"*, página 296.

Susan Sontag, en su libro, *Ante el dolor de los demás* (2014), indica que la atracción hacia las imágenes de dolor —desde el relato de la *Pasión de Cristo* hasta las fotografías de guerra actuales—, se debe a una erótica que poseen los cuerpos sufrientes y su particular capacidad de conmover, emocionar e incluso, excitar. En este sentido, avanza el guion de la serie *Hannibal*, y en particular esta imagen, cuyo encuadre destaca la presencia imponente del macabro tótem. Este objeto vertical atraviesa la solitaria playa que sirve de fondo. Así mismo, la paleta de colores empleada también le ayuda a destacar, en tanto produce un contraste de complementarios entre el verde azulado del paisaje y el rojo de las heridas y la sangre. Ambas estrategias, conducen nuestra mirada hacia esta torre malsana, que nos obliga a presenciar un espectáculo de heridas y trozos desmembrados. Por esta razón, el plano nos empuja hacia una encrucijada entre el rechazo y el goce, en el que se hace presente la perversión de sentir un interés lascivo por los cuerpos que sufren. O como diría Edmund Burke en sus teorías sobre lo sublime y el dolor, a deleitarnos por el canto desgarrador de la muerte (2005). En consecuencia, la serie trabaja la misma agitación y deseo que, desde la aparición de la cámara fotográfica a la consolidación del fotoperiodismo de guerra, nos ha movido a fotografiar y a observar el dolor, a partir de un marco epistemológico sindicado por la conmoción, el impacto y el espectáculo (Sontag 2014).

Al igual que en el caso anterior, las fotografías que hemos analizado persiguen aproximarse al marco de significación que constituye el segundo grupo de imágenes fotográficas con el que trabajamos, *Represión y muerte*: Bajo el rotulo de *Represión*, intentaremos aludir a las acciones de inteligencia y de violencia cometidas por agentes de seguridad y defensa del Estado de Chile, desde 1973 hasta nuestros días. Mientras que, por medio del designio *Muerte*, abarcaremos los resultados explícitos de una violencia radical, ya sean cuerpos heridos o cadáveres. En este sentido, y a partir del mismo esquema que utilizamos para el análisis del grupo anterior, *Dominación y poder*, intentaremos acercarnos a este tipo de imágenes con el fin de obtener las distintas significaciones que estas encierran.

2.2.1 Fuentes y registro material

Las fuentes de estas imágenes pueden ser físicas o digitales, y están constituidas tanto por imágenes de prensa y archivos policiales, como por series de televisión, películas y documentales. Por otro lado, el registro material de la fotografía variará según la capacidad técnica que tuvo la imagen en el momento de su elaboración y su antigüedad. De esta manera, en términos generales, podemos hablar para las imágenes más antiguas o deterioradas, de un registro de *baja definición*, mientras que para las nuevas y mejor conservadas, de uno de *alta definición*.

A continuación, haremos un análisis más exhaustivo de esta categoría, dependiendo del tipo de imagen a la que se alude.

2.2.1.1 Represión

Las imágenes de este tipo, las obtengo, por un lado, de bibliotecas y mercadillos, mientras que por otro, de Internet y servicios de *streaming*. En este sentido, me resultan útiles tanto las de origen documental como las que surgen de la ficción. A su vez, éstas últimas pueden encontrarse o no vinculadas a la historia de Chile (Fig. 51).



⇒ Fig. 51. Recorte de ficha de identificación del exdirector asistente de la DINA Raúl Iturriaga Neuman (1975), encontrada en un mercadillo ubicado en la ciudad de Santiago de Chile, y utilizada para uno de los dibujos que contempla la serie *La caravana de la muerte* (2013)³⁴.

³⁴ *La caravana de la muerte* es una de las producciones artísticas propias que forman parte de este trabajo investigativo. Para mayor información, revisar el capítulo I de esta tesis: *Primeros antecedentes, aproximaciones generales sobre dibujo y política*, página 36.

Las imágenes que provienen de fuentes documentales se encuentran en las producciones chilenas, como la que transmitió el canal de televisión, Chilevisión, *Chile: las imágenes prohibidas* (Marchant 2013) centrada en el imaginario represivo de la dictadura de Pinochet; y por otro, las extranjeras, como *Wormwood*, sobre las operaciones secretas de represión ejercidas por la CIA (Morris 2017).

Mientras que por el lado de las imágenes que se rescatan de fuentes de ficción, se encuentra la ya mencionada serie *Los archivos del Cardenal*, que desarrolla una historia basada en hechos históricos reales sucedidos en Chile. Sin embargo, también, se han utilizado imágenes de series o películas extranjeras (Fig. 52 y 53), que, por su temática vinculada a la violencia represiva o criminal, se hacen pasar como imágenes de la coyuntura política chilena. Como parte de estas últimas, se destaca *La vida de los otros* (Henckel von Donnersmarck 2006), por sus encuadres que muestran sigilosos actos de vigilancia y espionaje, y *La noche más oscura* (Bigelow 2013), por sus brutales escenas de tortura.



⇒ Fig. 52. Fotograma de la película *La vida de los otros* (2013-2015), utilizado para uno de los dibujos que contempla la serie *Fantasma* (2014)³⁵.

³⁵ *Fantasma* es una de las producciones artísticas propias que forman parte de este trabajo investigativo. Para mayor información, revisar el capítulo III de esta tesis: *Resultados de la investigación, de "Malos" a "Cobra"*, página 296.



⇒ Fig. 53. Fotograma de la película *La noche más oscura* (2013-2015), utilizado para uno de los dibujos que contempla la serie *Cobra* (2020)³⁶.

³⁶ *Cobra* es una de las producciones artísticas propias que forman parte de este trabajo investigativo. Para mayor información, revisar el capítulo III de esta tesis: *Resultados de la investigación, de "Malos" a "Cobra"*, página 296.

2.2.1.2 Muerte

Para este segundo tipo de imágenes, se repiten las formas y origen —documental o ficción— de las fuentes del caso anterior. Así mismo, pueden estar o no relacionadas con la coyuntura chilena. De esta manera, además de las imágenes que muestran el rastro de la violencia que dejó la dictadura de Pinochet —como las de algunas fosas comunes encontradas con restos de detenidos desaparecidos—, se utilizan otras que a su haber guardan escalofriantes escenas de horror y muerte, como aquellas vinculadas al Holocausto, la guerra en Medio Oriente o el narcotráfico (Fig. 54). Por otro lado, se escogen imágenes de series de televisión, como la ya mencionada *Hannibal*, o de películas de terror como las de la franquicia *Pesadilla en la calle Elm* (Craven 1984), en tanto que ambas proporcionan las imágenes hiperbolizadas de violencia y muerte que requiere nuestra investigación (Fig. 55).



↪ Fig. 54. Fotografía de fosa común encontradas en campo de concentración nazi tras el fin de la Segunda Guerra Mundial, y utilizada para uno de los dibujos que contempla la serie *Malos* (2013)³⁷.



↪ Fig. 55. Fotograma de la película *Pesadilla en la calle Elm* (1984), utilizado para uno de los dibujos que contempla la serie *Pesadilla* (2016)³⁸.

³⁷ *Malos* es una de las producciones artísticas propias que forman parte de este trabajo investigativo. Para mayor información, revisar el capítulo III de esta tesis: *Resultados de la investigación, de "Malos" a "Cobra"*, página 296.

³⁸ *Pesadilla* es una de las producciones artísticas propias que han contribuido a este trabajo de investigación, sin embargo no ha sido incluida en la catalogación que hacemos en el capítulo III de este tesis para no excedernos en su extensión. Para mayor información, puede consultar en el sitio web del doctorando: www.javierrodriguezpino.com

2.2.2 Contenidos

El conjunto de imágenes de este grupo, encuentran sus contenidos divididos en los dos tipos temáticos que ya hemos mencionado: represión y muerte. Estos, a su vez, se subdividen en distintos tipos.

2.2.2.1 Represión

Este tipo se subdivide según quién o qué ejerce la represión, en sintonía con las etapas de la historia de Chile desde 1973 hasta ahora. En este sentido, la imagen de la violencia represiva que se busca, es decir, su contenido, varía según la época y entidad represora a la que se pretende aludir (Fig. 56 y 57).

Dicho esto, recurriremos a un recuadro para organizar y especificar los contenidos de las imágenes de este tipo.

Entidad represora	Imagen de la represión
Aparatos de seguridad e inteligencia de la dictadura y la posdictadura: 1_ Dirección de Inteligencia Nacional – DINA (1973-1977) 2_ Central Nacional de Informaciones – CNI (1979-1990) 3_ Brigada Investigadora de Asaltos – <i>La oficina</i> (1991-1993)	_ El contenido de estas imágenes está constituido principalmente por policías vestidos de civil, ejecutando, por un lado, acciones de espionaje, seguimiento y persecución; como por otro, secuestro, torturas, asesinatos y desapariciones de cuerpos. En este sentido, las dos primeras entidades que aquí se mencionan, y en consecuencia a las que se intenta aludir, corresponden a los dos principales aparatos de inteligencia policial de la dictadura, responsable de la mayoría de las violaciones a los Derechos Humanos ocurridos durante el periodo. La tercera,

por su parte, corresponde a un organismo de inteligencia que operó durante el primer gobierno de transición democrática, cuyo principal objetivo, fue desarticular a los grupos armados y subversivos que combatieron la dictadura de Pinochet y que aún se encontraban operativos. Este organismo, al igual que sus predecesores en tiempos de dictadura, fue responsable de secuestrar, torturar y matar a distintas personas.

Policía uniformada – Carabineros (1973-2020)

El tipo de contenidos de esta división está protagonizado por la policía uniformada de Chile, Carabineros, y en específico, la rama encargada de estas acciones, *Fuerzas Especiales*. La mayoría de estas fotografías corresponden a la represión que ejerce esta rama policial sobre diversas expresiones de protesta en el espacio público.



⇒ Fig. 56. Agentes de la DINA ejerciendo detención y secuestro (1975 o 1976).



⇒ Fig. 57. Fotografía de Fuerzas Especiales de Carabineros reprimiendo marcha de estudiantes secundarios (2017), y utilizada para uno de los dibujos que contempla la serie *Cobra* (2020)³⁹.

³⁹ *Cobra* es una de las producciones artísticas propias que forman parte de este trabajo investigativo. Para mayor información, revisar el capítulo III de esta tesis: *Resultados de la investigación, de "Malos" a "Cobra"*, página 296.

2.2.2.2 Muerte

El contenido de este tipo de imagen está directamente relacionado a las fuentes desde donde se obtiene la información, particularmente, si estas obedecen a documentales o la ficción. En el caso documental, la referencia a la realidad es directa y puede estar constituida por un hecho verídico o uno que intenta aproximarse a él. Mientras que, en la ficción, la referencia a lo real juega un rol secundario y puede dar paso, como en las películas de terror, a lo fantástico, incluso a una especie de metafísica de la muerte. Sin embargo, en ambos casos el contenido de estas imágenes se encuentra marcado por la *estetización* y el espectáculo, es decir, la muerte y el dolor transformada en objeto de conmoción y deseo, consumo y entretenimiento.

Dicho eso, estas imágenes están constituidas por todo tipo de cuerpos sobre los cuales se ha ejercido violencia y castigo físico y, en consecuencia, manifiestan dolor y sufrimiento.

En este sentido, el objeto principal de este contenido lo configura un amplio repertorio de cuerpos heridos y/o muertos, bajo diversos contextos y circunstancias (Fig. 58).



⇒ Fig. 58. Fotograma de la serie *Hannibal* (2013-2015), utilizado para uno de los dibujos que contempla la serie *Anticristo* (2017)⁴⁰.

⁴⁰ *Anticristo* es una de las producciones artísticas propias que forman parte de este trabajo investigativo. Para mayor información, revisar el capítulo III de esta tesis: *Resultados de la investigación, de "Malos" a "Cobra"*, página 296.

2.2.3 Significantes

En *Topología de la violencia*, el filósofo Byung Chul Han (2016), reconoce, a grandes rasgos, dos tipos de violencia, la negativa y la positiva. La violencia negativa, a su vez, contempla dos variantes. La primera, se refiere a la física y tradicional que es ejercida por un sujeto más fuerte sobre otro más débil. En este caso, la espada del soberano constituye para Han, el signo más evidente de este tipo de violencia. La segunda variante, responde a la del sujeto de obediencia, que vive en la sociedad del disciplinamiento que estudió Michel Foucault (2007). En ésta, no hay un otro más fuerte que ejerce la violencia, sino que es la estructura social quien disciplina y castiga a los cuerpos. Pese a sus diferencias, en ambas variantes la violencia es ejercida desde fuera —el soberano o la sociedad respectivamente— hacia dentro.

En la violencia positiva, en cambio, no hay una externa que nos violenta, sino que nosotros mismos ejercemos la violencia en nuestra contra. Este tipo de violencia se produce en las sociedades que el filósofo ha llamado del alto rendimiento, determinadas por el éxito profesional, la apariencia física y la obligación de ser feliz. Estas cuestiones, en suma, derivan para él en formas de violencia autogestionadas en las que reconoce como tal las depresiones, las automutilaciones —cirugías estéticas— y, por supuesto, los suicidios. En la actualidad, según Han, estos dos tipos de violencia —negativa y positiva—, no obedecen a etapas sucesivas, sino que coexisten y se encuentran íntimamente ligadas, pues todas ellas obedecen al campo de la dominación y a sus distintas manifestaciones.

Dicho esto, los significantes de este grupo solo apuntan a la expresión de la violencia negativa, y en específico, la física y tradicional que, reiteramos, es ejercida por alguien con más poder sobre otro menos fuerte, infligiéndole temor, dolor, sufrimiento, e incluso la muerte. Por esta razón, era importante construir este grupo de significación a partir del binomio *Represión y Muerte*,

en tanto configura la dialéctica que sustenta su sentido operativo y simbólico. Efectivamente, con el tipo de imágenes que ordenamos bajo el logos de la *Represión*, intentamos aludir a las agencias monopolizadoras de la violencia física de las que dispone la dominación para mantener el control de los medios de producción, el Estado y los símbolos. Mientras que, mediante las imágenes constituidas bajo el marco narrativo de la *Muerte*, queremos aproximarnos a las lamentables consecuencias que traen consigo los aparatos represivos de la dominación: cuerpos mal heridos, deformados, desfigurados y muertos (Fig. 59).



Fig. 59. Detalle de una de las maquetas digitales utilizada para uno de los dibujos que contempla la serie *Anticristo* (2017)⁴¹.

2.2.3.1 Represión

Las imágenes de la represión que utilizamos están construidas por significantes histórico-políticos, adquiridos por la vía de algunos medios como la prensa, el cine y la televisión. En este sentido y considerando las dos entidades represoras con las que trabajamos —aparatos de seguridad y policía uniformada—, procederemos a reconocer y diferenciar los distintos significantes que involucran:

⁴¹
ibid.

2.2.3.1.1 Aparatos de seguridad e inteligencia

La DINA, la CNI e incluso, *La Oficina*, fueron aparatos de inteligencia del Estado chileno que estuvieron integrados, principalmente, por policías y militares. Éstos, como los de otras dictaduras de América Latina, África y el Sudeste Asiático, tuvieron por objeto preservar el orden que dictaba la dominación capitalista —clases dirigentes locales y el Gobierno de Estados Unidos— bajo el contexto de la Guerra Fría (1947-1991). A este respecto, un documento secreto de la política de seguridad nacional del gobierno Norteamericano, en 1962, declaraba:

—
Los intereses amplios de los Estados Unidos en el mundo subdesarrollado son los siguientes: 1. El interés político e ideológico de asegurar que las naciones en desarrollo evolucionen de tal manera que permita la promoción de un ambiente mundial propicio para la cooperación internacional y el crecimiento de las instituciones libres. 2. El interés militar de asegurar que las zonas estratégicas y los recursos humanos y naturales de las naciones en desarrollo no caigan bajo el control comunista. 3. El interés económico de asegurar que los recursos y los mercados de los países menos desarrollados del mundo sigan estando disponibles para nosotros y para otros países del Mundo Libre (McSerry 2009).
—

En este sentido, el accionar de estos aparatos, en conjunto con el apoyo de la CIA, iba a dirigido a interceptar, frenar y desarticular cualquier foco comunista que pudiese surgir al interior del país y, a juicio de ellos, amenazara su estabilidad. Para esto, impusieron la vieja Doctrina de Seguridad Nacional reimpulsada por la Casa Blanca y el Pentágono a partir del triunfo de la Revolución en Cuba (1959), y que se basaba en la existencia peligrosa de un enemigo interno, el comunismo (Dinges 2004). Bajo esta doctrina emplearon métodos de guerra contrainsurgente, aprendidos en academias militares Estadounidenses, como la Escuela de las Américas, ubicada en la zona del canal de Panamá hasta el año 1984. Estos métodos no solo contemplaron

prácticas de espionaje y enfrentamiento armado, sino también, técnicas de secuestro, interrogación forzosa y tortura (Gill 2005). En este contexto, estos aparatos operaron bajo un radio de acción que transitaba entre la legalidad y la clandestinidad, entre lo permitido y lo prohibido, entre la racionalidad y la violencia más extrema, cuestiones que, en suma, incluso para algunos mismos personeros de la dominación, se vieron con abominación y espanto.

Dicho lo anterior, los significantes de estas entidades represoras que detallaremos a continuación están vinculados, en primer lugar, a los sujetos que las integraron. Mientras que, en segundo lugar, a los escenarios donde estos sujetos efectuaban los castigos.

2.2.3.1.1.1 Agentes

La cuestionada reputación de estos aparatos recayó en los agentes que reclutaban los altos mandos de estas organizaciones, en particular, aquéllos a cargo del trabajo sucio, es decir, de secuestrar, torturar y asesinar. Estas tareas, estaban determinadas por la condición jerárquica que ocupaban al interior del aparato, que era de bajo rango en tanto provenían de los estratos menos favorecidos de la sociedad. Así mismo, paradójicamente estos agentes eran cuidadosamente escogidos por su desestabilidad psicológica, inclinación a la violencia y los vicios de todo tipo, tabaco, alcohol y drogas:

—
Los oficiales fundadores de la DINA, tanto del ejército como de las demás instituciones armadas, fueron personalmente seleccionados por el coronel Contreras y, según su criterio, eran los más decididos y los más capaces (...) En cambio, el personal de suboficiales y clases puesto a disposición por las Fuerzas Armadas y Carabineros fue el que, en las respectivas unidades castrenses, resultaba más conflictivo. Entre ellos había borrachos, personas violentas, con problemas conyugales o con líos judiciales pendientes (Salazar 2016, p. 97).
—

Dicho esto, podemos decir que no solo las ciencias sociales, los medios

informativos y la opinión pública, sino también el cine y la televisión, han configurado una imagen de este tipo de agentes, que en coherencia con lo que hemos descrito hasta el momento, deambula entre los paradigmas del espionaje, el militarismo estadounidense y el del matón desequilibrado (Genschow 2017). En consecuencia, los significantes que se encuentran detrás de los oscuros agentes de *Los archivos del Cardenal*, como Mauro Pastene⁴², podríamos decir que son el resultado de un híbrido que conjuga la historia y el cine. De este último elemento, reconocemos películas de género bélico y espionaje (Fig. 60), como *Apocalypse Now* (Coppola 1979), y otras que desarrollan la imagen del hampón adicto y violento (Fig. 61) que surge con películas como *Scarface* (Brian de Palma 1984) y luego se desarrolla en extenso, bajo el proyecto filmográfico de Scorsese, en torno a las mafias y pandillas de origen italiano en Estados Unidos, como *Goodfellas* (1990).



∞ Fig. 60. Fotograma de la película *Apocalypse Now* (1979).

En la película de Coppola, ambientada en la guerra de Vietnam y sus beligerantes escenarios bélicos y conspirativos, podíamos ver como unos jóvenes militares se enfrentaban a una serie de situaciones marcadas tanto por el enfrentamiento armado en terreno, como por el espionaje. En este sentido, el sigilo y las habilidades de combate, junto a una juvenil, apuesta y atlética apariencia física, estructuran un grupo de significantes en torno al honor, el

⁴² Personaje de ficción que representa a una agente de la DINA y que mostramos en la primera imagen de este apartado, *Represión y muerte*.

deber y la gloria respecto a intereses patrióticos y nacionales que obedecen a intereses superiores (Cowie 2001). Dichos intereses —como eran los de la Doctrina de Seguridad Nacional—, están fuertemente marcados por un binarismo moral básico, donde estos soldados representan el bien, y su enemigo, el mal.

Específicamente, en la película, esta antinomia moral está representada por el Capitán L. Willard y el Coronel Kurts, interpretados, respectivamente, por los actores Martin Sheen y Marlon Brando. El objetivo del joven Willard era poner fin al levantamiento del desquiciado Coronel, desertor del ejército de Estados Unidos que se había aparatado en Camboya organizando su propio ejército y dejándose adorar por los nativos.



∞ Fig. 61. Fotograma de la película *Goodfellas* (1990).

Por el otro lado, se encuentran los significantes cercanos a los matones de Scorsese, quienes se caracterizaban por ser ignorantes y violentos, adictos al tabaco y el alcohol y, por último, hedonistas obsesionados con la apariencia física de las grandes estrellas del cine y la música. En este sentido, vale la pena recordar uno de los monólogos con los que termina *Goodfellas* (1990) por

parte de su protagonista Henry Hill, e interpretado por el actor Ray Liotta:

—
Lo que más me costaba era dejar aquella vida. Me gustaba esa vida. Nos trataban como estrellas de cine peligrosas. Teníamos todo solo con pedirlo. Y nuestras mujeres, madres, hijos. Todos disfrutaban de lo que hacíamos. Tenía bolsas de papel llenas de joyas apiladas en la cocina. Tenía un azucarero lleno de coca junto a la cama (2:17:36).
—

Los significantes que desplegaban Henry Hill y sus amigos, enarbolaban rasgos y conductas psicopáticas que consistían en actos irracionales y desmedidos de agresión física, jornadas de una desmedida ingesta de alcohol con fatales consecuencias, y una cuidada autoimagen por imitación y admiración a músicos y actores. Esta última, caracterizada por gafas grandes y oscuras, un cuidado afeitado, a veces marcado por bigotes estrictamente recortados, pelo con cera, camisas de cuello grande y chaqueta de cuero. Todos estos significantes, no tardarán en vincularse solo al mundo criminal, sino que, a lo inmoral, lo innoble y el abuso de quienes hacen el trabajo sucio del poder (Shone 2014), tal como lo hemos visto en los desequilibrados agentes de *Los archivos del Cardenal*.

2.2.3.1.1.2 Centros de detención

En segundo lugar, los significantes de estas entidades apuntan de forma breve a los escenarios donde estos agentes efectúan los castigos. Éstos, alimentados por la misma clase de películas y series que hemos descrito, se encuentran configurados por espacios sin ventanas, herméticos, húmedos, sin iluminación natural, pero con un foco de luz fuerte, especial para los interrogatorios. En este sentido, siempre pareciesen ser subterráneos o bodegas. Así mismo, los elementos que se pueden observar transitan entre los instrumentos de tortura y los de oficina. Efectivamente, por un lado, vemos parrillas eléctricas, sogas, baldes con agua o excremento, mientras que, por otro, escritorios, archivadores y máquinas de escribir (Fig. 62). Estos significantes, producen

una alianza entre burocracia y tortura y, en consecuencia, aborda desde una perspectiva distinta, el mismo fenómeno de *banalidad del mal* (Arendt 2015) que mencionamos en el grupo de significación anterior, *Dominación y poder*.



≈ Fig. 62. Fotograma de la serie *Los archivos del Cardenal* (2011).

2.2.3.1.2 Policía uniformada

Los significantes en este caso apuntan a las acciones de represión llevadas a cabo por las Fuerzas Especiales de la policía uniformada de Chile, Carabineros. Esta rama, comúnmente conocida en el mundo como policía antidisturbios, se encuentra a cargo de mantener el orden del espacio público en contextos de protesta social. Para ello, usan distintas medidas disuasivas, desde la contención de la manifestación a la represión caracterizada por el uso de la fuerza y la violencia. Dicho esto, se despliegan una serie de significantes que podríamos clasificar a partir de los medios e instrumentos que utilizan.

El primero de ellos, se encuentran en los adminículos del traje que usa el policía, en el que destaca un casco de grandes dimensiones, un escudo y piezas de material blindado que se adhieren al cuerpo. Cada una de estas partes, estructura una armadura resistente frente a posibles golpes con objetos contundentes o de cara al fuego provocado por los cócteles molotov. En segundo lugar, se ubican los gases lacrimógenos que son arrojados a mano o por medio de una bazuca. Cualquiera que sea la vía, estos gases desprenden una gran cantidad de humo tóxico, caracterizados por su oscuro espesor y el

efecto disuasivo que producen. En tercer lugar, se hayan los balines de goma, utilizados directamente sobre los manifestantes. Y, por último, encontramos los medios motorizados, cada uno con distintas funciones: el helicóptero, a cargo de vigilar y controlar la situación desde la vista privilegiada que supone la altura, el bus, a cargo de transportar los piquetes policiales y luego a los detenidos, y, finalmente, los carros disuasivos, como el lanzaguas y el de gases (Fig. 63).



⇒ Fig. 63. Fotografía de Fuerzas Especiales de Carabineros reprimiendo marcha de estudiantes secundarios (2017), y utilizada para uno de los dibujos que contempla la serie *Cobra* (2020)⁴³.

Todos estos instrumentos, desde el casco al carro lanza gases, estructuran un conjunto de significantes, que encierran un potencial de violencia y represión de alta envergadura:

—
En el marco de una nueva movilización estudiantil, Fuerzas Especiales disparó balines a la altura de la cara contra los manifestantes, resultando heridas diversas personas, tres de las que recibieron el impacto directamente en uno de sus ojos: Enrique Eichin, Germán Grunert y Natalia Kamisato, provocando heridas graves que, en el caso de Eichin de 58 años, lo llevaron a perder su ojo derecho (Grunert 2016).

—
 En consecuencia, estos signos de la represión, cada vez se asemejan más a los

⁴³
Cobra es una de las producciones artísticas propias que forman parte de este trabajo investigativo. Para mayor información, revisar el capítulo III de esta tesis: *Resultados de la investigación, de "Malos" a "Cobra"*, página 296.

de una guerra militar entre dos países, que al de la contención de la población civil que, bajo su derecho ciudadano, marcha y protesta por el espacio público (Orellana 2016).

2.2.3.2 Muerte

Como parte de nuestro esquema de análisis, el castigo físico y la muerte constituyen la consecuencia de la acción represiva. En este sentido, nos referimos a todos aquellos significantes que podemos vincular a cuerpos heridos y muertos, cuya distinción varía según el contexto y las circunstancias de violencia que los produjo. Esto deriva en una diversidad de escenarios posibles que podríamos clasificar por áreas temáticas, tales como cadáveres individuales, fosas comunes, cuerpos mutilados, cuerpos descuartizados, etc. Pese a esta amplitud, podemos distinguir algunos significantes en común, a partir de la iconografía que ha desarrollado la fotografía bélica y las películas de horror en torno a estas temáticas. En cuanto a la primera, se encuentran aquellos que transitan desde el primer álbum de imágenes de la guerra, como el de Ernst Friedrich en 1924 (2018) a las fotografías bélicas de la actualidad, como las que muestra CNN sobre el conflicto en Palestina. En las segundas, se ubican los significantes de las películas y series que ya hemos mencionado, como *Hannibal* o *Pesadilla en la Calle Elm*.

Dicho esto, a continuación, esbozaremos dos marcos generales entre los que pueden suceder este tipo de imágenes, y los significantes que encierran:

1_ En primer lugar, se encuentran los cuerpos heridos, pero no muertos que, a causa de esta condición, manifiestan expresiones vivas de dolor en tanto todavía sufren. En consecuencia, suelen ser escenas más dramáticas que aquellas configuradas por cuerpos sin vida (Fig. 64). Los significantes en este caso no solo están marcados por las heridas, las contusiones y la sangre, sino también por gestos de sufrimiento físico, tanto en el rostro como en el resto del cuerpo. Los signos del castigo pueden referirse a golpes de puño o

pies, armas blancas o de fuego, etc. Normalmente, el dolor de estos cuerpos también está sindicado por un deterioro de su vestimenta, y un escenario de fondo calamitoso, en este caso específico, producto de un enfrentamiento entre fuerzas.

2_ En segundo lugar, se encuentran los cuerpos heridos y muertos. En este caso los significantes están constituidos por un mayor o menor grado de castigo, que puede ir desde una sola bala en el corazón de la víctima, a la mutilación o incluso descuartizamiento del cuerpo. Así mismo, pueden indicar un mayor grado de deterioro o conservación del cuerpo, cuya última fase está marcada por la presencia de huesos y cráneos (Fig. 65).

No obstante, en ambos casos los significantes apuntan a, como diría Susan



⇒ Fig. 64. Fotograma de la película *Pesadilla en la calle Elm* (1984), utilizado para uno de los dibujos que contempla la serie *Pesadilla* (2016)⁴⁴.



⇒ Fig. 65. Fotografía que muestra restos de huesos, extraída del buscador de Google y utilizada para uno de los dibujos que contempla la serie *La Caravana de la muerte* (2013)⁴⁵.

44
Pesadilla es una de las producciones artísticas propias que han contribuido a este trabajo de investigación, sin embargo no ha sido incluida en la catalogación que hacemos en el capítulo III de esta tesis para no excedernos en su extensión. Para mayor información, puede consultar en el sitio web del doctorando: www.javierrodriguezpino.com

45
La caravana de la muerte es una de las producciones artísticas propias que forman parte de este trabajo investigativo. Para mayor información, revisar el capítulo I de esta tesis: *Primeros antecedentes, aproximaciones generales sobre dibujo y política*, página 36.

Sontag, a objetualizar el dolor y apoderarse de él. Este fenómeno de apropiación sucede porque las industrias de la fotografía y el cine convierten el dolor en algo que no solo conmueve y, en consecuencia, se banaliza: *la búsqueda de imágenes más dramáticas (como a menudo se les califica) impulsa la empresa fotográfica, y es parte de la normalidad de una cultura en la que la conmoción se ha convertido en la principal fuente de valor y estímulo del consumo* (2014, p. 26); sino, también, porque lo transforman en una cosa que puede ser poseída y, en efecto, manipulable: *Las fotografías objetivan: convierten un hecho o una persona en algo que puede ser poseído. Y las fotografías son un género de alquimia, por cuanto se las valora como relato transparente de la realidad* (ibíd., p. 72).

Este fenómeno, por un lado, ha llevado a una instrumentalización esteticista del dolor que, desde las primeras fotografías en torno a las consecuencias de la guerra sobre el cuerpo, ha acelerado sus significantes en torno a la industria y el espectáculo del horror. Así mismo, ha normalizado dicha imagen transformando lo espantoso en algo cotidiano, y a quienes las miramos, en sujetos impávidos y ajenos al dolor. Sin embargo, por otro lado, contar con estas fotografías también puede apuntar a una estrategia de reelaboración de relatos que a partir de la misma conmoción que genera la imagen del sufrimiento, pueden constituir otros sentidos y, en consecuencia, nuevos significados (Ladagga 2010).

2.2.4 Significado e interpretaciones

La imagen de la muerte y el horror forma parte de un contexto simbólico amplio, ambivalente e incluso paradójico, por lo que vale la pena distinguir el uso de sus significantes, y en consecuencia los distintos significados e interpretaciones que pueden llegar a tener. Por un lado, las imágenes de este tipo, pueden formar parte de un espectáculo mediático donde el dolor y el castigo físico constituyen una visualidad erógena destinada únicamente a satisfacer una pulsión escopofílica. En este sentido, por ejemplo, las imá-

genes de *Hannibal* —en tanto serie destinada al entretenimiento—, surten el mismo efecto que las de algunos videos que circulan en Internet, bajo el denominado género *Torture Porn*. En estos polémicos videos, que se expresan mediante escenas explícitas y reales de violencia, el dolor queda clausurado en lo meramente pornográfico (Genschow 2017).

Sin embargo, si las mismas imágenes de *Hannibal*, las sacamos de su campo original —la industria, el espectáculo, la diversión—, y las llevamos, por ejemplo, al contexto represivo de la dictadura de Pinochet, sus significados pueden llegar a variar, aproximándose como lo hace la serie *Los Archivos del Cardenal* en torno al uso de imágenes de violencia y tortura, a una interpretación con alcances históricos y políticos:

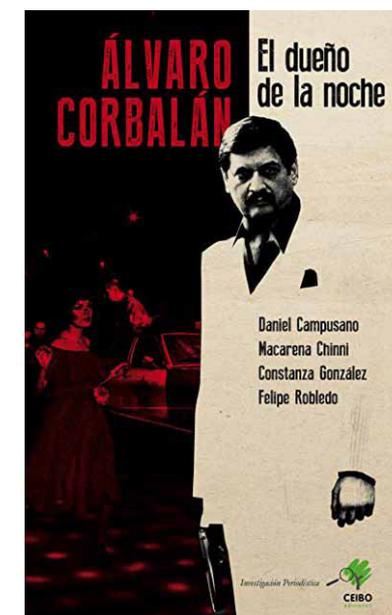
—
El caso de la serie en cuestión parece ser diferente, en cuanto que persigue un fin político-memorialístico (...) En este sentido la imágenes de tortura y violencia obedecen a otra lógica que las imágenes de la violencia generadas por EEUU en su lucha antiterrorista y aún las de violencia gratuita como las del “Torture Porn”. Por tener un referente real con casos aún sin resolver tanto jurídica como socialmente, “Los archivos del cardenal” difiere de manera fundamental de la narrativa “espectacular” de la tortura, ya que su condensación parece ser precisamente un objetivo primordial de la serie (ibíd. p. 90).
 —

En un sentido similar, nuestra investigación utiliza algunas imágenes espectacularizadas de la muerte, también a partir del cruento episodio que supone la dictadura de Pinochet, a fin de transformar a ésta en una pieza que transita entre un pop oscuro y la memoria histórica. Esta nueva gramática que alcanzan las imágenes del dolor, produce significados distintos al original que apuntarán, directamente, a la represión y el terrorismo ejercido por el Estado y las clases dominantes. De esta manera, se persigue escarbar en los actos de extrema violencia que cometieron los desquiciados agentes a cargo de cautelar el funcionamiento del régimen en el pasado y sobre los que, lamentablemente, los nuevos policías del Chile actual continúan

basando su accionar.

En efecto, la represión en Chile actúa con un sádico descontrol, desde la dictadura de Pinochet hasta nuestros días. Así, por ejemplo, lo observamos en la patrulla de militares que en 1987 quema vivos a dos jóvenes opositores a la dictadura —Rodrigo Rojas y Carmen Gloria Quintana—, como en el comando de fuerzas especiales de Carabineros que, hace poco tiempo atrás (noviembre 2018) asesinó por la espalda al joven comunero mapuche Camilo Catrillanca. Este sadismo se explica desde el monopolio de la violencia del que dispone la dominación, con el que, hace más de cincuenta años, ha intentado aniquilar esa fantasmagórica figura del enemigo interno que se instaló con La Doctrina de la Seguridad Nacional (Goicovic 2011).

En este sentido, los significantes que estructuran al ya citado agente de



➤ Fig. 66. Portada del libro Álvaro Corbalán: *el dueño de la noche*, que usa como base el cartel de la película *Scarface* (De Palma 1983), a fin de establecer un paralelo simbólico entre el exjefe de la CNI y Tony Montana, el gánster interpretado por Al Pacino en esta película.

ficción, Mauro Pastene, no solo construyen analogías de significado con algunos estelares agentes de la CNI, como el desquiciado Álvaro Corbalán, reconocido por su adicción a la cocaína, los clubes nocturnos, su fascinación por la farándula y, en particular, por su sadismo (Campusano, Chinni y Robledo 2015) (Fig. 66); sino también, con una policía actual que se encuentra marcada por los mismas construcciones de significado que, como hemos visto, apuntan a una patología que se debate entre la ignorancia, el hedonismo y la violencia. Así demuestra un video que, para esclarecer los hechos ante la opinión pública, realiza el propio policía detenido y encontrado culpable de haber asesinado a Catrillanca, el ex-sargento Carlos Alarcón (Fig. 67). En éste, quedan probadas las ya mencionadas características de la patología que sufren estos verdugos del poder, específicamente, por medio de dos elementos que se cruzan: el relato con el que intenta explicar su crimen brutal y la camiseta que viste y banaliza su actitud, que imita el traje del famoso súper héroe de los cómics, Batman:

—
Lamentablemente no podemos volver el tiempo atrás, solo queda confiar en Dios y que esto va a llegar a buen término. Todavía faltan que salgan cosas a la luz, porque ustedes que nos conocen saben que nosotros no actuamos a “la mala” ni como delincuentes. Ustedes saben que no soy un delincuente, ni nadie aquí. Por lo tanto, aquí hay gente que nos hizo mentir, dimos declaraciones falsas y ahora nosotros somos los “más” malos, los más peligrosos para la ciudadanía. Me basta decir que Dios está conmigo y con todos nosotros y de ésta vamos a salir. Como nuestros instructores nos enseñaron, todo lo que comienza en algún momento tiene que terminar (RT en Español, 00:00:53).
 —



➤ Fig. 67. Fotograma del video que grabó el Exsargento Carlos Alarcón, en Noviembre del año 2018, para dar su declaración sobre el crimen contra Camilo Catrillanca.

Dicho todo lo anterior, podríamos afirmar que estos sicarios del poder constituirían la cara más deshonrosa de la dominación, de la que, incluso ésta intenta desvincularse al resultar demasiada espantosa. En efecto, los sujetos a cargo del trabajo represivo que hieren, matan y hacen desaparecer, entrarían en la categoría que Michel Foucault denominó como *infames* (2006). Así nombra, el filósofo francés, a las personas que permanecen siempre en las sombras del poder, y que no obstante, cometen crímenes espantosos. Estos hombres oscuros, como también los llamaría el filósofo, en nuestro caso obedecen y ejecutan las ordenes que provienen de los sujetos de mayor rango y respeto en la estructura del mal que supone la dominación, es decir, los verdaderos amos:

—
Existe una falsa infamia de la que se benefician hombres que causan espanto o escándalo como Gilies de Rais, Guilleri o Cartouche, Sade y Lacenaire. Aparentemente infames a causa de los recuerdos abominables que han dejado, de las maldades que se les atribuyen, del respetuoso terror que han inspirado; son ellos los hombres de la leyenda gloriosa pese que las razones de su fama se contrapongan a las que hicieron o deberían hacer la grandeza de los hombres. Su infamia no es sino una modalidad de la universal/amo. Pero el apóstata recolectó, las pobres almas perdidas por caminos ignotos, todos ellos son infames de pleno derecho, ya que existen gracias exclusivamente a la concisas y terribles palabras que estaban destinadas a convertirlos para siempre en seres indignos de la memoria de los hombres (ibid., p.127).
 —

Con esto, Foucault, no solo nos entrega la posibilidad de entender la mecánica jerárquica de la violencia represiva, es decir, el cómo actúan los señores de la dominación —los infames ocultos— y los verdugos de la represión —los infames visibles—; sino también comprender el significado utilitarista de la represión, con su estela de extrema violencia, en el interior de la propia dominación: infame, indigna, no obstante, absolutamente necesaria.

2.3 IMAGEN FOTOGRÁFICA DE LA DICTADURA Y POSDICTADURA III: RESISTENCIA Y SUBVERSIÓN



➤ Fig. 68. Dirección Nacional del Frente Patriótico Manuel Rodríguez (1985), fotografía utilizada para dibujos contemplados en las series *Malos* (2013), *Fantasma* (2014) y *Anticristo* (2017)⁴⁶.

Todos los países tienen un conjunto reducido de fotografías que resumen las coyunturas históricas más significativas de su memoria. En el caso chileno, esta fotografía del año 1985 (Fig. 68) forma parte de este imaginario nacional, en tanto que es una de las imágenes de la Dirección Central del Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR) con mayor circulación en los medios nacionales de la época. El FPMR, fue un grupo insurgente que nace al alero del partido comunista el año 1983, cuyo principal objetivo fue derrocar el régimen de Pinochet considerando todas las formas de lucha, incluso la armada. Pese a las insuficiencias y precariedades transversales de los grupos armados chilenos, el FPMR, fue el mejor organizado política y militarmente y, en consecuencia, el

⁴⁶ *Malos*, *Fantasma* y *Anticristo* son unas de las producciones artísticas propias que forman parte de este trabajo investigativo. Para más información, revisar el capítulo III de esta tesis: *Resultados de la investigación, de "Malos" a "Cobra"*, página 296.

que llevó las *acciones de fuego* más relevantes en contra de la dictadura (Rojas 2011).

Específicamente, la fotografía muestra a dos miembros de la Dirección Nacional y un escolta detrás. Uno de estos directivos, es Raúl Pellegrín —Comandante José Miguel—, quien fue líder de la agrupación desde sus inicios hasta que muere combatiendo contra las fuerzas del régimen, el año 1988. En la foto, Pellegrín, mira fijamente a la cámara, con intensos ojos azules que se alcanzan a ver tras el pasamontañas que le cubre el rostro. La identidad del otro miembro de la dirección, como la del escolta, no es conocida.

Detrás de los encapuchados, se extiende la bandera de la agrupación, caracterizada por su letras en mayúsculas y la F inicial que coge la forma de un fusil guerrillero. Los colores de esta bandera, blanco, azul y rojo, como la estrella que se sobrepone sobre la letra F, son un intento de aproximación al máximo símbolo del país, la bandera chilena, de idénticos colores y también con una estrella.

Sin duda, la fotografía es amenazante. Muestra a sujetos embozados y armados, dispuestos a combatir con fuego y pólvora a las fuerzas del dictador. Sin embargo, también, los muestra sentados en algo que se asemeja a una mesa de trabajo. Dan cuenta de ello algunos elementos característicos de ésta —documentos, lápices, vasos—, y que comparten con las mesas directivas de partidos políticos tradicionales. En ese sentido, la imagen no solo invoca violencia, sino también, la razón, la administración y, por tanto, la vocación e intención política.

Esta fotografía, según la postura política que se adopte, puede ser interpretada de distinto modo. Sin embargo, hay dos posiciones contrastadas que no están sujetas a ninguna clase de matices. La primera corresponde a los simpatizantes de Pinochet y la segunda, a los de una

izquierda radical. En este sentido, los primeros, verían terroristas que querían volver al caos que supuso la Unidad Popular, mientras que los segundos, a combatientes dispuestos a luchar por la libertad del país.

La siguiente figura (69), muestra en primer plano a dos jóvenes enmascarados con siniestras capuchas que los hacen lucir como sobrenaturales espectros. Estos dos personajes, parecen expectantes. Inquietos, miran en dirección opuesta, vigilan y cubren el radio donde desarrollan la acción. Así mismo, uno de ellos está vestido con un overol de trabajo, y usa guantes gruesos, como parte de una indumentaria de seguridad que ayuda a recubrir mejor el cuerpo frente a un accidente o una agresión. En un segundo plano, se observan neumáticos recién encendidos, que cortan ambas vías de la calle. Asimismo, se percibe el humo negro que sale de ellos. En el fondo y en el último plano, que corresponde a la vereda desde donde se emplazan unos edificios barriales, se aprecian de manera diminuta algunos transeúntes que observan la acción de los enmascarados.



↷ Fig. 69. Pepe Durán, fotografía de dos combatientes (1985) utilizada para uno de los dibujos que contempla la serie *Malos* (2013)⁴⁷.

⁴⁷ *Malos* es una de las producciones artísticas propias que forman parte de este trabajo investigativo. Para más información, revisar el capítulo III de esta tesis: *Resultados de la investigación, de "Malos" a "Cobra"*, página 296.

Esta fotografía de 1985, del fotógrafo Pepe Durán, así como otras de su autoría —muchas de las cuales podemos ver publicadas en el libro *Memoria Armada de los 80s* (2012)—, registra enfrentamientos callejeros contra las fuerzas represivas del régimen. Estas acciones, se llevaron a cabo en distintos escenarios, pero principalmente en el exterior de las Universidades o en algunos barrios populares de tradición sindical y reivindicativa, como *La Victoria*, *Villa Francia* y *La Bandera*. Mayoritariamente, fueron protagonizadas por jóvenes y estudiantes, muchos de ellos vinculados a las milicias de los grupos insurgentes de la época, como el FPMR. En este sentido, su principal objetivo era realizar acciones de propaganda y reclutamiento para que otros jóvenes se sumaran a la lucha. Dicho esto, las acciones consistían en el corte de las calles, mediante barricadas realizadas con neumáticos encendidos y otros elementos inflamables. De esta manera, buscaban llamar la atención de la policía, para que cuando ésta llegara, enfrentarla con recursos armamentísticos que el historiador Igor Goicovic ha definido como de baja intensidad. Piedras, hondas, palos y bombas molotov, configuraba parte de los elementos empleados. En algunos casos, a este precario arsenal, se sumaban armas de fuego, habitualmente de fabricación casera y artesanal, como las escopetas recortadas que permitían realizar un solo tiro.



↷ Fig. 70. Javier Rodríguez, fotografía de jóvenes encapuchados (2013) utilizada para uno de los dibujos que contempla la serie *Malos* (2013)⁴⁸.

⁴⁸ *ibid.*

30 años separan el instante en la que fue tomada esta fotografía de la siguiente que mostramos (Fig. 70), sin embargo, la escena parece ser la misma. Efectivamente, si bien la democracia aparentemente retornó al país el año 1990, las condiciones de explotación, desigualdad e incluso represión de la dictadura, se han mantenido sucesivamente hasta hoy. Incluso han sido profundizadas por los administradores de la democracia bajo el marco de aquello que, como sabemos, los científicos sociales han denominado la posdictadura (Goicovic 2014, Oporto 2015 y Thielemann 2016). Bajo esta coyuntura, y aunque los grupos insurgentes como el FPMR ya no existan, muchas de las motivaciones que tuvieron los jóvenes populares de los ochenta para protestar de forma violenta contra la autoridad de la época siguen vivas y, en consecuencia, los imaginarios que desplegaron vuelven a instalarse como la parte más radical del acontecer político del país. En efecto, la fotografía muestra un conjunto de jóvenes encapuchados que en las inmediaciones de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación el año 2013, y en víspera de una nueva conmemoración del golpe de Estado, cortan la calle de igual manera que lo hicieron los jóvenes de la foto anterior. Cercanos al anarquismo que vuelve a emerger tras la caída del muro de Berlín (del Solar y Pérez 2008 y Spósito 2011), y conscientes de la importante y arriesgada lucha de sus predecesores durante el régimen, dejaron en claro, por medio de las consignas exclamadas aquel día, que la dictadura de Pinochet ha sido la caja negra de la sociedad chilena.

Las tres fotografías recién analizadas, integran el marco de significación de nuestro tercer grupo. Éste contempla todas aquellas imágenes fotográficas que muestran a los protagonistas y escenarios de las expresiones de violencia política y popular que reaccionan frente a la violencia represiva y estructural de la dominación en Chile, desde 1973 hasta nuestros días. De esta manera, y al igual que hicimos con los otros dos grupos, desarrollaremos un análisis más detallado mediante el mismo esquema utilizado anteriormente.

2.3.1 Fuentes y registro material

En este grupo, las fotografías se obtienen de fuentes similares a las de los anteriores. No obstante, deja fuera aquellas que no responden —directa o indirectamente— al contexto chileno, y escasamente incorpora imágenes de ficción producidas por la televisión y el cine. En cambio, enfatiza en el archivo histórico y documental a partir del cual se pueden enumerar cuatro fuentes específicas:

- _ Los periódicos tradicionales.
- _ Los libros de fotografía de Pepe Durán (2012 y 2017).
- _ Los sitios web de *contrainformación* audiovisual como Prensa Opal⁴⁹ o Acción Propaganda⁵⁰.
- _ Registros personales obtenidos tanto en los cortes de calle cercanos a la Universidad en la que trabajo, como en las diversas marchas y protestas acontecidas en Santiago, desde el año 2011 al 2017.

En las dos primeras fuentes, prevalece la misma distinción técnica en virtud de la capacidad de los aparatos fotográficos según su época. Así mismo, están sujetas a las variantes de deterioro que produce el paso del tiempo. No obstante, la mayoría de ellas responden a una mirada especializada, en tanto fueron obtenidas y reveladas por fotógrafos profesionales que cuidaron elementos tales como el encuadre, la luz o la temperatura de la fotografía. Estas cuestiones, en suma, apuntan a una calidad visual que supo sobreponerse a los obstáculos técnicos de la época (Gronemeyer y Meiselas 2015).

Las otras dos fuentes, en cambio, manifiestan una imagen de alta definición, debido a la tecnología superior con las que se obtuvieron, y que es parte de las cámaras y lentes actuales. Sin embargo, producto de la falta de preparación en el ámbito de la fotografía y a diferencia de las anteriores, sus encuadres son más descuidados, cuestión que afecta en la calidad de la

49
<https://prensaopal.cl/>

50
<https://vimeo.com/accionpropaganda>

imagen. Cuerpos recortados o a contraluz, forman parte de los errores que más se repiten en estas fotos.

—
La fotografía practicada por profesionales y por aficionados avanzados hace gala de una irreprochable factura técnica; en cambio la realizada por los meros usuarios surge plagada de defectos y fallos. (...) Exentas de ambiciones expresivas, y desde una total orfandad estética, esas instantáneas descuidadas no persiguen otro objetivo que sustanciar efímeros documentos personales. La impericia de sus operadores, aunada a la urgencia de su producción, introducen en los resultados una retahíla de "errores". Errores que, lejos de parecernos perturbaciones, nos resultan muy bienvenidos (Fontcuberta 2017, pp. 120-121).
—

En este sentido, y como parte del contexto posfotográfico, la diferencia principal de registros en este grupo de significación puede establecerse a partir de uno que es de tipo profesional y otro *amateur*. Sin embargo, estas categorías implican alcances que van más allá de la calidad de la imagen. De esta manera, el registro profesional, obedece a una cuidadosa elaboración, mediante la cual la fotografía alcanza un grado de subjetividad poética que sobrepasa los alcances documentalistas. En cambio, la torpeza del registro *amateur* responde a la falta de conocimientos del usuario común y, en consecuencia, apunta a su carácter doméstico y cotidiano. Dicho carácter, exagera el rasgo documental por sobre el poético, y de este modo, enfatiza en los indicadores de veracidad y objetividad de la fotografía (*ibíd.*).

2.3.2 Contenidos

En este grupo, los contenidos de sus imágenes se encuentran divididos en dos categorías que hemos ordenado según el nivel y capacidad de organización táctica y estratégica que la insurrección en Chile ha tenido desde el golpe de Estado hasta ahora.

2.3.2.1 Agrupaciones de mayor capacidad organizativa

En esta categoría, nos referimos a las agrupaciones que se enfrentaron a la dictadura de Pinochet, cuyo horizonte programático buscaba derrocar al régimen para luego recuperar el camino al socialismo iniciado por la Unidad Popular e interrumpido tras el Golpe. Para ello contaban, en términos generales, con una logística político-militar que implicaba cierto grado de profesionalización, con el que se alcanzó a manejar una relativa cantidad de recursos técnicos, operativos y humanos. Dentro de la línea histórica que recorre esta parte de nuestra investigación, la presente categoría ocupa la primera mitad, 1973-1996, y se pueden distinguir, fundamentalmente, tres agrupaciones:

1_ Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR): surge el año 1965 con el objeto de acelerar los procesos que en esa época se estaban produciendo en Chile, dirigidos a la instauración de un Estado Socialista (Fig. 71). Tras la caída de Salvador Allende, el Régimen los persiguió con dureza, y muchos militantes y dirigentes se vieron obligados a salir del país. Tras un proceso de reestructuración en el extranjero, el año 1979, el MIR inicia la llamada *Operación Retorno* con el objeto de ingresar clandestinamente a Chile y organizar un foco guerrillero en los sectores cordilleranos del sur del país (Salinas 2013).

2_ Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR): durante el gobierno de Salvador Allende, muchos jóvenes se fueron becados a Cuba con el objeto de estudiar carreras como ingeniería o medicina. En consecuencia, el Golpe de Estado, los sorprendió en la mitad de dicho proceso. En 1976 la Dirección del Partido Comunista de Chile (PCCH), liderada por Luis Corvalán, anuncia que todas las formas de lucha son válidas para derrotar a la dictadura, incluidas las armas. Como parte de este proceso, la dirección del PCCH viaja a Cuba con el objeto de reclutar a los jóvenes chilenos que se

encontraban becados allí. Muchos de ellos entraron a las academias militares cubanas, graduándose como oficiales de Estado mayor, y luego participaron en distintas guerrillas de liberación que se daban por el continente, como la Revolución Sandinista en Nicaragua. A partir de esta experiencia, aquellos jóvenes, como el ya mencionado Raúl Pellegrin, vuelven el año 1982 a Chile y bajo la dirección política del partido comunista, crean el Frente Patriótico Manuel Rodríguez. El FPMR (Fig. 72), bajo el alero del PCCH, contó con el apoyo cubano y, en consecuencia, fue el grupo que no solo estuvo mejor preparado, producto de los oficiales militares que tenía en sus filas, sino el que más recursos tuvo a su disposición. Por esta razón, fue la agrupación que llevó las operaciones de mayor envergadura contra la dictadura, como la internación de una gran cantidad de armamento de guerra por el norte del país o la emboscada contra Pinochet, ambas el año 1986 (Rojas 2013).

3_ MAPU-Lautaro (ML): en comparación a las otras dos agrupaciones, es la que presenta una menor preparación y recursos. Surge el año 1982, tras una serie de debates al interior del Movimiento de Acción Popular Unitaria (MAPU), sobre si inclinarse o no por la vía armada, en tanto forma legítima de enfrentarse y defenderse de la feroz represión que embestía la dictadura. La facción del partido que escogió este camino fundó el grupo MAPU-Lautaro (Fig. 73). Dicho esto, las acciones de esta organización consideraron asaltos a bancos, atentados explosivos y sabotaje. Sin embargo, producto de la poca preparación y recursos que contemplaban, su despliegue tuvo menor intensidad y relevancia que el del MIR o el del FPMR. El historiador Nicolás Acevedo (2014), observa que esta misma precariedad y falencia, produjo una espontaneidad y desenvolvimiento de carácter más libertario que las otras dos agrupaciones, atrapadas en el esquematismo del comunismo autoritario tradicional. En este sentido, el mismo historiador afirma que la línea de conexión entre los jóvenes populares anarquistas que se encapuchan el día de hoy, sin un horizonte programático claro, es más evidente con este grupo que con los otros dos.



⇒ Fig. 71. Dirección Nacional del MIR (1971), fotografía utilizada para uno de los dibujos que contempla la serie *Revólver* (2016)⁵¹.



⇒ Fig. 72. Dirección Nacional del FPMR (1987), Fotografía utilizada para uno de los dibujos que contempla la serie *Fantasma* (2014)⁵².



⇒ Fig. 73. Miembro de la Dirección Nacional del ML (1986).

51 y 52

Revólver y *Fantasma* es una de las producciones artísticas propias que forman parte de este trabajo investigativo. Para más información, revisar el capítulo III de esta tesis: *Resultados de la investigación, de "Malos" a "Cobra"*, página 296.

Con la vuelta a la democracia, y específicamente bajo el gobierno de Patricio Aylwin, estas agrupaciones rápidamente fueron consideradas una amenaza para la estabilidad política del país y, en consecuencia, no tardaron en ser calificadas por el Ministerio del Interior, como terroristas. Por esta razón, este Ministerio, junto a la Policía de Investigaciones crearon una facción denominada Brigada Investigadora de Asaltos —popularmente conocida como *La oficina* y en la que colaboraban ex agentes de la CNI (la segunda policía secreta de la dictadura)—, cuyo principal objetivo fue perseguir a estos grupos y aniquilarlos. Para ello, utilizaron formas de represión radicales, que consideraron la tortura y el asesinato:

—
El primer gobierno de la “Concertación” había comenzado a trazar un camino a la “pacificación” que significaría la concentración de esfuerzos para lograr la detención y encarcelamiento de los militantes rebeldes y la desarticulación de la acción político-militar de las organizaciones revolucionarias, sindicatos ahora y en adelante no como “extremistas”, según la costumbre usual en dictadura, sino como “grupos terroristas”, adjetivo más conveniente a la flamante democracia. La conceptualización no era azarosa; respondía a un nuevo sistema de control radical.

Según un informe de CODEPU, la obsesión por la “seguridad ciudadana” y el “antiterrorismo” provocaron entre 1990 y 1994 ciento cuarenta (140) casos de tortura y noventa y seis (96) muertes en procedimientos policiales (Rosas 2013, p. 174).

De esta manera, estas agrupaciones, que ya arrastraban un considerable desgaste tras la lucha contra Pinochet, se remataron en los primeros años de la transición hasta que fueron totalmente disueltas a mediados de los años 90 (*ibid.*). En efecto, la última operación de envergadura llevada a cabo por uno de estos grupos fue el año 1996. Bajo el nombre de *Vuelo de Justicia*, la acción consistió en la fuga con helicóptero de cuatro miembros del FPMR que cumplían condena en la cárcel de alta seguridad de Santiago (Rojas 2011).

Dicho esto, el contenido de las imágenes que despliega esta categoría se haya bajo el contexto de la dictadura. Es decir, de una estructura simbólica y de sentido que no contempla interpretaciones que se encuentren fuera de la violencia generalizada que sufría el país en dicha época. Bajo este marco, la insurrección chilena desarrolló distintas puestas en escena que enarbolaron imaginarios representativos de la violencia político-popular durante el periodo. Entre todas estas escenas, podemos destacar aquellas que obedecen a los siguientes contextos:

1_ Comunicados públicos que las direcciones de estas agrupaciones daban al país. A partir de un estricto control de seguridad, convocaban a la prensa a cubrir sus mensajes y discursos. Muchos de estos comunicados, fueron registrados y difundidos por medios nacionales y extranjeros.

2_ Operaciones armadas de mayor o menor envergadura y que algunos reporteros gráficos llegaron a registrar. En algunos casos, a falta del registro real, las imágenes de estas acciones obedecen a recreaciones que hizo la televisión o, incluso, la misma policía. Así, por ejemplo, sucedió con el estudio que desplegó la fiscalía militar, a cargo del temido Fiscal Fernando Torres Silva, del atentado a Pinochet. En éste, se reprodujo con detalle y espectacularidad cinematográfica lo acontecido (Peña 2013). Así mismo, cuentan las imágenes que muestran los resultados de estas operaciones, como el automóvil blindado de Pinochet, totalmente destrozado tras el atentado (Fig. 74), o la incautación de armas que el Régimen encontró en la localidad de Carrizal bajo, al norte del país (Rojas 2013).



⇒ Fig. 74. Pericias policiales al automóvil de Augusto Pinochet tras el atentado (1986), fotografía utilizada para uno de los dibujos de la serie *Fantasma* (2014)⁵³.

⁵³
Fantasma es una de las producciones artísticas propias que forman parte de este trabajo investigativo. Para más información, revisar el capítulo III de esta tesis: *Resultados de la investigación, de “Malos” a “Cobra”*, página 296.

3_ Escuelas de preparación de milicianos y combatientes que algunas cadenas de televisión extranjeras grabaron clandestinamente en el país. Específicamente, se mostraban imágenes de entrenamientos de combate armado e instructivos para la fabricación de armas caseras (Fig. 75). Entre estas grabaciones, se encuentran las del reportaje que hizo la televisión francesa sobre las escuelas del grupo MAPU-Lautaro (1986).



⇒ Fig. 75. Escuela de preparación militar del ML (1986).

4_ Acciones de propaganda, mediante cortes de calles, que hacían los jóvenes militantes de todas estas agrupaciones. Como ya dijimos, mayormente éstas se llevaron a cabo en las inmediaciones o alrededores de las universidades, como también, en las poblaciones que vivían (Fig. 76). Bajo este contexto, destacan las imágenes registradas por el fotógrafo Pepe Durán (2012 y 2017).



⇒ Fig. 76. Pepe Durán, propaganda realizada por el FPMR, fotografía utilizada para uno de los dibujos que contempla la serie *Fantasma* (2014)⁵⁴.

54
ibid.

2.3.2.2 Agrupaciones de menor capacidad organizativa

Tal como afirma Gabriel Salazar, a causa de las multitudinarias jornadas de protesta contra la dictadura y el posicionamiento armado por parte de las agrupaciones que hemos indicado; Estados Unidos, el Fondo Monetario Internacional y otras agencias de la dominación, consideraron que Chile era ingobernable bajo el régimen de Pinochet y, en consecuencia, un país que no cumplía con las exigencias del nuevo modelo económico global. De esta manera, los protagonistas de la dominación se volvieron a entrometer en los asuntos internos del país, esta vez, y a diferencia de 1973, para sacar a Pinochet del poder. Dicho esto, los últimos dos años de batalla contra la dictadura y la recuperación de la democracia, fue capitalizada por los partidos políticos de oposición al régimen en tanto se ajustaban a las necesidades que el nuevo modelo económico global demandaba, nos referimos a un liberalismo moderno y progresista:

—
La revuelta popular fue, pues, el hecho que determinó la apertura del gobierno del General Pinochet hacia el frente mesocrático, giro por el cual cedió a la clase media la carta clave en el naipe político de la retirada militar: la conducción aparente de la transición a, y del funcionamiento de, la democracia liberal diseñada por ese gobierno (...) Con la ventaja adicional de que un gobierno de ese tipo permitiría operacionalizar en Chile los principios económicos y políticos de la "modernidad", lo que dejaría al país en la misma línea avanzada de las triunfantes democracias occidentales (Salazar 2006, pp. 303-304).

—
En efecto, tras el exilio en Europa y bajo el horizonte de la social democracia, gran parte de la izquierda tradicional chilena encajó en el nuevo perfil dominante y se unió en un solo bloque opositor al régimen, bajo el pacto denominado Concertación de Partidos por la Democracia. De esta manera —y tras el plebiscito de 1988 que sacó a Pinochet del poder como mediante las elecciones presidenciales de 1989—, la *Concertación* logró constituirse

en la nueva forma de dominación en Chile.

Bajo este contexto, el movimiento popular, sin cuya fuerza y lucha esta nueva alianza no hubiese logrado posicionarse, emprendió un forzoso repliegue y sus demandas fueron silenciadas (Ruiz 2015). Una de las causas de esta retirada se debe a que su base fue cooptada por formas de disciplinamiento que involucran la asimilación biopolítica del nuevo modelo, mediante estrategias simbólicas vinculadas a la cultura del espectáculo, y económicas ligadas al consumo y el endeudamiento (*ibíd.*).

Junto a esto, hubo métodos punitivos que remataron el trabajo realizado por los organismo de seguridad de Pinochet. A modo de castigo ejemplificador, el escarmiento se dirigió contra los grupos armados en tanto que éstos no solo formaban parte del movimiento popular, sino que estructuraban un segmento importante de sus relatos e imaginarios en torno a la reivindicación radical de sus derechos (Rosas 2013). En este sentido el aniquilamiento físico, moral e incluso simbólico de las agrupaciones armadas insurgentes, responde a un contexto más amplio de desintegración y degradación del horizonte teórico y programático del movimiento popular en Chile en cuanto éste ha constituido históricamente como una amenaza latente y constante para todas las formas de dominación que se han dado en el país:

—
El “biopoder” neoliberal produjo una transición estratificada altamente compleja: una política formal y “por arriba” encarnada en pactos y acuerdos de estabilidad y gobernabilidad, y otra asociada al control político “por abajo”, que operó licenciando movimientos sociales, mutando sinergia social en capital electoral y aislando, reprimiendo y castigando a los rebeldes del periodo (...) Así se dio por muerto casi un siglo de historia, desalojando la dialéctica continuidad y cambio, enterrándose bajo la loza de una modernidad vilipendiada, un movimiento social y político que se había abierto camino, hasta ese momento, subterráneamente bajo los intereses de las clases y cúpulas dominantes mediante las más variadas formas de lucha: legales, semilegales y de acción directa para

efectos reivindicativos o directamente vinculados a la realización de proyectos alternativos de sociedad. Al margen del construido por la elite desde los albores de la invención de la patria (ibíd., pp. 25-26).

—
Dicho lo anterior, los sujetos de la insurrección que se encuentran en esta segunda categoría de contenidos forman parte de la coyuntura política recién señalada, ubicándose en la otra mitad del arco histórico de esta parte de nuestra investigación, es decir, 1996 hasta ahora. En consecuencia, pueden entenderse como la sucesión de los grupos armados que lucharon contra Pinochet. No obstante, y acorde al retroceso del movimiento popular, practican la violencia contra la dominación, desde una orientación política mucho menos definida, incluso dispersa, respecto a sus antecesores. En este sentido, el nivel organizativo de los nuevos insurrectos en Chile es bajo o simplemente nulo, y por lo tanto en sus acciones predomina, mayoritariamente, aquello que Goicovic ha llamado como *espontaneismo*. Con este término, el historiador se refiere a acciones de violencia política que surgen de forma poco o nada planificada, muchas veces producto de una circunstancia paralela de descontento social, como una manifestación o una protesta. De esta manera, el espontaneismo carece de una orientación táctica y estratégica que busque realizar maniobras de mayor envergadura y, en consecuencia, un cambio estructural más profundo (Goicovic 2014).

Pese a lo expuesto, el espontaneismo encierra un fuerte potencial simbólico que no solo expresa descontento sino también, estructura un itinerario que sirve para mantener viva la memoria de la insubordinación popular en Chile. Sobre la base de esto, podemos reconocer dos formas que representan la violencia político-popular de bajo nivel organizativo:

Forma 1:

Ésta suele ser más planificada y obedece a grupos de jóvenes que transitan entre los barrios populares, los colegios y las universidades, cuya orientación

política reconoce difusamente una base en el socialismo de Trotsky y el espíritu libertario del Anarquismo (del Solar y Pérez 2008). Sin embargo, por sobre la ideología política predomina una pertenencia a los sectores más desfavorecidos por el desarrollo económico chileno y, en consecuencia encierran un profundo descontento hacia las formas de expropiación que la dominación ha ejercido en el país, con sus respectivas injusticias, inequidades y medidas represivas.

Dicho esto, las imágenes que nos entregan obedecen a los cortes de calle y avenidas que organizan de forma encapuchada, de ahí que se les llame coloquialmente como *encapuchados* o *capuchas*. Estas irrupciones del espacio público, principalmente, buscan provocar a la policía y enfrentarse a ella. Esto sucede, porque para el *encapuchado*, los policías no solo configuran un símbolo de la represión, sino que actúan como los guardianes del sistema que aborrecen y, en consecuencia, son los soldados del enemigo contra quien hay que luchar. Al respecto, podemos decir que esta lucha obedece a un contexto de conflicto más amplio que los mismos *encapuchados* denominan, *guerra social*. En *Malos*, documental gráfico de mi autoría, uno de estos jóvenes se refiere al rol del policía en esta guerra:

—
¿Y con los policías que ustedes han quemado? Por ejemplo, el año 98 una bomba molotov salió de una de las ventanas del ARCIS y quemó a un “paco” vivo ¿Qué pasa allí? ¿Qué sientes? Porque esa es la distancia que uno puede tener, por ejemplo, con un agente de la DINA o la CNI, que muchos, hasta el día de hoy, hablan con cierto placer y orgullo del retorcido y perverso trabajo que tenían.

Es que ahí está el tema de la “guerra social”. En la guerra uno sabe que está en contra de otras personas, pero sigue siendo una guerra. Cuando uno es “capucha” te distancias de todos los otros pensamientos, entonces en ese momento no te “poni” a pensar en el “paco” como alguien en particular. Por otro lado, para los “pacos”, para el Estado, nosotros seguimos siendo “capuchas”, no somos personas. Si me agarran, me van a presentar como eso (Rodríguez 2014, p. 12).
—

En términos generales, estas irrupciones del espacio público constan de tres momentos (Fig. 77):

1 - Un inicio rápido y violento en el que, por ejemplo, salen del interior de alguna Universidad a la calle. Allí, se levanta una barricada con neumáticos a la que se le prende fuego con bencina. Al mismo tiempo aprovechan para ubicarse en posiciones estratégicas con el objeto de esperar a la policía y enfrentarse a ella.

2 - El segundo momento, se refiere al enfrentamiento con los piquetes policiales mediante todo tipo de armamento precario y de baja intensidad. En éste caso predomina el lanzamiento de proyectiles y el de cóctel molotov, al mismo tiempo, que sortean el chorro del carro lanza aguas o intentan repeler el gas tóxico de la bombas lacrimógenas.

3 - Una vez que han disminuido su precario armamento y fuerzas, el repliegue configura el tercer momento. Los encapuchados se retiran y vuelven a las inmediaciones universitarias, para finalmente, mezclarse entre el resto de los estudiantes y así evitar detenciones.

Dicho lo anterior, estos enfrentamientos vienen sucediendo desde hace años, a partir de la repetición de este esquema. Sin embargo, hay ocasiones en las que estas escaramuzas se han producido con mayor intensidad, y por tanto, las imágenes encierran un mayor nivel de violencia. Como, por ejemplo, cuando se quema a un policía tras el lanzamiento de un cóctel molotov, o cuando un policía se excede en la fuerza represiva. Estas acciones nos han dejado imágenes lamentables de sufrimiento, que implican lesiones graves. Pero, es importante especificar que las víctimas de esta radicalidad suceden escasamente en el bando de la policía, y como mucho, responde a quemaduras y contusiones. En cambio, se dan con frecuencia en el bando *encapuchado*, que arrastra un triste repertorio de jóvenes caídos en democracia, son los casos de los estudiantes Claudia López, Matías Catrileo y Manuel Gutiérrez.

Todos ellos, asesinados por la policía, respectivamente en 1998, 2008 y 2011.



⇒ Fig. 77. Javier Rodríguez, enfrentamientos entre encapuchados y la policía en las inmediaciones de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (2013), fotografías utilizadas para uno de los dibujos que contempla la serie *Malos* (2013)⁵⁵.

Forma 2:

Esta es la forma de violencia más espontánea de todas, y no necesariamente tiene que ver con grupos organizados y/o con fines políticos, sino más bien, con el *lumpen*. Como ya habíamos dicho en el capítulo anterior, el *lumpen* surge a partir de un desborde de los conflictos sociales que intentan resolverse en el espacio público. Una vez que esto sucede, los sujetos de la fase *lumpen* despliegan una desmedida acción violenta contra todo el mobiliario

⁵⁵ *Malos* es una de las producciones artísticas propias que forman parte de este trabajo investigativo. Para más información, revisar el capítulo III de esta tesis: *Resultados de la investigación, de "Malos" a "Cobra"*, página 296.

público que encuentra a su paso, éste en tanto representa el progreso de un país que no los incluye, sino más bien, los empobrece y reprime (Goicovic 2011). De esta manera, las imágenes fotográficas que indican este contenido muestran grandes turbas de gente que usan armas en extremo rudimentarias —como palos, piedras y escaños que extraen de la misma calle—, para atacar símbolos del poder político y el capital, como estatuas y tiendas del *retail*, respectivamente. La aplicación de esta violencia no es proporcionada, sino más bien se expande irracionalmente, incluso más allá de los focos que recién mencionamos. Así mismo, la duración de estas arremetidas, son breves, aunque, su intensidad es fuerte. Por esta razón, en pocos minutos se construye un escenario caótico y salvaje (Fig. 78).



⇒ Fig. 78. Javier Rodríguez, el lumpen atacando una sucursal bancaria (2013), fotografía utilizada para uno de los dibujos que contempla la serie *Malos* (2013)⁵⁶.

2.3.3 Significantes

Según los esquemas que hemos visto sobre la violencia, por parte de los filósofos Byung-Chul Han (2016) y Slavoj Žižek (2009), todos estos grupos insurgentes han practicado una violencia similar a la ejercida por los organismos de seguridad, la policía, o los militares. Es decir, una violencia física sobre los cuerpos —denominada *negativa* por Han y *objetiva* por Žižek—, desplegada con la intención de producir dolor y sufrimiento físico sobre

⁵⁶ *ibíd.*

otro. Sin embargo, vale la pena establecer algunas diferencias de carácter ontológico, en tanto que distinguir su naturaleza, nos ayudará a ponderar los significantes que las imágenes de estos grupos subversivos encierran y, en consecuencia, sus significados e interpretaciones. Estas últimas, como veremos, serán radicalmente distintas a las del grupo anterior, *Represión y muerte*.

Para el filósofo francés Jean-Marie Muller, el habla y el lenguaje son el punto de partida de la socialización y la renuncia a la violencia (2004). Sin embargo, su par argentino Ernesto Laclau (1978), menciona que en los orígenes del lenguaje hubo una deformación en el modo de aproximarnos a ciertos aspectos de la realidad cuya fuerza de origen estuvo constituida por un significante-amo, que encierra y articula una primera invocación a la violencia. Esta forma de designación, al mismo tiempo, establece los orígenes de las condiciones de dominio, a lo que Laclau denominó la *hegemonía inherente al lenguaje* (*ibíd.*). Respecto a esta fundacional estructura de la dominación, Heidegger en *Introducción a la metafísica* (1993), se refería como el punto de partida de una esencia de la violencia, en tanto rompe un vínculo de convivencia originario basado en el entendimiento y la cooperación, para instalar en cambio, una estructura de sometimiento y subordinación por parte de un grupo sobre otro:

—
La violencia, en este sentido, es considerada desde el ámbito en el cual el criterio de existir se basa en el convenio establecido sobre la base de la igualdad y la mutua asistencia y conforme al cual toda violencia es necesariamente despreciable, entendida tan solo como molestia y ofensa (...) la violencia, lo que somete, constituye el carácter esencial del imperar mismo. Allí donde irrumpe, puede retener en sí mismo su poder “sometedor” (...) Porque él, entendido como el que hace violencia, sobrepasa los límites de lo familiar, siguiendo justamente la dirección de lo pavoroso o no familiar, entendido como poder “sometedor” (p. 139).
—

Para Žižek, la violencia esencial encerrada en el lenguaje se ha transmitido milenariamente y constituye el logos de la violencia estructural de la so-

cialidad⁵⁷. Esta violencia se manifiesta no solo mediante formas simbólicas y materiales vinculadas a la desigualdad, la injusticia y la explotación, sino también, por medio de diversos mecanismos de violencia objetiva y directa que infligen dolor y sufrimiento físico:

—
La comunicación humana, en su parte más básica y constitutiva, no implica un espacio de intersubjetividad igualitaria (...) está basada en última instancia en una imposición violenta por parte del significante-amo (...) Por ello, el lenguaje mismo, el auténtico medio de no violencia, de reconocimiento mutuo, implica la violencia incondicional (...) Implícita pero claramente, Heidegger lee esta violencia esencial como algo que fundamenta —o, al menos abre el espacio para— las explosiones de violencia óptica o física en sí mismas (...) Aquí está por tanto el vínculo directo entre a violencia ontológica y el tejido de la violencia social (relaciones de dominación forzada) que se relaciona con el lenguaje (Žižek 2009, pp. 80-90).
—

Ante este enclave simbólico y lingüístico de la violencia que ejerce la dominación, hace algunos años atrás, en el programa *Tolerancia Cero* (Chilevisión 2012), el biólogo y epistemólogo, Humberto Maturana trataba de explicar desde donde surgía la violencia social que producen algunos de los sujetos más desfavorecidos de un país. Para esto, recordó el caso de unos amigos, dueños de campos y fundos al sur de Chile, que a propósito de las expropiaciones de tierra impulsadas por la reforma agraria a fines de los años sesenta, no podían entender el por qué unos inquilinos, a los que siempre habían tratado bien, querían quitarle su propiedad con rabia, resentimiento y violencia. Frente a este episodio, Maturana le había intentado enseñar a sus amigos, y luego, a los panelistas del programa, que existe una rabia ancestral que, tras condiciones de injusticia y explotación, se trasmite intergeneracionalmente por medio del código genético. En este sentido, la memoria y el lenguaje se unen y bajo una determinada contingencia actúan desde el peso que arrastra una familia, de generación en generación, en términos de obediencia, sometimiento y castigo. De tal manera, la rabia ancestral no solo sería la

⁵⁷
Se denomina violencia estructural a la violencia no explícita, no obstante, inherente a las condiciones de injusticia, desigualdad y explotación del sistema de dominación (Galtung 2003).

causa del desenfado de los inquilinos recordados por el biólogo, sino que de muchas otras manifestaciones de violencia que arrastran los sectores más postergados de una sociedad.

Dicho lo anterior, en el marco de la violencia estructural, podemos distinguir dos usos distintos en el ejercicio objetivo de ésta, uno que se aplica para someter y otra que se activa para defenderse. Como parte de la primera, podemos distinguir todos aquellos mecanismos coercitivos aplicados por la dominación, donde la policía y los militares, tal como vimos en el grupo de significación anterior —*represión y muerte*—, han jugado un rol fundamental. Mientras que la segunda, podemos reconocerla en todas aquellas veces que los oprimidos han resuelto levantarse en armas contra la fuerza que los domina.

La rebelión armada por parte de los sujetos subalternos a la dominación, en diversos y sucesivos contextos, ha sido parte de la historia humana. En ésta, se reconoce un anhelo por revertir la fractura originaria del convenio social causada por los grupos dominantes, y con ello se aspira a devolver la justicia extraviada a todos los miembros de una comunidad. La revolución francesa y los procesos independentistas en América Latina, por ejemplo, son un modelo de este anhelo y hoy en día, nadie se atrevería a cuestionar los medios violentos que utilizaron para lograr sus objetivos. Incluso, la ONU —paradójicamente en tanto parte de la actual estructura dominante—, en su declaración universal de los Derechos Humanos, señala el derecho irrevocable a la violencia, que tienen los pueblos frente a determinados contextos de explotación y miseria⁵⁸.

Sin embargo, frente a este principio soberano de justicia es conveniente, diferenciar dos tipos de violencia, la *mítica* y la *divina*. Para Walter Benjamin, la *violencia mítica* obedece a una fuerza programada, uniforme y racional, que busca constituirse rápidamente en ley y orden. La *violencia divina*, en cambio, responde a una fuerza desobediente y vital, con métodos elementales

⁵⁸
En la Declaración Universal de Derechos Humanos (1948), este derecho no es reconocido explícitamente, pero sí implícitamente en el Preámbulo: *Considerando esencial que los derechos humanos sean protegidos por un régimen de Derecho, a fin de que el hombre no se vea compelido al supremo recurso de la rebelión contra la tiranía y la opresión.*

y herramientas precarias, cuyo objetivo político —si es que lo contempla— se difumina al calor de la coyuntura. En este sentido, su estallido se reduce a un gesto espontáneo de violencia, no obstante, radical y significativo de justicia:

—
La violencia divina constituye la antítesis de la violencia mítica en todos los aspectos. Si la violencia mítica instauro el derecho, la divina lo destruye; si aquella pone límites, ésta destruye sin límites; si la violencia mítica inculpa y expía al mismo tiempo, la divina redime (...) La violencia divina puede aparecer tanto en la guerra como en el juicio divino de la multitud respecto al criminal (...) La violencia divina, insignia y sello, nunca medio de santa ejecución, se ha de calificar como imperante (Benjamin 2018 p. 112-118).

—
En un tránsito entre precariedad y espontaneísmo, para Žižek la *violencia divina* tiene que ver con el orden del acontecimiento, no solo por la fugacidad que contempla su falta de recursos o de proyección táctica-estratégica, sino que, porque carece de criterios objetivos que nos permitan interpretarlo como un suceso justo en orden de lo divino, es decir, en virtud de hacer cumplir una *justicia divina*:

—
La violencia mítica pertenece al orden del ser, mientras que la violencia divina al orden del acontecimiento: No hay criterios “objetivos” que nos permitan identificar un acto como propio de la violencia divina. Un acto que para un observador externo es solo un estallido de violencia, puede ser divino para los implicados en él (2009, p. 237).

—
Ante todo lo escrito, podríamos decir que los significantes desplegados en los relatos e imaginarios de la insurrección chilena, si bien en algunas ocasiones alcanzan algunos aspectos de la *violencia mítica*, podemos decir que están más bien marcados por la poética de la *violencia divina*. Esto sucede porque sus formas de representación están atravesadas por estructuras poco organizadas, en las que prevalece, por encima de la eficacia y racionalidad política, una convicción instintiva por la justicia.

En los grupos de mayor capacidad organizativa, partiendo por el FPMR, sus carencias logísticas se debieron a que las emergencias de la coyuntura —la muerte y el hambre—, obligaron a actuar rápidamente y con los medios que se tuvieran a mano, pese a que los recursos armamentísticos, tácticos y humanos del régimen, superaban con creces a los suyos. En este sentido, la premura de luchar contra Pinochet no obedecía a ninguna lógica posible —prácticamente era un suicidio— sino más bien a la búsqueda desesperada de la *justicia divina* por parte de un pueblo cansado de tanta violencia. Esta circunstancia consta en numerosas declaraciones sobre los orígenes de esta agrupación, de las cuales hemos rescatado dos. La primera, corresponde a una de las principales figuras del Partido Comunista chileno⁵⁹, Gladys Marín: *Se formula (el camino de las armas) como una idea que no tenía todo el desarrollo político, ni teórico, ni orgánico suficiente. Sin embargo, eso supera la etapa de la desesperanza motivada por la impotencia. Se pasa a la etapa de la lucha, de la resistencia* (2002, p.167). Mientras que la segunda, obedece al testimonio de un combatiente anónimo, publicado varios años después, por el historiador Luis Rojas Núñez:

—
Al principio era todo muy rudimentario, años después me di cuenta de las barbaridades que cometíamos en esos primeros tiempos, pero no lo sabíamos, estábamos llenos de optimismo y con muchas ganas de impedir que nos siguieran “sacando la cresta”⁶⁰. Las acciones eran menores, pero para nosotros eran grandes cosas. Creo que fue en el 83 cuando empezamos a prepararnos en cursos organizados por nosotros mismos con combatientes que llegaban de Cuba graduados de cursos cortos. Recuerdo con admiración a esos primeros jefes, que sin tener gran preparación, nos daban seguridad y mostraban firmeza y confianza cuando íbamos a realizar alguna operación por elemental que ésta fuera (citado en 2013, p. 244).
 —

⁵⁹ Recordemos que el FPMR nace al alero del Partido Comunista, dependiendo política y militarmente de él.

⁶⁰ Expresión utilizada en Chile para referirse a una fuerte paliza.



◊ Fig. 79. Pepe Durán, acción de propaganda milicias del FPMR (1987), fotografía utilizada para uno de los dibujos que contempla la serie *Fantasma* (2014)⁶¹.

Así mismo, esta rudimentaria lucha armada, queda demostrada mediante las fotografías que muestran la precariedad de los recursos de combate con los que contaban (Fig. 79). Nunca fueron suficientes para enfrentarse al ejército regular de Pinochet, como sí había sucedido en otras guerrillas y revoluciones del continente, tal como la nicaragüense o la cubana. Por esta razón e incluso en su mejor época, *El Frente* tan solo apostó a transformarse en la pequeña vanguardia que iba a guiar el proceso de *Rebelión Popular de Masas* contra la dictadura (*ibíd*). La precariedad del FPMR, además, se acompañó de problemas logísticos y operativos, producto de la falta de preparación y conocimiento técnico que había entre sus filas. De esto da cuenta, entre otras situaciones, los descuidos por los cuales las fuerzas de seguridad del régimen descubren e incautan arsenales con armamento de guerra en el norte del país; como el fallo técnico-operativo en el atentado contra Pinochet (Fig. 80), en el que los lanzacohetes que atacaron su automóvil blindado, no hicieron explosión (Peña 2013).

⁶¹ *Fantasma* es una de las producciones artísticas propias que forman parte de este trabajo investigativo. Para mayor información, revisar el capítulo III de esta tesis: *Resultados de la investigación, de “Malos” a “Cobra”*, página 296.

Sin embargo, este mismo atentado muestra la otra cara de la *violencia divina*. Veinte fusileros, sin casi ninguna preparación militar, con la única ilusión de vivir en un país sin dictador, muerte y hambre; realizan el acto más arriesgado en contra del régimen, aun sabiendo que se enfrentarían con una caravana de comandos especiales y boinas negras. Pese al fracaso operativo del atentado, el entusiasmo y convicción de estos jóvenes es un indiscutible acto-significante de *violencia divina*, en tanto se enmarca en un fuerte signo de justicia sin un resultado político eficaz. Peor aún, tras el atentado, la persecución a quienes pudiesen estar vinculados con el FPMR, por parte de los aparatos de seguridad, fue tenaz, feroz y brutal.



↪ Fig. 80. Fotograma de la mini serie *Amar y Morir en Chile* (Bowen 2012), centrada en el atentado a Pinochet el año 1986, y utilizado para uno de los dibujos que contempla la serie *Fantasma* (2014)⁶².

Por lo tanto, en términos de la *violencia divina*, la falta de organización y recursos es directamente proporcional al valor simbólico que alcanza la resistencia armada en Chile. Este fenómeno, podemos observarlo de forma más radical en los otros dos grupos de la insurrección.

El MIR, que ya existía antes del golpe, estuvo integrado mayoritariamente por jóvenes estudiantes profundamente convencidos de la justicia social que involucraba el socialismo. La urgencia del cambio los llevó a enarbolar

62
ibid.

elocuentes discursos revolucionarios, sin embargo, no contaban con preparación militar, armas y otros recursos de combate. Por esta razón, fueron aniquilados en los dos primeros años del régimen. Los mismos agentes de la DINA, tiempo después, confesarían que había sido muy fácil desarticular al MIR, pues los jóvenes guerrilleros, al no soportar los interrogatorios y torturas, delataron rápidamente a todos sus compañeros (Pino 2016). Incluso después, en la llamada Operación Retorno, la mitad del foco guerrillero que se instaló en el sector cordillerano de la localidad de Neltume, murió por inanición y frío (Fig. 81). La otra parte, fue acibillada en una emboscada realizada por las fuerzas militares antisubversivas (*ibid.*). Al respecto, las pocas fotografías que existen de la fatídica experiencia en Neltume, muestran la paradójica realidad de la *violencia divina* del MIR. Ésta, se debate entre el tesón y la precaria situación física con la que pretendían desatar la guerra contra las fuerzas armadas chilenas: delgados, muertos de frío, no obstante, convencidos de su lucha.



↪ Fig. 81. Combatientes del MIR en Neltume (1981).

El Mapu-Lautaro, el grupo de lucha más precario de los tres que analizamos, correría con igual suerte, a causa de la misma combinación entre precariedad y justicia que contempla la *violencia divina*. Así lo demuestran las imágenes de la televisión francesa que se insertó en la clandestinidad de este grupo, principalmente situada en los barrios periféricos de Santiago (Fig. 82). Jóvenes con pasamontañas haciendo unos torpes ejercicios militares, armas de fabricación artesanal y vestimenta inadecuada, configuran parte del humilde repertorio militar de la agrupación. Sin embargo, en las entrevistas, comu-

nicados y acciones de propaganda, dejaron ver su convicción de encarar a la represión para traer una vida más justa a las poblaciones donde vivía la gente humilde (Acevedo 2014).



— Fig. 82. Combatientes del ML fabricando armas artesanales (1986).

En el caso de los grupos de menor capacidad organizativa, su marcado espontaneísmo (Goicovic 2014), exacerba los significantes de la violencia divina. En efecto, la llamada acción directa de algunos grupos anarquistas (del Solar y Pérez 2008) o los ataques a la policía realizados por las turbas de sujetos furiosos y excluidos de los privilegios del sistema, solo pueden enmarcarse en el ámbito del acontecimiento y el signo, al margen de una efectividad político-estratégica. En este sentido, resultan esclarecedoras las imágenes fotográficas que muestran los estériles ataques por parte de jóvenes encapuchados armados con piedras, palos y bombas molotov, a tanquetas blindadas y a una policía fuertemente militarizada (Fig. 83). Así mismo, la exposición de los cuerpos desprovistos de cualquier mecanismo de defensa, a veces casi desnudos, en contraste con las armaduras de las fuerzas especiales a las que no le causan ningún daño, marcan el pulso de una revuelta más bien marcada por el calor agitador de las pasiones que por un diseño reflexivo y metodológico sobre el uso de la violencia como método de acción política:

— *La espontaneidad de las acciones violentas remite, incluso, a la forma escasamente estructurada que poseen los ataques contra los dispositivos represivos del Estado. La masa arremete contra Carabineros sin planificación operativa*

alguna y, normalmente, armada solo con los recursos que provee el medio urbano (piedras y adoquines). Por lo mismo, se puede caracterizar como una violencia de baja intensidad (Goicovic 2011).



— Fig. 83. Dos encapuchados enfrentándose a las tanquetas blindadas de la policía, fotografía utilizada para uno de los dibujos contemplados en la serie *Malos* (2013)⁶³.

Efectivamente, el único elemento que prevalece en estas arremetidas es la rabia, en tanto emoción que es síntoma de un profundo malestar social, vehiculando, por medio de rudimentario armamento o, simplemente, con lo que se tenga a mano, las injusticias del sistema dominante y en consecuencia los significantes de la *violencia divina*:

— *Es más, una parte de las acciones violentas que se han podido observar recientemente carecen de conducción política y de orientación ideológica: Por ejemplo, los ataques a pequeños establecimientos comerciales y el saqueo de colegios en la periferia urbana. No obstante, en estas acciones, así como en los ataques contra los grandes supermercados, las cadenas de farmacias, las instituciones financieras o los centros comerciales, existe un denominador común: La rabia. De ahí que estas acciones continúen expresando el profundo descontento social que la inequidad ha venido construyendo (ibíd.).*

63 *Malos* es una de las producciones artísticas propias que forman parte de este trabajo investigativo. Para más información, revisar el capítulo III de esta tesis: *Resultados de la investigación, de "Malos" a "Cobra"*, página 296.

Dicho lo anterior, los significantes de las imágenes fotográficas de este grupo de significación —desde la configuración del MIR en 1965, hasta los encapuchados de hoy—, son abarcados por el itinerario que marca la *violencia divina*, el cual podemos resumir en los siguientes puntos:

1_ Surge como reacción por parte de los sujetos dominados a las condiciones de violencia estructural que instala la dominación. Ésta antecede a las formas de gobierno históricas, y se ubica, en cambio, en una época ancestral con las distorsiones fundacionales que tuvo el lenguaje en sus orígenes. En Chile, los historiadores sociales coinciden que los sujetos dominados que reaccionan con violencia a la entelequia del poder, han sido históricamente aquellos vinculados a las clases populares y a los estratos más desfavorecidos por las inequidades que sostienen los grupos dominantes. Nos referimos a trabajadores, campesinos, subcontratistas, desempleados, entre otros (Salazar 2006).

2_ En términos metodológicos, la violencia *divina* se caracteriza por ser rudimentaria y espontánea. En Chile, estas características han sido transversales, pero oscilantes. Dentro de las dos categorías analizadas, se encuentran en mayor medida en las agrupaciones de la segunda y menos en las de la primera. Sin embargo, y pese a que agrupaciones como el FPMR fueron un poco más organizadas, sus recursos nunca supusieron la reunión de fuerzas suficientes que permitieran configurar un ejército revolucionario paralelo, controlar el Estado y los medios de producción; como sí sucedió con las revoluciones de Cuba, Nicaragua o El Salvador. Dicho esto, podemos decir que, en comparación a otras insurrecciones de la región, en la chilena han prevalecido elementos emocionales como la rabia y otros motivados por una rápida y urgente necesidad de justicia y equidad social. De esta manera, la violencia de los dominados en Chile se mantiene en el ámbito de lo divino, contraponiéndose a la organización y claridad programática de la violencia mítica, que se hace del poder y se transforma rápidamente en ley y dominación.

3_ Como una suma de los dos puntos anteriores, los escenarios de violencia

política que constituyen estos grupos están marcados por la voluntad de alcanzar una *justicia divina*, sin embargo, su fugacidad no le permite establecer criterios objetivos que conduzcan claramente a esta interpretación.

Por último, los principales signos de este tipo de violencia en Chile, específicamente, están marcados por los siguientes elementos:

1_ Capuchas, principalmente pasamontañas o camisetas dobladas y dispuestas sobre la cabeza.

2_ Overoles o ropa de trabajo pesado.

3_ Barricadas, realizadas con neumáticos viejos y usados, ramas de árboles, basura y otros elementos inflamables. Asimismo, por el humo negro que se desprende una vez encendida.

4_ Armamento de baja intensidad: palos, piedras, hondas, bombas molotov, pistolas y escopetas artesanales.

5_ Excepcionalmente armamento de alta intensidad o de guerra. No obstante, y como hemos dicho, se acota a la coyuntura de resistencia a la dictadura, y dentro de ésta a situaciones específicas que no lograron establecerse como una constante ni mucho menos extenderse en el tiempo, a diferencia de otros grupos armados de América Latina, como las FARC o el ELN, ambos de Colombia.

6_ Alusiones a símbolos patrios, como la bandera chilena o a guerreros próceres de la historia nacional, como Lautaro, líder mapuche que lideró el ataque contra la ciudad de Santiago en 1553 y Manuel Rodríguez, héroe de la independencia chilena contra el reino de España, a principios del siglo XIX.

2.3.4 Significado e interpretaciones

Como hemos visto, el fenómeno de la violencia política ejercida por estos grupos ha estado marcado por la urgencia y el acontecimiento y, en consecuencia, ha carecido, como diría Žižek, de criterios objetivos que permitan interpretar su despliegue como un acto de *violencia y justicia divina*. Por el

contrario, movidos por los intereses de la dominación, los medios de comunicación que influyen enormemente en la opinión pública han criminalizado sistemáticamente este tipo de expresiones, bajo diversos rótulos que abarcan desde la figura del terrorista a la del delincuente. Este tipo de análisis tiene una procedencia de larga data, que al menos en Chile, desde el siglo XIX, se ha vuelto recurrente. Cada vez que la clase popular ha protagonizado una revuelta en demanda justa de sus derechos y que amenazara el orden social que establecía la clase dirigente, no solo fue drásticamente reprimida, sino que paralelamente es criminalizada por la prensa y la opinión pública. Desde el motín de los tranvías en 1888, pasando por los motines urbanos de 1957 y las protestas populares contra Pinochet entre 1982 y 1987, hasta las marchas estudiantiles del ciclo 2011-2017; la retórica utilizada por los medios ha sido siempre la misma: enemigos de la patria, de la propiedad, el orden y la ley (Salazar 2006). Al mismo tiempo, alrededor de este mensaje, se ha ido construyendo una imagen ominosa sobre los individuos que protagonizan la protesta violenta, en tanto sujetos que están fuera de la luz de la ley y, por tanto, pertenecen a las sombras del sistema, amenazando una estabilidad que solo las leyes pueden brindar.

Dicho esto, vale la pena recordar lo planteado por Michel Foucault en un curso dictado en 1975 en el Collège de France, titulado *Los anormales* (1999). En éste, el filósofo francés da cuenta de cómo, a partir del siglo XVIII, ante lo que la noción jurídica no pudo comprender surgió la idea de *monstruo* la que, al combinar lo prohibido y lo imposible, se constituyó en una disonancia con un modelo de pensamiento dominante; el monstruo, nos dice Foucault, *viola la ley, la deja sin voz* (*ibid.*, p. 62).

Efectivamente, la imagen del encapuchado —sin rostro, oscuro y violento—, se acerca a lo monstruoso y en consecuencia a todos los miedos vinculados a la seguridad no solo colectiva, sino también individual. Sin embargo, tal como nos sugiere Foucault, su monstruosidad también se proyecta como una posibilidad de fisurar el entretejido del poder. En este sentido, el enca-

puchado constituye una paradoja, ya que por un lado, obedece a un estatuto altamente mediatizado que, a partir de las directrices que fija la dominación, se encuentra orientado a infundir terror y confusión; especialmente en la actualidad mediante las imágenes difundidas por el supuesto terrorismo islámico. Sin embargo, por otro lado y desde 1973 en adelante, el *encapuchamiento* en Chile y todos los significantes que históricamente arrastra —la barricada, el humo negro, la bomba molotov— significan un acto de rebelión frente a las violencias de todo tipo que, bajo fórmulas jurídicas, ha ejercido la dominación en el país, y en consecuencia un acto político que detrás de la insubordinación violenta, constituye un acontecimiento, aunque sea breve, de *justicia divina*:

—
En este contexto la violencia encapuchada se convierte, también, en una rebelión simbólica y cultural. Es la rebelión contra todas las formas inveteradas que ha asumido la subordinación; es el rechazo al “mandé patrón”, “como usted diga jefe”, “perdone mi cabo”. El encapuchamiento rompe con toda forma de subordinación y en cuanto ruptura constituye una disonancia no solo para el Estado y los patronos, sino que, también, para quienes han internalizado el discurso oficial. No obstante, encapucharse es un acto político, en cuanto expresa la voluntad de rebelión frente a las condiciones estructurales de la violencia (económica, social y política) y, por otro lado, es un gesto de desafío frente a la pusilanimidad con la cual se ha hecho política en Chile (Goicovic 2011).
—

Dicho esto, y con el objeto de acercarnos aún más a criterios objetivos que nos permitan establecer esta forma de violencia como divina —no solo en contraposición a la mítica, sino que a la violencia objetiva ejercida por la dominación, vía sus agencias represivas—, conviene recordar, nuevamente, al filósofo esloveno, Slavoj Žižek, y al esquema que propone en torno a la crueldad que involucra todo acto de violencia (2009). En este caso, Žižek, sugeriría combinar la crueldad del encapuchado con una postura aparentemente opuesta, la del amor. Según el filósofo, solo la imbricación de ambas permitiría establecer una rúbrica más precisa que justifique el acontecer de

la *violencia divina*, en tanto que la crueldad sin amor, se reduce a una serie de sinsentidos imperecederos, incluso al mal y al sadismo. Así mismo, el amor, en cuanto sentimentalismo meramente inestable se puede restringir a una actitud de carácter pastoril inocua e inservible, como sucede con aquella repetida y majadera apología a la protesta pacífica:

—
El amor sin crueldad es impotente; la crueldad sin amor está ciega, no es más su pasión breve que pierde su verdadero filo. De ahí que el Che Guevara creyera en el poder transformador del amor, pero nunca se le habría oído canturrear “el amor es todo lo que necesitas” (ibíd., p. 241).
—

En este sentido, resulta revelador la entrevista que en 1984 concedió Cecilia Magni —Comandante Tamara— en calidad de segunda líder del FPMR y pareja de Raúl Pellegrin. En ésta, cuyo gastado registro de VHS le daba un carácter que se debate entre la clandestinidad y lo histórico, se combinaba la imagen ominosa que producía el pasamontañas con un tono de voz dulce y despojado de toda violencia (Fig. 84). Bajo tal mezcla, este *temido monstruo del extremismo de la izquierda armada*, hablaba del amor y de que la única razón que la había llevado a coger el camino de las armas era la de recuperar la libertad en el país y el derecho de vivir junto a su familia sin miedo ni muertes a su alrededor:

—
Las personas que militan en una organización como el Frente Patriótico, perciben el amor de la misma forma que cualquier otra persona dentro de esta sociedad. Estoy aquí porque soy capaz de amar, precisamente. Puedo amar y amo absolutamente la vida. Amo vivir en condiciones de tranquilidad. Espero recuperar absolutamente ese derecho. El derecho de poder tener mi familia, el derecho de tener hijos y vivir tranquila (Tamara TV Chile 2015, 00:02:20).
—



Fig. 84. Cecilia Magni, Comandante Tamara, miembro de la Dirección Nacional del FPMR, (1984).

Esta conmovedora imagen, no solo nos recuerda la famosa frase del Che Guevara *hay que endurecerse sin perder jamás la ternura* (Telesur 2014), sino que nos hace pensar sobre quiénes eran los verdaderos monstruos de aquel entonces. En este sentido, la imagen y voz de Tamara, hoy nos ayudan a encontrar significados e interpretaciones sobre el uso de la violencia por parte de la insurrección chilena, y en consecuencia a diferenciar sobre quienes, antes y ahora, la ejercen de manera divina, mítica o represiva.

3. TRES FASES DEL TRABAJO NARRATIVO: DEL DIBUJO DE LA HISTORIA A LAS HISTORIAS DE TERROR

Tal como explicábamos en el primer capítulo de esta tesis, a partir del uso del formato del cómic, nuestra investigación tomó un rumbo metodológico hacia el ámbito literario, específicamente, en torno al eje histórico-narrativo que ésta plantea. Nos referimos a los escenarios de violencia política que inaugura el ciclo dictatorial en Chile (1973-1990) y que luego se prolongan bajo los sucesivos gobiernos *democráticos* desde 1990 hasta hoy. Efectivamente, este eje se vio reforzado por medio de la utilización explícita de textos que, en términos generales, se han asemejado al ensayo histórico. Sin embargo, también han incorporado elementos del ámbito de la ficción, concretamente, del género del terror y de misterio, en tanto estos actúan como interfaces simbólicas de remarcación del horror y de la oscuridad política que aún representa la dictadura de Pinochet en el país. Esta dirección literaria ha contemplado tres etapas sucesivas e interdependientes, las cuales, revisaremos a continuación.

3.1 PRIMER PASO: DIBUJAR LA HISTORIA, UNA APROXIMACIÓN *BENJAMINIANA*

Desde los años noventa, se ha visto una fuerte inclinación, por parte de algunos artistas, a trabajar con elementos vinculados al relato histórico y la memoria. En términos generales, y tal como nos indica el escritor y crítico de arte español, Miguel Ángel Hernández-Navarro (2012), historia y memoria se diferencian por su alcance y relación con el pasado. Bajo dicho marco, la memoria se entiende como algo vivo y afectivo, mientras que la historia, como un tipo de memoria muerta vinculada a un conjunto de datos indexados y rígidos. Sin embargo, para Enzo Traverso (2007), estas diferencias pueden resultar engañosas, y nos propone, en cambio, un esquema de interacción entre ambos principios, donde la historia en tanto escritura reglada del pasado, se encuentre abierta a la irrupción de la memoria.

Este nuevo compartimiento, para el ya citado Hernández-Navarro, conduciría a expandir la historia a ámbitos que inciden directamente en el presente, como lo son la verdad y la justicia, y en consecuencia, a concebirla como una herramienta de trabajo que nos ayuda a interpretar y actuar sobre diversas coyunturas de conflictividad social: *La historia, de este modo, como escritura del tiempo con aspiración de verdad y justicia, y la memoria como el objeto fundamental que la atraviesa y que hace que el pasado afecte el presente* (Hernández-Navarro 2012, p. 31).

Dicho esto, nuestra investigación, como la del resto de artistas visuales que se han preocupado por trabajar con la historia, ha querido cuestionar los modos mediante los cuales ésta ha dado cuenta del pasado, a saber, no exenta de intereses particulares ligados, en muchas ocasiones, a las formas de pensamiento dominantes (*ibíd.*). Específicamente en nuestro caso, estos intereses han estado vinculados a la estructura de dominación instalada por la dictadura de Pinochet, que perdura hasta hoy.

Según el crítico de arte Frank Van der Stok (2008), las formas que han desarrollado los artistas —al menos, desde los años noventa hasta ahora—, para escarbar sobre las osamentas de la historia, siguen tres direcciones o modelos:

1_ El de las historias paralelas, que promueve visiones de la historia más allá de los grandes relatos, por ejemplo, de aquellas que han pasado desapercibidas o han sido marginadas. En nuestro caso, podemos enumerar todas aquellas que, pese a su incidencia en la conformación político-cultural de la nación, no han sido suficientemente estudiadas ni mucho menos valoradas. Por ejemplo, podemos referirnos a las protagonizadas por los actores de la lucha armada de los años ochenta en Chile, pertenecientes al MIR, el FPMR y el Mapu-Lautaro.

2_ El de las historias alternativas, mediante las cuales se hace referencia a narrativas ficcionales o especulativas que vaticinan historias que podrían haber pasado. Particularmente, en una de las producciones artísticas que contempla esta investigación, *Anticristo* (2017), abordamos esta vía mediante la figura fantástica de un guerrillero vampiro que se vengaba de los agentes de seguridad del régimen por las atrocidades que habían cometido. De esta manera, la historia de la lucha armada y de la represión dictatorial, tomaba un rumbo muy distinto al que realmente tuvo, marcado por el castigo ético a las bestias del régimen.

3_ El de las deconstrucciones de la historia, que intenta repensar los modos en los que la historia se ha contado, evidenciando sus flancos y los intereses particulares que estos encierran. Este modelo de relatar la historia ha estado presente en toda nuestra investigación. Es decir, cuando nos centramos en los escenarios de violencia política, realmente queremos interpelar las contradicciones y arbitrariedades con las que la historia oficial ha asumido el problema de la violencia estructural, represiva y popular vinculada a la dictadura de Pinochet.

Dicho lo anterior, detrás de estos tres modos, se reconocen los mismos principios que el filósofo Walter Benjamin mantuvo para desarrollar su reflexión sobre una escritura visual de la historia, por medio de la imagen y del montaje. En efecto, podríamos decir que los *artistas-historiadores* de la actualidad se han acercado a este tópico *benjaminiano*, y en consecuencia a su concepción del tiempo y a sus formas de entender el pasado, que está cruzado no solo por relatos, sino también, y sobre todo, por el montaje de imágenes. Particularmente, en el caso de nuestra investigación, el relato histórico es antecedido por una serie de imágenes fotográficas vinculadas a la dictadura de Pinochet, y luego por los dibujos que realizamos de éstas. En este sentido —tal como lo indicamos en el primer capítulo cuando abordábamos los trabajos iniciales de esta investigación—, y bajo el mismo camino de Benjamin, nuestra aproximación a este periodo de la historia de Chile se configura inicialmente desde las imágenes fotográficas y el dibujo, y no desde los textos o artículos de historia. La recurrencia al elemento escritural llega después, y siempre permanecerá vinculada —sino, supeditada— a la imagen.

Continuando con Benjamin y su mirada sobre la historia, desde el *Libro de los pasajes* (2005), realizado entre 1927 y 1940, podemos reconocer que el filósofo tiene un planteamiento sobre ésta que es contrario a una concepción lineal y diacrónica. En efecto, como una forma de aproximarse y trabajar con la historia, introduce elementos que obedecen al fragmento, a lo simultáneo y a lo sincrónico. Es decir, propone una visión del tiempo en la que todo se produce a la vez, como un despliegue incesante de diversos acontecimientos fragmentados y paralelos. De esta hipótesis, deriva lo que él denomina *imagen dialéctica*, para referirse a cierto grado de visualidad material alcanzado por la historia, que condensa y tensiona distintas temporalidades, sujetos, objetos y significados (Löwy 2003).

Sin embargo, es con sus tesis *Sobre el concepto de historia* (2008), escritas en 1939, donde el filósofo despliega todo un cuerpo teórico sobre aquello que entendemos como historia. En este texto, podemos reconocer según Miguel

Ángel Hernández-Navarro (2012), tres ideas principales:

- 1_ *El sentido de la historia*, que apunta a ésta como un conjunto de temporalidades abiertas que pueden ser constantemente redefinidas.
- 2_ *El conocimiento de la historia*, que se obtiene principalmente por medio de imágenes fugaces que encierran y condensan al tiempo.
- 3_ Y, por último, la *construcción de la historia*, referida a las formas con las cuales escribimos el tiempo apuntando a un registro esencialmente visual y material.

Estas tres ideas, al igual que las anteriores que hemos comentado, se hacen presente en esta investigación, respectivamente:

- 1_ Mediante la redefinición de los escenarios de violencia política derivados de la dictadura de Pinochet.
- 2_ A partir de las imágenes fotográficas proveniente de distintas fuentes, relativas a dichos escenarios de violencia.
- 3_ A través del dibujo derivado de dichas imágenes fotográficas.

Dicho lo anterior, Walter Benjamin concibe la historia como un flujo incesante de acontecimientos e intervalos que no pertenecen al pasado, sino al presente. Así mismo cree que no es algo que debiese estar vinculado al conocimiento pasivo, sino está directamente aplicado al campo de la esfera social. Es decir, la historia la define Benjamin como un instrumento de acción política:

—
Esta noción del tiempo abierto y presente hace que la tarea de la historia sea urgente y necesaria, y sobre todo conduce a que la práctica de la historia sea algo que tiene que ver no tanto con el conocimiento como con la acción. En este sentido, más que con historia, aquí nos encontramos con política. La teoría benjaminiana de la historia no es solo una epistemología, un conocimiento, sino una práctica, algo que requiere la acción política. Sus tesis no son un manual

para historiadores, sino un manifiesto para activistas, para aquellos que quieren cambiar las cosas (Hernández-Navarro 2012, p. 50).

—
A este respecto, la Historia Social en Chile encabezada por el historiador Gabriel Salazar, también reconoce la historia como una herramienta de trabajo político que ansía la transformación social de las diversas formas de sometimiento instaladas por la dominación:

—
La política, como esfera auto-contenida y situada fuera y por encima de los sujetos sociales, es un concepto modernista que, usualmente, hace referencia al sistema de dominación capitalista (hoy día, neoliberal). La Historia Social y el trabajo de todas las ciencias sociales afines, en el sentido de estudiar la realidad de los sujetos y la potencialidad de sus redes asociativas y culturales, no tiene como fin “escapar de la política” para quedarse en el mundo de los “bárbaros”, sino no escapar de la realidad concreta de los sujetos populares para construir desde esa realidad su poder concreto y la verdadera política (Salazar 2006, p. 22).

—
Continuando con Benjamin, en *Sobre el concepto de la historia*, el filósofo reconoce tres coyunturas en las que la historia puede afectar a sus desarrollos y desenlaces, es decir actuar directamente sobre ellas en tanto herramienta de acción política. La primera tiene que ver con la unión que ve el filósofo entre progreso y catástrofe. Tal como dice el sociólogo brasileño Michael Lövy (2003), Benjamin manifiesta un pesimismo revolucionario mediante el cual, el estruendoso progreso tecnológico que trajo la modernidad y que incluso encandiló a Marx, para él viene acompañado solo de horror y eternas derrotas. En este sentido, la historia puede ayudar a organizar el pesimismo para, en conjunto, apostar por la posibilidad de una lucha emancipadora que nos impida perecer (*ibid.*). Esta coyuntura, fácilmente podemos reconocerla en Chile —y en nuestra investigación— como una de las razones fundamentales de la violencia estructural que hoy en día existe en el país, vinculadas al falso crecimiento que trajeron las políticas neoliberales instaladas por la dictadura. En su libro *Economía política del fracaso: la falsa modernización*

del modelo neoliberal (2015), los sociólogos Alberto Mayol y José Miguel Ahumada, desbaratan la promesa de progreso que trajo el extremo capitalismo chileno, contrastando las cifras de crecimiento económico —mediante las cuales solo la clase dirigente se ve beneficiada—, con las catastróficas tasas de pobreza, desempleo y desindustrialización que sufre gran parte del país.

La segunda, se refiere a la injusticia político-social y al repertorio de víctimas que ésta deja a su haber. En este sentido, Benjamin apunta que la historia posee una condición rememorativa que le da sentido y proyección a los caídos y, en consecuencia, les entrega un marco simbólico de justicia que también actúa de forma factual. Dicha justicia, no solo pretende saldar una deuda con ellos, sino que incide y afecta el campo de las construcciones ontológicas que articulan el presente y, en consecuencia, apunta a una transformación de las condiciones de injusticia antes que vuelvan a articularse y a configurar nuevas víctimas. Dicha coyuntura, atraviesa nuestra investigación por medio del rescate que hacemos de las figuras que buscaban la transformación social y que tanto el régimen de Pinochet como los posteriores gobiernos democráticos reprimieron mediante secuestro, tortura, muerte y desaparición. En específico, nos hemos concentrados en los protagonistas de la insurrección popular que han sido castigados por la dominación en Chile, cuyos proyectos políticos, creemos, configuran un camino de sociedad más justa e igualitaria.

Finalmente, la tercera, apunta a que la historia, se encuentra repleta de promesas incumplidas, de posibilidades no realizadas, de caminos cortados que conducían a la emancipación y a una sociedad más justa. Por lo tanto, la historia y su eje no están en los hechos, sino en los *no-hechos*, en las posibilidades que no alcanzaron a realizarse. Es decir, la tarea de la historia sería la de reactivar esas energías que quedaron suspendidas, de volver a reunir las piezas que no lograron juntarse o los trabajos que fueron dejados inconclusos, y de este modo volver a construir el camino que, por diversas razones, se vio interrumpido. Puntualmente frente a esta coyuntura, a lo largo de nuestra investigación, nos referimos al proceso general de transformación que se

vio interferido tras la dictadura de Pinochet, que obedecía al avance del movimiento popular y socialista durante el gobierno del Presidente Salvador Allende. La violencia radical que instaló la dictadura sigue impidiendo una rearticulación de dicho proceso, razón por la cual investigaciones como éstas alcanzan en la actual contingencia política del país, una oportunidad de reimaginar dicho horizonte de emancipación y con ello, la posibilidad de volver a configurarlo.

Con todo, la tarea del historiador *benjaminiano*, es decir, la del artista que trabaja con la historia en aras de una transformación, no apunta a establecer ejercicios recordatorios a fin de reconstruir lo que ya pasó, sino a la construcción permanente del presente a partir de las huellas y señales que nos deja el pasado. En este sentido, sin duda las imágenes han de jugar un rol fundamental, más cuando éstas han sido cruzadas por distintas operaciones de subjetivación —como la del fotorrealismo que explicamos en el capítulo anterior—, que hacen más difícil fijar la historia como un punto muerto y rígido. En efecto, desde el pulso indefinido de la mano y el lápiz, la historia sobre la violencia política en Chile, siempre estará cambiando para nunca terminar de completarse.

3.2 SEGUNDO PASO: NARRAR Y ESCRIBIR, EL PACTO CON LAS CIENCIAS SOCIALES

Debido a la infinitud de imágenes sobre dolor y violencia que circulan actualmente, Susan Sontag en *Ante el dolor de los demás* (2014), señala que frente a una imagen fotográfica de este tipo, resultará necesario incorporarle una nota o un pie de foto, es decir trazar un relato. Este elemento escrito, le transferirá a la fotografía un contexto que impide la normalización y banalización de la violencia y, en consecuencia, su transformación en espectáculo. A este respecto, recuerda cómo el álbum de horribles imágenes fotográficas de la guerra que publicó Ernst Friedrich (2018) en 1924, —titulado *Krieg dem Krieg!* (¡Guerra contra la guerra!)—, se apoyó en textos que desviaban el morbo y el sentido que por sí solas podían despertar:

—
Pero sin duda las páginas más insostenibles del libro, un conjunto destinado a horripilar y desmoralizar, se encuentran en la sección titulada “El rostro de la guerra”, veinticuatro primeros planos de soldados con enormes heridas en la cara. Y Friedrich no cometió el error de suponer que las desgarradoras y repugnantes fotos hablarían meramente por sí mismas. Cada fotografía tiene un apasionado pie en cuatro idiomas (alemán, francés, holandés e inglés), y la perversa ideología militarista es denostada y ridiculizada en cada página (p. 20).
—

Esta misma estrategia, deberíamos aplicarla para cualquier proyecto de arte en la actualidad cuyo objetivo sea pensar —como pretendía Benjamin— sobre el pasado para actuar en el presente. En efecto, a la saturación visual de la actualidad, el filósofo argentino, Néstor García Canclini (2010), añade la expansión de múltiples relatos destotalizados que ha traído la globalización del mundo, sobre el acontecer de la última época. Ambas situaciones, en conjunto, producen *fragmentos de una visualidad sin historia* (p.22) y, en consecuencia, a una pérdida de experiencia histórica. Frente a esta pérdida, y específicamente para las prácticas artísticas que se vinculan a la historia, el

filósofo propone introducir, mediante un acercamiento a las ciencias sociales, el relato escrito, las palabras y los conceptos.

Para García Canclini, el capitalismo estadounidense como gran relato homogéneo que organizaría al mundo tras la caída del muro de Berlín en 1989 —el supuesto *fin de la historia*, como lo imaginó el controvertido politólogo liberal Francis Fukuyama en 1992—, se vio interrumpido, poco después, por dos sucesos derivados de la globalidad: el atentado de Al Qaeda contra las Torres Gemelas de Nueva York, el año 2001, y el desplome de la bolsa de valores estadounidense en 2008 producto de la quiebra de la firma Lehman Brothers. Efectivamente, ambos acontecimientos provocaron y dieron cuenta de las inconsistencias narrativas con las que la dominación pretendía iniciar el siglo XXI y, por tanto, su historicidad anglosajona y neoliberal, se fragmentó. Tal como indica Samuel Huntington (2005), la caída de estas Torres nos hizo recordar que existen civilizaciones en choque, que el inglés no es la única lengua y que existe una biodiversidad cultural. Por otra parte, el desajuste de los axiomas del capitalismo global que trajo la crisis de Lehman Brothers, y que se tradujo en que, de un día para otro, millones de personas se quedaran sin trabajo, inversiones y ahorros, así como la quiebra en cadena de fábricas, bancos y tiendas; dejó al descubierto las imperfecciones que tenía el modelo en su propia lógica interna. Bajo estos acontecimientos, García Canclini nos indica que el siglo XXI, producto de la globalización, pareciese comenzar con un vaciamiento narrativo que, sin embargo, contiene una gran cantidad de relatos fragmentados y diseminados. A esto, el filósofo le llama una *sociedad sin relatos*, no por la falta de ellos —como podría entenderse desde una mirada posmoderna—, sino por la imposibilidad de constituir, justamente, una narrativa capaz de ordenar e interpretar las contradicciones plurales de esta época global y las imperfecciones de su propia dominación:

—
Comenzamos el siglo XXI con dispersos relatos fragmentados. Algunos son creídos por islamistas, otros por fundamentalistas cristianos, y el resto por seguidores de un caudillo. Estos relatos a menudo pierden adeptos, dejan caer su eficacia

por disidencias o se desmenuzan en parodias de sí mismos (...) Cuando hablo de sociedad sin relato no digo que falten, como en el posmodernismo que criticó las metanarrativas; me refiero a la condición histórica en la que ningún relato organiza la diversidad (pp. 18-19).

Frente a la desmesura visual que acongojaba a Sontag y esta particular falta de relatos que acusa García Canclini, el curador paraguayo Ticio Escobar (2004), plantea que el arte de los últimos años, que ha insistido en la tarea de trabajar con el pasado, ha sido absorbido por su propia especificidad material, encerrándose en sus propias reglas y códigos. Es decir, el binomio Arte-Historia, se hizo tan autónomo como una pintura abstracta, perdiendo su vínculo con lo social y lo político. En efecto, tal como lo vimos en el primer capítulo de esta tesis con el *radicalismo posconceptual* (Taylor 2001), el arte en general, ha ido perdiendo su capacidad para actuar sobre las coyunturas que afectan el momento presente. Ante este escenario, y en particular el del arte que trabaja con la historia, Escobar nos invita a mirar más allá del arte y a mover sus fronteras —*lo que está más allá del último límite: lo extraartístico, el mundo de afuera, la historia que pasa* (2004, p.148)—, ya que en el intercambio con otras áreas, el trabajo con la historia puede recomponer su vínculo político y en consecuencia, imaginar un camino que conduzca a la transformación de las condiciones de dominación. Este arte llamado a traspasar los límites constituiría para García Canclini, un arte *posautónomo* en el que las prácticas artísticas se cruzan con otros campos del conocimiento, no como parte de un proceso de superación de la autonomía, sino por contraste con la desafección que ésta puede tener con los ámbitos de lo social y lo político:

Quizás todo sería más sencillo si hubiéramos transitado de la autonomía del arte y la literatura a un periodo en el que ambos se disuelven en el flujo generalizado de las imágenes y las escrituras (...) Es legítimo hablar de una condición postautónoma en contraste con la independencia alcanzada por el arte en la modernidad, pero no de una etapa que reemplazaría ese periodo moderno como

algo radicalmente distinto y opuesto (ibid., p. 52).

Una de las direcciones hacia donde debe mirar el arte posautónomo, para García Canclini, es precisamente a la escritura, y en específico, a aquella derivada de las ciencias sociales. *A los artistas y a los científicos sociales nos reúne la incertidumbre* (ibid., p. 41) escribiría el filósofo, para referirse a que, mediante este tipo de escritura, la polisemia de las metáforas provenientes de la imagen y la materia encontrarán un relato histórico que les dará sentido social y político. En efecto, el lenguaje convencional y la escritura científica social aportarán algunos datos conceptuales que en la *sociedad sin relatos*, resultan necesarios a la hora de enarbolar una diatriba histórica, no para llevar el arte al terreno imperecedero de las certezas, sino para que, justamente, su incertidumbre y ambigüedad esté dotada de un sentido transformador y emancipatorio:

No habría que escindir los conceptos de las metáforas (...) se trata de que la interpretación, esa operación conceptualizante, no destruya la densidad y la diversidad de experiencias enunciadas en las metáforas. A la inversa, el diálogo de éstas con el trabajo conceptual las precisa y evita los riesgos de extraviarnos en la abundancia de la significación (ibid., p.123).

Dicho lo anterior, no quisiésemos dar a entender que la escritura material y visual de la historia que concibió Benjamin sea un camino equivocado para la actual *sociedad sin relatos*, por el contrario; su manera de entender la historia y los modos materiales de trabajar con ella, poseen más vigencia que nunca. No obstante, frente al cúmulo de imágenes y a la multiplicidad de relatos que no logran articularse, incorporar elementos escriturales que provienen de las ciencias sociales es una estrategia con la que posiblemente hoy, Benjamin estaría de acuerdo, en tanto permite, mediante los conceptos, construir una narrativa histórica con sentido político, transformador y emancipatorio.

En el caso de nuestra investigación, el trabajo de dibujo con la imagen

de archivo que nos inscribió por primera vez en el territorio del arte y la historia, rápidamente comenzó a mirar más allá, específicamente, y como sugería García Canclini, a las escrituras vinculadas a las ciencias sociales. En concreto, nos referimos a la rama de la Historia Social cuya base ontológica se encuentra en los antagonismos de clases que fijo Karl Marx hace más de 150 años y en la concepción de los actores populares como sujetos históricos y protagonistas de la verdadera política (Salazar 2006). En efecto, los métodos narrativos de la Historia Social le otorgó un relato historiográfico a los dibujos que permitía sacarlos de su condición destotalizada conforme a una visualidad fragmentada y sin historia, para en cambio, constituirlos en una plataforma cargada de historicidad, en cuyo seno se interpretan las luchas entre clases, tanto del pasado, como del presente en Chile. Así mismo, la historicidad otorgada por la escritura nos ha permitido esquivar el riesgo de reducir nuestros dibujos a meros artefactos estéticos que actúan como dispositivos de normalización del espectáculo dominante; condición que, como diría el filósofo francés Jacques Rancière (2007), siempre ha amenazado al arte, específicamente aquel que pretende ser vanguardia:

—
Por un lado, la vanguardia es el movimiento que ha venido a transformar las formas de arte, a hacerlas idénticas a las formas de construcción de un mundo nuevo, donde el arte ya no existiría más como una realidad separada. Pero, por otro lado, la vanguardia es también el movimiento que preserva la autonomía de la esfera artística de todo compromiso con las prácticas del poder y la lucha política, o las formas de estetización de la vida en el mundo capitalista (p. 44).
 —

Por el contrario, más allá de las formas de estetización de la vida que propone el neoliberalismo y la dominación actual, los elementos conceptuales que le otorga la escritura histórica a nuestra investigación —tanto para el contexto del arte contemporáneo como el de la posdictadura en Chile— han servido para remendar el vínculo social, en una coyuntura que fue carcomida por la dictadura de Pinochet y en la que el arte, sumido en el radicalismo posconceptual, se está quedando sin jugar un rol relevante.

3.3 TERCER PASO: NARRAR EL MAL, ENTRE LA FICCIÓN Y EL TERROR

El elemento escritural de las ciencias sociales, como explicábamos anteriormente, ha sido útil para nuestra investigación, en tanto permite concebir la experiencia estética como una posibilidad de transformación y no solo de contemplación. De esta manera, además, hemos podido soslayar los riesgos de caer en la producción de una imagen estetizada y, en consecuencia, espectacular y mercantil de la dictadura de Pinochet, como podrían hacerlo algunas prácticas derivadas del radicalismo posconceptual o de un *posmodernismo light* (Rancière 2010). En efecto, en dichas coyunturas, la práctica artística pierde densidad y cede su potencial simbólico al mercado, mediante fórmulas que, a base de una frívola lectura sobre algunas corrientes de pensamiento simulan una práctica crítica, levantan imaginarios sumisos y completamente obedientes con las lógicas impuestas por la dominación:

—
Esta sabiduría posmarxista y postsituacionista no se contenta con dar una pintura fantasmagórica de una humanidad enteramente amortajada bajo los desechos de su consumo frenético. Pinta también la ley de la dominación como una fuerza que se apodera de todo lo que pretende cuestionarla (Rancière 2010, p. 39).
 —

Sin embargo, el régimen de Augusto Pinochet y sus secuelas, no solo obedece a un conjunto indexados de conceptos históricos, sino también al horror inefable que encierra el *paradigma del mal* (Lara 2009). Efectivamente, la dictadura chilena se inscribe bajo el sello del mal, no en tanto a una dimensión metafísica —es decir que no se encuentra en el espíritu, ni siquiera en la psicología—, sino en cuanto a la idea de la maldad como algo que se construye históricamente (Arendt 2005), derivada de una acción humana vinculada al ejercicio de su libertad (Safranski 2000) y que produce un daño moral (Lara 2009). En este sentido, el horror inefable del régimen está constituido por una violencia calculada que fijó la dominación como

expresión y preservación de su libertad frente a la amenaza socialista que para ella encabezaba el gobierno de Salvador Allende. Bajo dicho contexto, se produjo una alta cuota de daño moral en Chile, cuya crueldad traspasó la infracción de aquello que, como señala la filósofa María Pía Lara, puede medir la justicia en tanto rama de las ciencias sociales:

—
Mi teoría sugiere que necesitamos reflexionar sobre los problemas relacionados con la crueldad humana porque éstos pertenecen al paradigma del mal (...) La palabra “paradigma” me permite sugerir que existen especificidades acerca de lo que constituye un daño moral que no pueden denominarse simplemente como infracciones a la justicia (Lara 2009, pp. 28-29).

—
Dicho lo anterior, y tal como señala el filósofo chileno Tomás Moulian (2002), la escritura de las ciencias sociales y humanas fundada en conceptos, no alcanza a abarcar la dimensión inefable del régimen Pinochetista: *¿Cómo describir esos infiernos, transmitiendo emociones que permitan la “comprensión”, con el lenguaje circunspecto, congelado, grave, falsamente objetivo de las “ciencias humanas?”* (p.17). Por su parte, los dibujos si estuviesen unidos solo a este tipo de relato, es decir, sujetos y determinados por los conceptos, correrían el riesgo de hacerse rígidos, incluso de limitarse hacia la univocidad de lo literal y lo evidente. Bajo este marco —y considerando lo que describe Néstor García Canclini sobre las diferencias entre las prácticas de arte que trabajan con la inminencia y las que no—, el objetivo político y sensible de nuestra investigación fracasaría estrepitosamente, quedando reducida, a un instrumento sensacionalista, partidista o pedagógico:

—
Sugerir, insinuar, trabajar con la inminencia más que con representaciones literales valoriza estos trabajos (...) La simple espectacularización del dolor para que el visitante no pase rápido ante una obra para que no la espíe como una más entre las mil de la bienal o la feria, suele producir rechazo. Lo mismo ocurre con las obras que pretenden obligar a la reacción militante: fracasan en su objetivo político tanto como en el estético, y otro tanto ocurre con aquellas que llevan fines pedagógicos y pretenden mostrar al espectador lo que no sabe (Canclini 2010, p. 227).

Por todas estas razones, ha sido necesario ajustar nuestros relatos históricos a formas escriturales que contemplen la posibilidad de lo inefable y la inminencia. A juicio de María Pía Lara, las estructuras literarias vinculadas a las incertezas de la poesía resultan una herramienta adecuada a estos fines, en tanto la elasticidad de su gramática —a diferencia de la derivada de las ciencias sociales—, facilitan una apertura reflexiva hacia espacios de aprendizajes moral respecto a coyunturas marcadas por el mal: *los recursos literarios permiten captar los temas morales que no se pueden describir propiamente sin la ayuda de los términos poéticos, creativos y expresivos* (Lara 2009, p. 91). Según esta filósofa, fue otra mujer vinculada al pensamiento crítico, la pionera en las utilización de estas formas de escritura, capaces de conectar el concepto sobre la atrocidad referida con las formas poéticas que la nombran. Hanna Arendt (2005 y 2015), a quien se refiere Lara, efectivamente usó estas formas de escrituras para relatar sucesos históricos complejos que derivaron en horror, miedo y traumas. El ensayo, la narrativa literaria y los neologismos, le sirvieron a Arendt como un puente entre la imaginación y la comprensión, conducente a una reinterpretación de las coyunturas signadas por el mal que develaba sus dimensiones más oscuras. La misma Arendt el año 1977, en su libro *La vida del espíritu* (2002), señalaba las ventajas que tiene este tipo de escritura al momento de referirse sobre los aspectos inefables de algunas realidades que, en su dimensión objetiva, ya eran difícil de abordar: *El lenguaje, dispuesto para el uso metafórico nos permite pensar, es decir, establecer un intercambio con las realidades no sensibles, ya que nos ofrece una traducción de nuestras experiencias sensibles. Existen dos mundos porque la metáfora es capaz de vincularlos* (p. 110).

Uno de los elementos literarios que rescata María Pía Lara de Hanna Arendt en la confección de sus relatos es el de la ficción. Como señalábamos un par de páginas antes, para el crítico de arte Frank Van der Stok (2008), la ficción ha permitido a los artistas producir relatos históricos alternativos a los que realmente sucedieron y así imaginar mejores desenlaces. En el caso de las coyunturas que encierran un alto grado de daño moral —como la sangrienta

dictadura de Pinochet—, la ficción cobra mayor relevancia en tanto ayuda a construir un relato que, por encima de imaginar una narrativa alternativa al como realmente sucedió un hecho histórico en particular, puede actuar como un juicio moral sobre los actos constitutivos de maldad en los que se pudo haber visto envuelto ese mismo episodio. El fenómeno moral que puede generar un determinado tipo de relatos, como nos indica Lara, es lo que Kant llamó juicios reflexionantes, en tanto nos ayudan a distinguir los daños morales —en un determinado intervalo histórico— como acciones del mal, señalando que podrían haber sido evitados y estimulando un debate que motive la transformación de las estructuras que pueden volver a conducirnos hacia escenarios no deseables. Específicamente, los juicios reflexionantes surgen a partir de una armonía entre la imaginación y el entendimiento. En efecto, en la *Crítica del juicio* (2001), Kant señala que la imaginación sirve como mediadora entre la sensibilidad y el intelecto y, por tanto, nos ayuda a comprender, por ejemplo, el terror que parece incomprendible para los conceptos. En este sentido, elementos como la ficción, ocupan un rol que, entre el juicio y la imaginación, abren un relato donde cabe lo inimaginable y lo indecible. Es decir, podemos sugerir que en la ficción radica una potencia inefable que lleva a un relato histórico sobre el mal hacia la posibilidad de establecer un juicio crítico que nos ayude, por ejemplo, en nuestro caso, a cambiar las estructuras de la dictadura que todavía violentan a Chile.

Para el filósofo francés Jacques Aumont (2016), hay dos formas narrativas de enfrentar la realidad. La primera, informa acerca de ella mediante documentos, como lo hacen las ciencias sociales. Por otra parte, la segunda, fabrica —o inventa— por medio de elementos que no existen, un relato inédito de lo real, como lo haría una escritura de ficción que, por ejemplo, pretende transformarse en juicio reflexionante. Sin embargo, el filósofo no distingue una contradicción entre la forma documental y la de ficción. Al contrario, advierte que son dos modos distintos que, sin embargo, se complementan y en conjunto, construyen una imagen del mundo que nos ayuda a comprender la realidad. Específicamente, indica que las formas documentales son aque-

llas que indican y aportan los datos sobre un tema en particular, mientras que la ficción, es la forma que los organiza: *el “documental” es aquel que dice alguna cosa del mundo; la ficción es la que lo organiza; se complementan sin oponerse, y a menudo conviven* (Aumont 2016, p. 40). En este sentido, y tal como sugeriría Michel Foucault en una entrevista a partir de su trabajo con la historia, podemos decir que la ficción no significa falsedad ni engaño, sino fabricación y fingimiento: *Mi libro es una ficción pura y simple...Es una novela. Pero no fui yo quien la inventó* (citado en Miller 1995, p. 218). Así mismo, Aumont, indica que el mundo fabricado por la ficción debe parecerse al real, pues en la mimesis con éste radica la complementariedad que hace posible comprender aquello que, por sí solos, los documentos no pueden, es decir, lo inefable: *Fabricar un mundo que se parezca lo suficiente al mundo (el nuestro, el único), pero darnos al mismo tiempo la sensación de lo extraño, de lo nuevo, de lo inesperado, para provocar no solo nuestro interés sino nuestro involucramiento psíquico en el modo del “como si”: he allí la empresa ficcional* (*ibid.*, p.17).

Dicho esto, podemos señalar que en la naturaleza de la ficción, en su dimensión mimética con la realidad, se encuentran los elementos suficientes para elaborar un juicio reflexionante sobre determinados episodios vinculados al *paradigma del mal*. La figura del *Ángelus Novus* que utiliza Walter Benjamin, en su novena tesis *Sobre el concepto de historia* (2008), es un buen ejemplo:

—
Hay un cuadro de Klee que se llama “Ángelus Novus”. En él vemos a un ángel que parece estar alejándose de algo mientras lo mira con fijeza. Tiene los ojos desorbitados, la boca abierta y las alas desplegadas. Ése es el aspecto que debe mostrar necesariamente el ángel de la historia. Su rostro está vuelto hacia el pasado. Donde se nos presenta una cadena de acontecimientos, él no ve sino una sola y única catástrofe, que no deja de amontonar ruinas sobre ruinas y las arroja a sus pies. Querría demorarse, despertar a los muertos y reparar lo destruido. Pero desde el Paraíso sopla una tempestad que se ha aferrado a sus alas, tan fuerte que no puede cerrarlas. La tempestad lo empuja irresistiblemente hacia el futuro,

al cual da la espalda, mientras que frente a él las ruinas se acumulan hasta el cielo. Esa tempestad es lo que llamamos progreso (Benjamin 2008, p. 310).

Los elementos de ficción que contempla el relato—el ángel, sus alas, el paraíso—, no se ubica en un espacio puramente de fantasía, sino que se vuelve hacia el pasado mediante una descripción mimética con la realidad —la ruina, los muertos, su propio rostro—, para de esta manera acercarse a la dimensión inefable del progreso que encierra la modernidad y advertir sus riesgos, amenazas y males. Efectivamente, el *Ángelus Novus* de Benjamin, en cuanto figura de ficción, no solo es una mecanismo de sublimación de la zona más oscura y paradójica de la modernidad, sino también, es la forma mediante la cual se puede establecer un juicio reflexionante acerca de las fatales consecuencias que ésta produjo.

Por todas estas razones, en el caso de nuestra investigación, hemos incorporado al relato histórico elementos narrativos de ficción, con el objeto de aproximarnos a las capas inefables de la dictadura de Pinochet que las ciencias sociales no son capaces de atravesar. Específicamente, estas tienen que ver con el *paradigma del mal*, y en particular con la experiencia del terror y el miedo, no en cuanto conceptos políticos abstractos, sino en tanto fenómenos que afectaron la intersubjetividad de los chilenos, y bajo los cuales, descansa la actual forma de dominación. Específicamente los elementos de ficción que hemos hallado coherentes para abarcar estas experiencias provienen del género del terror. Pensamos que éste construye una vía de sublimación adecuada para referirnos al inefabilidad del mal que encierra la dictadura de Pinochet. Sobre todo, cuando pensamos que su violencia estructural se extiende hasta hoy, gracias a los actos más demenciales de violencia y horror que no tienen cabida para las explicaciones que pueden entregar las ciencias sociales. Como una manera de aproximarnos a estas prácticas criminales, y así dimensionar el inefable espesor del mal que éstas constituyen, queremos señalar uno de los testimonios judiciales que, recogido hace poco años por los tribunales de justicia en Chile y rescatado por el periodista Manuel Salazar, relata un

crudo acto de tortura cometido por agentes de la DINA, el año 1974:

—
Se encuentra legalmente acreditado en el proceso que Luisa del Carmen Stagno Valenzuela fue detenida el 20 de enero de 1974 por agentes de la DINA y la llevaron al recinto de calle Londres N° 38, donde permaneció un par de horas y sufrió una golpiza. Luego la condujeron al Regimiento Tacna y en horas de la noche fue trasladada al campo de prisioneros ubicado en el Regimiento de Ingenieros Militares de Tejas Verdes. La encerraron en una barraca de madera. Fue sometida a innumerables torturas. Como estaba embarazada de tres meses, le golpearon el vientre y las piernas con sacos de arena mojados, le tiraron baldes con agua, le sacaron las uñas de los dedos del pie, fue colgada durante horas con cuerdas que le pasaban por de debajo de las piernas, la violaron en innumerables ocasiones amarrada a una camilla; fue sometida a falsos fusilamientos, la amenazaron con llevar a ese lugar a sus hijos, le introdujeron palos por el ano, le aplicaron la “parrilla” recostada con en un catre colocándole corriente en diferentes partes del cuerpo, le quemaron con cera caliente el cuerpo, especialmente el vientre, le hicieron escuchar la tortura de sus compañeros. Permaneció detenida hasta fines de marzo de 1974. Presenta un síndrome de estrés postraumático crónico y una amnesia disociativa, además de síndrome depresivo (Salazar 2016, p. 103).

—
En su libro *Monster Show*, el historiador del cine y guionista David J. Skal (2008), plantea que la ficción de terror ha intervenido en la subjetividad social y colectiva como una metáfora inconsciente de los principales traumas históricos del siglo XX en los que se halla desplegado el paradigma del mal y los daños morales. Efectivamente, el género del terror se ha desarrollado de forma paralela al miedo, al espanto y a la conmoción que generan estos traumas. En este sentido, advierte Skal, el terror ha servido como una manera de entender los episodios más oscuros de nuestra historia reciente: *Gran parte de este libro ha tratado la alargada sombra de la guerra, reflejada y transformada en los rituales de ansiedad compartidos que llamamos películas de monstruos* (Skal 2008, p. 486); pero también, para abordarlos y hacerles

frente, estableciendo como diría María Pía Lara, el vínculo político entre el mal y la justicia: *propongo aquí la necesaria conexión entre el paradigma del mal y el paradigma de la justicia. La respuesta política que nos facilita el juicio se materializa en la redefinición de la justicia promovida por nuestros esfuerzos colectivos para revisar las pasadas catástrofes* (Lara 2009, p.47).

Efectivamente, David J. Skal, señala que desde las primeras películas de terror, los monstruos radicalizaron la interpretación del malestar que antes personificaban los gánsters frente a los oscuros escenarios que instalaba el modelo de dominación. Específicamente, los monstruos activaron una línea de ilegalidad psíquica para intervenir —en representación de una justicia popular— el paradigma del mal que abrían las siniestras agencias del poder:

—
La película de gánsters, servía como pararrayos para la rabia y el cinismo generalizados (...) El interés popular en los gánsters no era una identificación meramente por poderes: la Ley Seca, después de todo, había convertido literalmente en criminales a millones de ciudadanos por lo demás respetuosos con la ley (...) Pero la invención más duradera e influyente de 1931 sería la película de horror: Las películas de monstruos abrieron la posibilidad de la ilegalidad psíquica; un monstruo para Hollywood era un gánster del inconsciente (Skal 2008, p. 136).

A continuación, hemos seleccionados cinco ejemplos breves que nos entrega el autor de *Monster Show*, mediante los cuales, podemos completar la hipótesis que señala al terror como forma pertinente de sublimación y aproximación política a episodios históricos marcados por el paradigma del mal:

1_ En la Alemania de 1921, se estrena *Nosferatu, el vampiro* (Murnau), una película de terror que tenía como protagonista a Nosferatu, un monstruo híbrido entre vampiro, animal y humano. En la concepción de esta película, cree Skal, los relatos sobre vampiros realizados por el pintor y arquitecto alemán, Albin Grau, jugaron un rol fundamental. En éstos, el espanto des-

bordante que encerraban estas criaturas, pretendían interpelar el olvido y la amnesia sobre los horrores de la Primera Guerra que acechaba a Europa: *Han pasado años desde la guerra. Uno ya no ve el terror de la batalla en los ojos de los hombres (...) El sufrimiento y la pena han agitado el corazón de los hombres y poco a poco han anulado su deseo de comprender la causa de los hechos monstruosos que diezmaron el mundo como un vampiro cósmico, bebiendo la sangre de millones* (citado en Skal 2008, p. 57).

2_ Diez años más tarde, en 1931, y un poco antes que estallara el conflicto que llevó a su punto más oscuro la paradoja entre progreso y ética —la Segunda Guerra Mundial—, se pudo ver en cines la película *Frankenstein* (Whale). Protagonizada por un monstruoso androide llamado Frankenstein, mitad máquina mitad zombie, la película se sumaba a la inquietud que en el humanismo suscitaba la fe ciega en la ciencia y la razón instrumental en desmedro de la moral: *La película de Whale mostraba un monstruo atrapado de pleno en esta confusión, una figura patética, enganchada, podríamos decir, en la alambrada entre el humanismo y el mecanismo* (Skal 2008, p. 163).

3_ Durante la misma década de *Frankenstein*, proliferaron una serie de producciones audiovisuales que, protagonizadas por doctores desequilibrados obsesionados con la dominación mundial, se acercaron a los oscuros médicos nazis del Tercer Reich. En este sentido, películas como *El hombre y el monstruo* (Mamoulian 1931), *La isla de las almas perdidas* (Kenton 1933) o *Los crímenes del museo* (Curtiz 1933), vaticinaron los cruces entre ciencia, eugenesia y cultura que los científicos de Hitler llevaron a cabo como parte de su delirante y oscuro plan de conquista mundial:

—
Entregándose al sadismo disfrazado de ciencia desapasionada, las inútiles y atroces “investigaciones” médicas llevadas a cabo por los médicos nazis reflejaban asombrosamente las típicas actividades de los doctores locos de las películas de los años treinta y cuarenta. En éstas, científicos enloquecidos inventaban ingenios de destrucción masiva, o llevaban a cabo crueles experimentos (...) Estos

dementes demostraban estar habitualmente obsesionados con algún sueño de dominación mundial (Skal 2008, p. 281).

—
4_ Mucho tiempo después, aparece en Estados Unidos, una de las principales figuras vinculadas al terror, Stephen King. Este escritor, famoso por novelas como *Carrie* (2016a), *El resplandor* (2017) o *It* (2016b), escribió un ensayo titulado *Danza macabra* (2016c), en el que señalaba los motivos autobiográficos de su relación con el horror. King declaraba que pertenecía a una generación imbuida en las secuelas de la guerra y el miedo a que el enfrentamiento entre las dos superpotencias del momento —Estados Unidos y la Unión Soviética—, desembocara en una catástrofe indescriptible: *Somos fértiles campos para las semillas del terror, nosotros, los bebés de la guerra; hemos sido criados en una extraña y circense atmósfera de paranoia, patriotismo, y orgullo nacional. Nos han dicho que éramos la nación más grande de la tierra y que cualquier forajido que recurra a su cortina de hierro en ese gran salón que es la política internacional descubriría quién es el revólver más rápido del Oeste* (*ibid.*, p.13). En este sentido, podríamos señalar que sus novelas resultan ser una metáfora de esta inquietud, al mismo tiempo que persiguen encontrar una explicación frente al conjunto de hechos que articulan la desoladora amenaza de una época catastrófica:

—
“Carrie” es el feroz aullido de un marginado, un grito de resentimiento clasista y de desencanto social que encontró a su público en el momento preciso en que cierto sector de la población comenzaba a sospechar, quizás de modo inconsciente, que su red de seguridad estaba a punto de romperse (Skal 2008, p. 450).

—
5_ Finalmente durante los años '80 y '90, vimos una gran cantidad de novelas y películas de vampiros, justo en un momento donde el virus del sida, transmitido principalmente por la sangre, desataba una de las peores epidemias que conoció el siglo XX, específicamente sobre los hombres homosexuales. En efecto, la figura inmortal y sexualizada del vampiro, cuya principal fuente de alimento y placer era la sangre, actuaba como un símbolo

redentor de la pandemia que sobrevivía a ella siendo capaz de llevar una sexualidad diferente a la que dictaba la norma:

—
Una sexualidad alternativa y sobrenatural que sobrevive en un mundo de muerte transmite un complejo mensaje sanador a un colectivo que ha sufrido, y continúa sufriendo, un nivel de pérdidas humanas sin precedentes (...) El vampiro cumple una función aliviadora, representando simbólicamente una temida plaga mortal a la vez que la trasciende triunfalmente (*ibid.*, pp. 435-436).

—
Dicho todo lo anterior, podemos indicar que mediante elementos de ficción, derivados del género del terror, podemos construir un relato capaz de pronunciar lo inefable que late en cada episodio histórico que ha estado marcado por el paradigma del mal. En este sentido, el terror constituye un elemento crítico y poético privilegiado a la hora de querer articular narrativas que pretendan transformarse en un juicio reflexionante sobre este tipo de episodios. Efectivamente, los relatos históricos cruzados con componentes de terror nos entregan metáforas y tropos que son capaces de atravesar la rigidez conceptual de las ciencias sociales, no para superarlas, sino para complementar los datos documentales que aportan. En este sentido, la narrativa híbrida entre historia y terror nos permite acercarnos, entender e incluso transformar, las coyunturas históricas donde el mal radical —un mal inconmensurable como describió Kant (2013)—, ha hecho a las personas perecer.

En el caso de los trabajos que articulan nuestra investigación —algunos de los cuales veremos detalladamente en el próximo capítulo—, estos se apoyan en el género del terror, para que igual como sucedía con los ejemplos de David J. Skal, podamos intervenir la dimensión liminal, psíquica y subjetiva —es decir inefable— del miedo causado por el terror político de Pinochet. De esta manera, por ejemplo, en *666* (2014) se utilizó la figura del demonio como una manera de abordar la sustancia del mal que encerraba la dictadura y, en consecuencia, el temor que causaba; mientras que en *Pesadilla* (2016), el desasosiego frente al terror sanguinario que se respiraba en los años del

régimen, se resolvió mediante la figura de Freddy Krueger, el monstruo maligno que, en la película *Pesadilla en Elm Street* (Craven 1984), infundía un sangriento horror sobre algunos adolescentes mientras dormían. Por último, a partir de la figura del vampiro, en *Anticristo* (2017), elaboramos un relato en la que un guerrillero vampírico, cobraba justicia —divina—, contra agentes de la CNI —la policía secreta de Pinochet—, por los crímenes que habían cometido; específicamente, en la llamada Operación Albania, hecho real y documentado en la que 12 miembros del FPMR, fueron acribillados brutalmente por esta policía, bajo la coartada de supuestos enfrentamientos.

4. EL CÓMIC, ENTRE EL DIBUJO Y LA HISTORIA

En términos de dibujo, y como una derivada de los aspectos narrativos que acabamos de revisar, a los métodos fotorrealistas de nuestro trabajo se le suma otro de carácter gráfico, la escritura. En efecto, antes de la transmisión de una idea en particular, las letras de un texto son un dibujo que, como muchos otros, responden a dos principios fundamentales:

- 1_ El de ser un signo cargado de sentido.
- 2_ La identificación del signo con el objeto representado.

Para la dibujante española María Casado (2011), *el signo como huella o señal que surge de la relación entre el objeto y su representación aparece como primera coincidencia de ambos lenguajes* (p. 533). Sin embargo, podemos decir que con el paso del tiempo, el dibujo tomó dos caminos diferentes. Uno de ellos, se refiere al ámbito estricto de la visualidad y del arte, mientras que el otro, al de la narración y la literatura. A partir de los pictogramas, podemos reconocer el punto en el que ambos tipos de dibujo comienzan a tomar distancia. En el caso de la escritura, vemos como el pictograma —representacional y poliglósico—, deriva a una esquematización cada vez más abstracta y normada —las letras—, en función de facilitar la comunicación.

Pese a la singularidad que puede tener el dibujo de una letra hoy en día en la cultura occidental, la misma Casado reconoce los campos diferenciados de acción entre el dibujo —en tanto arte— y la escritura —en cuanto literatura— a partir de cuatro aspectos generales:

- 1_ El dibujo se acerca a la contemplación, la escritura a la comunicación.
- 2_ El dibujo actúa sobre el espacio, la escritura en el tiempo.
- 3_ El carácter del dibujo es polisémico, mientras que el de la escritura es monosémico.
- 4_ El ámbito de acción del dibujo, son los afectos, el de la escritura, los conceptos.

Efectivamente, por medio de estos cuatro puntos, podemos establecer la diferencia ontológica entre una forma y otra, tanto para quien las ejecuta como para el sujeto que las lee —la escritura— o mira —el dibujo—, respectivamente:

—
Tengamos en cuenta que incluso etimológicamente, el vocablo “letra”, del latín “littera”, que según Scaligero procede de lineatura y éste a su vez de línea, corrobora cuál es el sentido, el orden de lectura en el texto, frente al complejo entramado que se muestra en un dibujo en el cual el trazo del dibujante se pasea sobre el papel a merced y deleite de su autor (ibid., p. 536).
—

En este sentido, la forma escritural en nuestro trabajo obedece a su carácter gráfico, sin embargo, también, a su aproximación literaria. Mediante la escritura, el trabajo con el dibujo y la historia, derivado de las operaciones fotorrealistas que ya hemos descrito, alcanzan la dimensión que esta investigación requiere para aproximarse, material, pero también conceptualmente, a los escenarios de violencia política que se desligan de la dictadura de Pinochet. De esta manera, el método y soporte más apropiado para desarrollar las piezas que constituyen nuestro trabajo—como pudimos comprobarlo tras realizar *La caravana de la muerte* (2013)⁶⁴—, ha sido el de los cómics, en tanto conducen, mediante una forma híbrida, entre imagen dibujada y relato escrito, los contenidos históricos de nuestro proyecto investigativo hacia el principal objetivo que persigue: *Producir una herramienta crítica y poética útil que interpele la compleja y violenta realidad chilena de los últimos años*. Efectivamente, tal como señala Scott Mc Cloud (2016) en su didáctico libro dibujado para entender el arte del cómic, *palabras y dibujos tienen un tremendo poder a la hora de contar historias* (p.152). Así mismo, el cómic, en cuanto soporte artístico vinculado a la cultura de masas, posee códigos que permean el rígido acceso que establece el arte convencional hacia un público más basto y heterogéneo. Ambas características, en definitiva, hacen del cómic el medio por donde se canalizan los dos ejes que estructuran esta investigación, el del dibujo y el del relato histórico. Sin perjuicio de lo

⁶⁴
Trabajo realizado el año 2013 que sirve como antecedente a esta investigación. Lo hemos descrito, detalladamente, en el capítulo I: *Primeros antecedentes, aproximaciones generales sobre dibujo y política*.

anterior, y en la misma línea de artistas como William Kentridge (Sudáfrica, 1955) o Raymond Pettibon (Estados Unidos, 1957), nuestra producción artística no ha renunciado al ámbito convencional de las artes visuales, sino todo lo contrario. Algunas de las formas escogidas para materializarse —el cuadro y la instalación— como los espacios desde donde se ha dado a conocer —principalmente galerías y museos— así lo demuestran. Creemos que en la intersección y en la suma de cualidades de estos dos mundos —el del arte y el del cómic—, radica una de las principales singularidades de nuestra investigación y el carácter transformador que persigue.

A continuación, intentaremos abordar algunos tópicos del lenguaje del cómic por medio de una breve aproximación historiográfica, para luego concentrarnos, precisamente en aquellos que se dirigen hacia una reflexión crítica de ciertas coyunturas Históricas y políticas. Con esta información, finalmente, revisaremos el cómo nuestra investigación trabaja algunos de los elementos más recurrentes de las historietas a partir de su dialéctica entre continuidad y discontinuidad narrativa.

4.1 DEL CÓMIC A LA NOVELA GRÁFICA

La caravana de la muerte (2013)⁶⁵, se realizó dentro del particular contexto en el que hoy en día se encuentra el cómic —o historieta—, nos referimos al de las *novelas gráficas*. Esta etiqueta, cuenta con una gran cantidad de adeptos y aceptación, en tanto la mayor complejidad que implica en relación con un comic convencional, le ha otorgado un espacio de respeto que, en relación a otras artes, no tenía. Sin embargo, también, arrastra una gran cantidad de detractores que miran desconfiados la consecuente elitización que trae consigo la sofisticación del nuevo término:

Después de décadas confinados a la marginalidad del producto masivo para niños o de la subliteratura de consumo, muchos de los mejores historietistas contemporáneos temen las consecuencias de dar el paso que los conduzca definitivamente al reconocimiento cultural, como si al ganar ese prestigio se pudieran perder algunas de las cualidades que más distinguen al cómic (García 2014, p. 24).

Más allá de esta discusión, hoy no podemos negar el desarrollo que el cómic, en tanto novela gráfica ha logrado alcanzar no solo a nivel industrial y comercial, sino también, a nivel artístico. En efecto, este formato ha pasado por cuatro etapas de producción que le han significado mayor autonomía, sin embargo, la última —la de las novelas gráficas— además, le entregó el prestigio que por un largo tiempo muchos reclamaron.

Para el inglés David Kunzle (1973), quien fue el primero en escribir una historia del comic, la historieta tiene sus orígenes en la imprenta⁶⁶, específicamente por medio de las estampas cuya combinación entre imagen y texto, sirvieron de propaganda política y religiosa durante el siglo XV en Francia, Los Países Bajos, Gran Bretaña e Italia. Sin embargo, solo reconoce al profesor suizo Rodolphe Töpffer (Ginebra 1799-1846) como el verdadero creador de los cómics tal como los conocemos hoy en día (Fig. 85). Dicha aseveración

⁶⁵ *La caravana de la muerte* es una de las producciones artísticas propias que forman parte de este trabajo investigativo. Para mayor información, revisar el capítulo I de esta tesis: *Primeros antecedentes, aproximaciones generales sobre dibujo y política*, página 36.

⁶⁶ Pese a que autores como Scott McCloud acusan el origen del comic, en tanto arte secuencial, en algunos epopéyicos manuscritos ilustrados como el *Tapiz de Bayeux*, en Francia, o incluso los jeroglíficos egipcios; hemos preferido arribarnos a las teorías que entienden el cómic a partir de su reproducibilidad y, en consecuencia, bajo la cualidad de expandirse hacia un público masivo e indeterminado.

la justifica en cuanto a los garabatos improvisados que hacía Töpffer para enseñar las materias a sus estudiantes, mezclando dibujos y textos, le otorgaban autonomía narrativa al dibujo en relación con la escritura, cuestión que no sucedía con los *cómics* realizados en los albores de la imprenta. Para el guionista Thierry Smolderen (2006), este sintagma narrativo configuró una forma de narración en imágenes que no existía hasta ese momento, originando la base sobre la cual el cómic se sostiene hasta hoy:

El sorprendente descubrimiento que hizo Töpffer en esa ocasión fue realmente que tal idea narrativa podía autopropulsarse por la dinámica autónoma del mundo visual, el hecho de que una vez que uno iniciaba una enunciación gráfica de ese tipo, conducía de forma natural a otra enunciación, y luego a otra, hasta el extremo de generar una aventura picaresca entera a partir de la nada (p. 99).

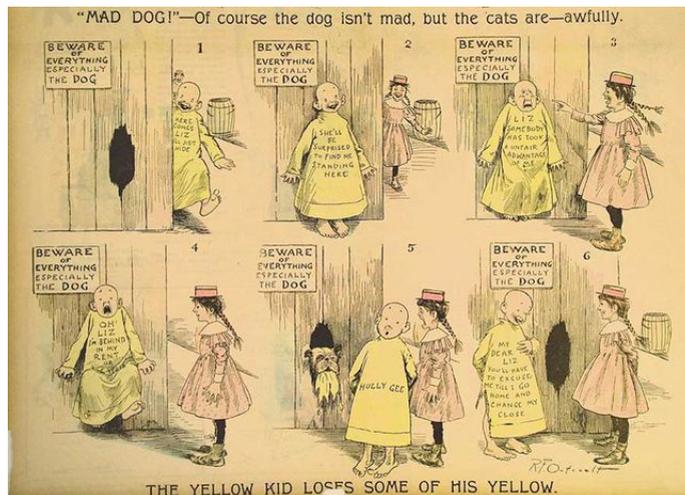


Fig. 85. Rodolphe Töpffer, *Les amours de Monsieur Vieux Bois* (1837).

Rápidamente el nuevo lenguaje de Töpffer, se expandió hasta llegar a Estados Unidos, donde los cómics fueron acogidos por las revistas cómicas de la época —de allí deriva su nombre hasta hoy—, las cuales ya incluían textos, ilustraciones, caricaturas y chistes gráficos (García 2014). Bajo este formato, y por medio de revistas como *Puck* (1871) y *Judge* (1881), es que podemos hablar de una primera fase de producción que tuvo el comic, aún no lo suficientemente masiva como la que vendría después.

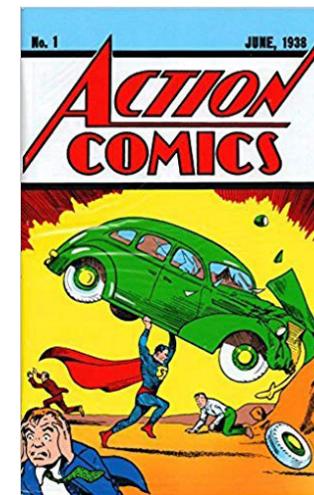
Efectivamente, los cómics alcanzan una gran popularidad cuando en 1889, en medio de la guerra por el mercado de la prensa en Nueva York, son reproducidos en su edición dominical, por el gran periódico de la época, perteneciente a Joseph Pulitzer, el *New York World*. Por medio de una tira de cómic en una sola hoja en blanco y negro — que luego fue a color —, Pulitzer pudo competir con el *New York Journal*, el otro gigante de la prensa en esta ciudad, al mismo tiempo que marcó, mediante personajes como *Yellow Kid* (Fig. 86) de Richard Outcault (Lancaster 1863-1928), la masiva popularidad que tuvieron los cómics, al menos, hasta mediados del siglo XX:

—
 Los cómic que aparecen en el “New York World”, el “New York Journal”, el “Herald” y otros periódicos de todo el país a partir de 1895 son completamente decisivos para dar su forma definitiva a los que será el medio a partir de ese momento, no solo en Estados Unidos sino incluso en Europa y Japón (...) en un mundo donde no existía la televisión ni el cine, y la fotografía todavía no estaba implantada de modo masivo, cambió la imaginación del público (García 2014, p. 64).
 —

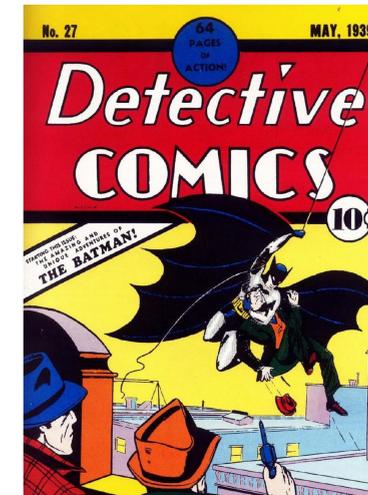


➤ Fig. 86. Richard Outcault, “The yellow kid loses some of his yellow” (1896).

En 1933, las historietas alcanzan tal nivel de popularidad, que gestan un camino independiente, dando inicio a su tercera etapa de reproducción, la de los *comic book*. La llamaremos así, porque es el nombre que recibe el formato de impresión y distribución que la historieta alcanza en esta fase. Como señala Antonio Altarriba (2001), el *comic book*, es un cuadernillo grapado que fluctúa entre las 32 y 64 páginas, con venta directa en los quioscos por un precio asequible, sobre todo para los niños. *Famous Funnies* (1934), el primer *comic book* realizado en Estados Unidos, tuvo una tirada de 35.000 ejemplares y a un precio de 10 centavos cada uno. Tal fue el nivel de popularidad que para el siguiente número se imprimieron 250.000 ejemplares. De esta manera, el *comic book*, se había logrado transformar en un fenómeno de masas, que más allá del éxito comercial, tuvo una influencia determinante en la cultura popular estadounidense, tanto en el cine como en la televisión. Efectivamente, como resultado de esta etapa, surgen los superhéroes que hasta hoy constituyen parte importante del imaginario popular que deriva del país norteamericano (Fig. 87 y 88), tales como *Superman* (Siegel y Shuster 1938) o *Batman* (Kane 1939).



➤ Fig. 87. Jerry Siegel y Joe Shuster, “Superman” en *Action Comics* (1938).



➤ Fig. 88. Bob Kane, “Batman”, en *Detective Comics* (1939).

Sin embargo, a principios de los años sesenta la *comic book* sufre un fuerte retroceso, principalmente, a causa de dos razones: el predominio de la televisión y la censura. En Estados Unidos, el número de hogares que tenían televisor pasó del 0,5 % en 1946, al 90% para 1962 (García 2014). De esta manera, el entretenimiento que antes aportaban los cómics fue remplazado rápida y eficazmente por la televisión. Por otro lado, podríamos decir que al menos desde principios del siglo XX, en Estados Unidos, el cómic tuvo una gran persecución moral e injustamente se asoció a la delincuencia juvenil, situación que derivó en una fuerte censura judicial a muchos de sus títulos, sobre todo aquellos vinculados al crimen y el terror (Guiral 2007). A estas dos situaciones, se le suma la saturación de revistas y editoriales vinculadas a la historieta, que terminan por ahogar a la ya alicaída industria. El negocio del cómic sobrevivió solo porque supo replegarse a relatos edulcorados e inocentes que iban dirigidos, básicamente, al público infantil:

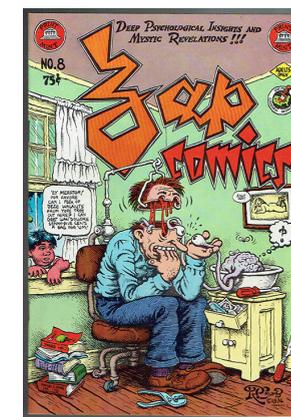
—
A principios de los sesenta, el comic book estaba en ruinas. Tras la desaparición de muchas editoriales que competían a mediados de la década anterior y el éxodo masivo de profesionales a otros campos, las pocas empresas supervivientes se conformaron con seguir exprimiendo al público infantil con productos blandos que no volvieran a atraer la atención de censores y centinelas de la moral (García 2014, p. 141).
—

Pese a este repliegue, hubo autores que lograron trabajar al margen de la censura, la industria y el mercado, en relatos que combinaban contracultura, drogas, sexo y política de izquierda. De esta manera, entre 1968 y 1975, se origina un fenómeno dentro de la historia del cómic que se conoce como la época *Underground* (*ibid.*), cuya principal figura será el psicodélico Robert Crumb (Filadelfia 1943). Crumb y el resto de dibujantes del periodo, no solo mantendrán al cómic fuera del ostracismo infantil, sino que desarrollarán una serie de aportes al formato que lo llevarán al sitio artístico que, pese al éxito comercial, no había alcanzado a tener (Fig. 89). Es decir, nos referimos al periodo de gestación de lo que hoy llamamos novela gráfica, a partir de

la primera definición que nos entrega Santiago García (2014) en su libro: *un tipo de cómic adulto moderno que reclama lecturas y actitudes distintas del cómic de consumo tradicional* (p.16).

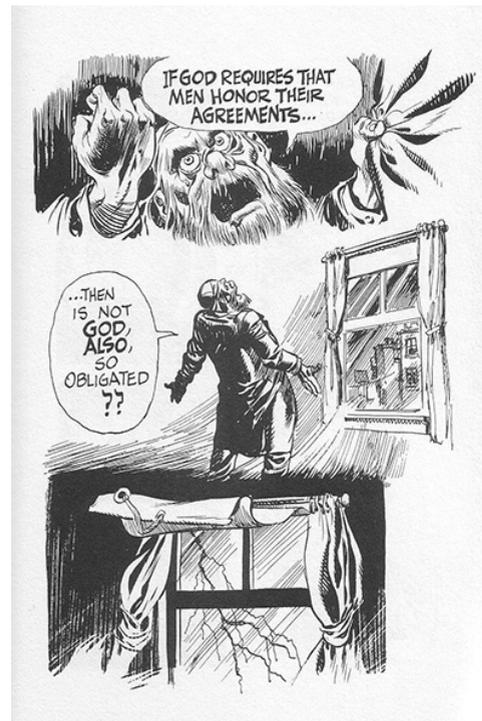
Efectivamente, el cómic alternativo introduce dos elementos por los cuales se distinguirán luego las novelas gráficas en cuanto cómic para adultos: la figura del autor y la autobiografía (*ibid.*). Hasta ese momento, el cómic era otra industria más que obedecía a la división del trabajo y la serialización. En ésta, existía una cadena de montaje conformada por guionistas, dibujantes, coloristas, entintadores, etc., que desarrollaban un trabajo seriado a bajo coste para obtener grandes ganancias. Es más, muchos dibujantes de estas fábricas del cómic llegaban allí porque no habían logrado encontrar un mejor trabajo en el sector. Sin duda, algunos de ellos, lograron abrirse paso y destacar, aunque para el gran número de dibujante de esa época, ese porcentaje fue casi inexistente. El dibujante y guionista Harvey Kurtzman (Brooklyn 1924-1993), así se refería al fenómeno industrial y a la desvalorización de los autores, que había detrás del gran negocio del cómic:

—
Los contables fueron quienes le dieron cuerpo al negocio de la historieta. Y pensaban con mentalidad de contables. El artista no era nada. Estaba la imprenta, estaba la distribuidora, estaba el tío del quiosco y por supuesto, estaba el contable, y en algún lugar en lo más bajo del tótem, estaba el artista (citado en Thompson y Groth 2006, p. 112).
—



⇒ Fig. 89. Robert Crumb, Zap Comics (1968).

Podríamos decir que la nociones de autor y autobiografía se vieron favorecidas gracias a la propia ruina en la que se encontraba el mundo del cómic. En efecto, sin acceso a la edición industrial, los nuevos dibujantes se vieron obligados a realizar autoediciones de sus cómics, lo que produjo una gran libertad creativa que trajo como consecuencia, no solo el control absoluto de la producción, y de esta manera exaltar la autoría del trabajo, sino también, experimentar con temáticas que estaban al margen de lo que dictaba la norma del cómic tradicional, es decir, aventuras infantiles y superhéroes. De esta manera, se da paso al relato autobiográfico y a la introducción del mismo autor dentro de la historieta. Pero la autobiografía no se limitó a un superficial relato confesional, sino que sirvió, como afirmó la historietista Trina Robbins (Brooklyn 1938), para trabajar temas contingentes que obedecían a la coyuntura político-social de la época: *abordábamos temas que los tíos no tocarían ni con pinzas; temas tales como el aborto, el lesbianismo, la menstruación y los abusos sexuales infantiles* (citada en Danky y Kitchen 2009, p.32).



⇒ Fig. 90. Will Eisner, *Contrato con Dios* (1978).

En 1978, el guionista y dibujante Will Eisner (Brooklyn 1917-2005), da un gran paso hacia la novela gráfica, cuando publica *Contrato con Dios* (2017), mediante una editorial no vinculada al cómic, sino a la literatura convencional: *Baronet*. Asimismo, fue el primer cómic en autodenominarse *novela gráfica*, etiqueta señalada en su portada. *Contrato con Dios* (Fig. 90), profundizó la línea autobiográfica abierta por el cómic *Underground*, sin embargo, no logró inmediatamente el reconocimiento, ya que la editorial *Baronet* al poco tiempo se vio obligada a cerrar. De todas formas, a esas alturas, la novela gráfica estaba a la vuelta de la esquina. Más que a una cuestión de tiempo, había que esperar a un leve cambio de formato, es decir, la cuarta etapa de reproducción de la historieta, tras el *comic book*.

En efecto, en 1986 la editorial Pantheon —dedicada, también, a la literatura convencional—, publica *Maus* (Spiegelman 2019), el cómic que significó el paso definitivo a la novela gráfica. Por medio de un relato autobiográfico y de personajes antropomórficos, *Maus* (Fig. 91), ofrecía una nueva y renovada mirada sobre el Holocausto. Específicamente, la representación de los personajes de la historia como animales —los judíos eran ratones, los nazis, gatos y los polacos, cerdos—, trastocaba las formas que hasta ese momento la fotografía y el cine, con toda la violencia y militarismo que nos mostraban sus imágenes, se habían aproximado a este oscuro hecho histórico.



⇒ Fig. 91. Art Spiegelman, *Maus* (1986).

Si bien *Maus* se había publicado por cuadernillos insertos en la revista *Raw* —creación del propio Spiegelman—, ésta siempre se concibió como un proyecto largo y cerrado que desde su inicio concibió la estructura y desarrollo narrativo tal como se conocería después. Es decir, la diferencia con la etapa de producción anterior —la de los *comic book*—, consiste en la extensión y volumen de la publicación, mediante la cual se deja de ser una simple *revistilla*, para transformarse en un libro, *ergo*, novela gráfica. A *Maus*, le sucedieron, entre 1986 y 1987, dos historietas de superhéroes (Fig. 92) que junto al giro que significó una interpretación más adulta sobre estos personajes, también estaban constituidos por una edición de *comic book* en formato libro; nos referimos a *Watchmen* (Moore y Gibbons 2017) y *Batman, el regreso del caballero oscuro* (Miller 2008).

Con el inicio del siglo XXI y gracias a Internet, la proliferación de salones internacionales del cómic y los bajos costos de impresión, las nuevas historietas para adultos —llamadas ahora, novelas gráficas— se masifican. En efecto, el año 2000 aparece *Persépolis* (Fig. 93) de Marjane Satrapi (2009), una historieta extensa que cuenta las desventuras, desde su infancia a la adultez, de una mujer iraní, la propia Satrapi. *Persépolis*, utilizaba el lenguaje del cómic bajo el formato del libro, no para dibujar y contar historias con superpoderes, sino para desarrollar un reflexivo y conmovedor relato autobiográfico que ponía en tensión las paradojas entre religión y política dentro de un mundo globalizado, al mismo tiempo que reflexionaba sobre la raza, el género y las clases. A *Persépolis*, le siguieron muchas más de la misma línea. La cuarta etapa de reproducción del cómic, la novela gráfica, había llegado para quedarse.

Dicho lo anterior, la novela gráfica, en tanto desarrollo del cómic *Underground*, no solo significó una extensión de su formato y la desinfantilización de sus contenidos, sino también —y como hemos sugerido— una complejización de su lenguaje que la ha llevado a comparaciones paritarias tanto con el cine, la literatura y el arte. En efecto, en las composiciones del aclamado autor



⇒ Fig. 92. Frank Miller, *Batman, el regreso del caballero oscuro* (1986).



⇒ Fig. 93. Marjane Satrapi, *Persépolis* (2000).

norteamericano Chris Ware (Nebraska 1967) —quizás el más reconocido actualmente en el ámbito de la novela gráfica—, se produce una tensión, producto de la radicalidad a la que llevó los elementos tradicionales del cómic, entre los tres medios antes mencionados. En las páginas de sus trabajos —por ejemplo, *Jimmy Corrigan, el chico más listo del mundo* (2016)—, ofrece una cuidada secuencialidad cinematográfica del relato, que densifica la narración literaria, pero también sus aspectos gráficos y visuales (Fig. 94).

Por esta razón, un cómic de Ware, no sabemos si leerlo, mirarlo o, incluso, encenderlo y proyectarlo sobre una pantalla:

—
Chris Ware no solo construye una bella revisión de la cultura popular estadounidense, sino que también pone al servicio de la expresión del encierro y la soledad de personajes como Jimmy Corrigan y la mujer de “Fabricar historias” una persistencia del cuadro, del reencuadre y una obsesiva obstrucción del fuera de campo que potencia la supeditación del cuerpo al marco. Pero ese marco, que tan cercano parece a la pantalla televisiva en ciertos momentos de la serie, y que tanto se aproxima también a otros referentes como el diseño gráfico y las formas publicitarias, tiene otro origen. Hay que tener en cuenta que, en la forma en que hoy lo conocemos, nació en el Renacimiento (Pinto 2017, p.123).

—
Sin embargo, esta aplaudida complejidad, si bien le ha dado un merecido reconocimiento al cómic en tanto arte —y que por mucho años le había sido esquivo—, no ha sido capaz de despojar del todo la condición subalterna que arrastra desde sus orígenes, debido al carácter industrial y de masas que lo vio nacer. Pese a obtener importantes premios literarios y albergarse en colecciones de importantes museos de arte, la condición ontológica de la novela gráfica, en tanto continuación del cómic, obedece a sus particularidades de reproducibilidad impresa para las masas, que hoy en día la siguen definiendo como un objeto social y popular, en consecuencia, bajo una permanente disputa con la supuesta cultura sofisticada:

—
Resulta mucho más productivo para nuestra investigación considerar el cómic como “objeto social” y, por tanto, “definido más por su uso común que por criterios formales a priori”. Y en su uso social común, el cómic lo identificamos con un objeto impreso. Un libro, un folleto, una revista, un cuadernillo o una sección de un periódico u otra publicación, pero reproducido para el consumo masivo (García 2014, p. 42).

—
Efectivamente, tal como señala la poeta y dramaturga española, Ana Merino

(2003), *el cómic pertenece a la cultura industrial y, como tal, construye relatos modernos, aunque su capacidad legitimadora está en tensión con el discurso letrado* (p.11). Debido a esta condición, justamente, agrega: *se vuelven marginales y desde allí construyen sus propios relatos* (ibid.). En este sentido, la novela gráfica —bajo el marco de nuestra investigación y en cuanto pieza de arte compleja, no obstante, marginal a los enclaves más elitistas del arte, la cultura y el conocimiento— se transforma en terreno fértil para el trabajo con la historia no oficial y la construcción de nuevos relatos sobre los sujetos populares y la lucha de clases que protagonizan. Así mismo, constituye una plataforma privilegiada a la hora de elaborar un proyecto gráfico que, a contracorriente de los discursos dominantes del arte político, fije su preocupación en los imaginarios populares y la importancia que éstos tienen para la historia y las transformaciones sociales.

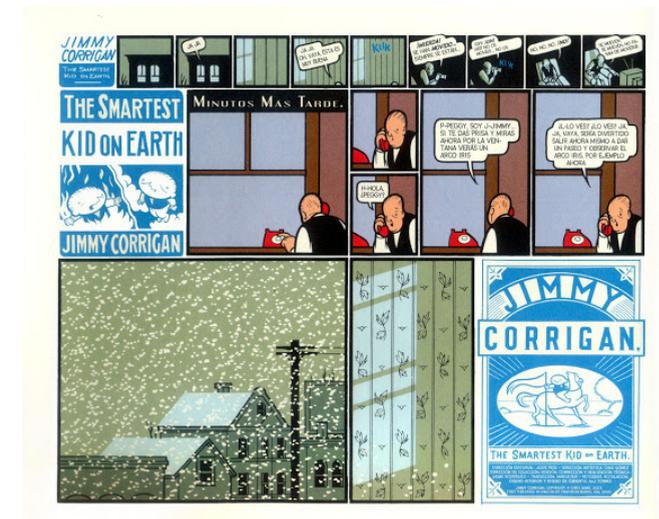


Fig. 94. Chris Ware, *Jimmy Corrigan, el chico más listo del mundo* (2000).

4.2 LA NOVELA GRÁFICA Y EL TRABAJO CON LA HISTORIA

Maus, no solo marca el origen de la novela gráfica, sino que pone en valor el trabajo con la historia que, algunas décadas antes, cómics como *Master Race* de Bernard Krigstein (Fig. 95), habían realizado precursoramente y al margen de las tendencias dominantes de su época. *Master Race*, publicada originalmente el año 1955, se emparentaba con *Maus* por medio de la temática del Holocausto, pero también, por ser un cómic más extenso que los habituales que se imprimían por aquellos años. Sin embargo, conservaba un fuerte ingrediente del género de aventuras —como *Príncipe Valiente* (Foster 2017) o *Tarzán* (ibíd. 2016)⁶⁷ —, cuestión que dificultaba una reflexión más profunda en torno al dramático suceso histórico que trataba, pese a la mayor cantidad de páginas que lucía.



↪ Fig. 95. Bernard Krigstein, *Master Race* (1955).

⁶⁷

Publicadas por primera durante los años treinta del siglo XX.

Maus, en cambio, desarrolló una mirada crítica sobre la historia que antes no se conocía en el ámbito de los cómics. En este sentido, y al igual que el trabajo de Christian Boltanski, nos obligaba a reflexionar sobre el episodio del Holocausto en tanto trauma que no debe olvidarse, para así no volver a tropezar con la misma violencia que lo originó:

—
“Maus” es un trabajo creativo de elaboración del trauma, un trabajo de duelo que se opone al olvido y permite a Spiegelman, si bien no suturar las heridas abiertas por el genocidio sufrido por sus antepasados, el suicidio de su madre y la muerte de su hermano, si bien no clausurar la aporía con algún fetiche adecuado, sí crear una especie de monumento, un artefacto que puede acaso extraer el agujero de la melancolía infinita e insertarlo en una trama con continuidad y posibilidades para el futuro (Veto 2012, p.95).
 —

Art Spiegelman, admiraba profundamente el trabajo que hizo Krigstein con *Master Race*, incluso en 1975 junto a los guionistas John Benson y David Kasakove, escribió un contundente análisis sobre este cómic, en el que manifestaba su profundo respeto y deuda con él. Sin embargo, solo los elementos que introdujo Spiegelman en *Maus* (Fig. 96), posibilitaron los altos grados de significación analítica que, como hemos dicho, produjeron la reflexión histórica del Holocausto a un nivel que *Master Race* ni siquiera alcanzó a imaginar. Específicamente, estos elementos se refieren a metodologías provenientes del periodismo, como la entrevista y el uso de la fotografía de archivo. En efecto, *Maus*, se basa en las entrevistas que el autor le hizo a su padre judío polaco, Vladek Spiegelman, durante los años setenta en Nueva York, para enarbolar su relato. Vladek, era un sobreviviente del nazismo, quien había vivido en primera persona la demencial violencia de este régimen, primero como perseguido y luego como prisionero en uno de sus campos de concentración. Por otro lado, Art Spiegelman recurrió incesantemente a fotografías de archivo que ayudan a reconstruir objetivamente los espacios por donde transitó la muerte durante el nazismo, sin embargo, también introdujo fotografías rescatadas de álbumes familiares que abarcaban —como

lo hacen muchas películas documentales hoy en día—, elementos vinculados a la memoria íntima y privada sobre hechos históricos reales. Bajo esta estrategia, al final de *Maus*, veíamos la inclusión de una foto de su padre con las típicas vestimentas que llevaban los prisioneros de los campos de exterminio nazi. De esta manera, podemos decir que la vía periodística estableció una conexión con la realidad y aproximación documental que, pese a la ficción y la metáfora de los animales, se equiparaba al registro objetivo sobre la historia y, en consecuencia, le entregaba un nuevo espesor al formato del cómic respecto al trabajo con temáticas históricas. Por esta razón, no es de extrañar que en 1992 *Maus* recibiera el Premio Pulitzer, un reconocimiento internacional semejante al Nobel para el mundo del periodismo.



Fig. 96. Art Spiegelman, *Maus* (1986).

No obstante, en el marco de la historia y de los cómics que establece nuestra investigación, *Maus* de Art Spiegelman, no constituye la primera y más importante referencia, sino que la hacen dos autores un poco más recientes que, seguramente influenciados por *Maus*, han transitado por un camino parecido. Me refiero al estadounidense Joe Sacco (1972) y al italiano Igort (1958). Al igual que Spiegelman, estos dibujantes utilizan los principios del periodismo para desarrollar proyectos que, mediante una delicada combinación tanto de dibujos y textos como de objetividad y subjetividad, desafían los relatos de la historia gracias al carácter subalterno y marginal que posee el cómic en relación con otras formas de arte y escritura. Dicho esto, podríamos señalar que mis primeras aproximaciones —por lo demás, fortuitas— al trabajo de Sacco e Igort, responden a dos momentos decisivos de nuestro trabajo con los cómics.

4.3 VIÑETAS CON POLÍTICA E HISTORIA, DOS REFERENCIAS FUNDAMENTALES

A continuación, y por medio de un relato basado en los recuerdos, repasaremos el momento en el que nuestro trabajo investigativo se encuentra con los dos autores recién mencionados, dando cuenta de la importancia que tienen para su desarrollo posterior. Así, intentaremos desprender sus aportes específicos en la construcción de la producción artística que hemos ido elaborando.

4.3.1 Joe Sacco, la incubación

Era un día de descanso dentro del contexto de la residencia que el año 2011, junto a otros artistas, estaba realizando en el Centro de Investigación Artística 98weeks, en Beirut, la capital del Líbano. Junto a una amiga chilena, y tras de haber paseado por las huellas que dejó el último conflicto armado en la zona, entramos a una librería ubicada en la parte católico-occidental de la ciudad. Allí fue donde por primera vez tuve una historieta de Joe Sacco en mis manos (Fig. 97). Hasta ese momento sabía tan poco de cómics —ni siquiera sabía lo que era una novela gráfica—, que *Palestina* (Sacco 2015), me pareció un proyecto local —exclusivo de los conflictos bélicos del medio oriente— y, por lo tanto, difícil de encontrar en otra parte del mundo. Por esta razón, y ante la duda de no volver a ver este libro, no vacilé en comprarlo. A los pocos meses, me enteré de la fama de Sacco y, además que vivía en Estados Unidos. Tiempo después *Palestina* lo vi en cada una de las librerías de las distintas ciudades por las que me ha tocado viajar, prueba irrefutable de un reconocimiento internacional.



Fig. 97. Joe Sacco, *Palestina* (2003).

Sin embargo, el libro *Palestina*, también lo adquirí, porque en medio de la tregua al calor que nos daba el aire acondicionado en la tienda de libros, sus páginas causaron un impacto muy grande en mi mirada de dibujante, que derivaron en un sentimiento debatido entre la admiración y la envidia. Esta paradójica situación se debía a que Sacco había dibujado todo lo que yo quería dibujar: militares armados, sujetos encapuchados, el fuego de las bombas molotov y el humo de las barricadas, dándoles un sentido reflexivo que conectaba con mis intereses en torno a la historia y la violencia política. Frente a mi ojos veía cómo en este libro, se articulaba una imagen política con enorme potencial crítico, mediante una forma que parecía no tener cabida para ello, el cómic. Inmediatamente recordé lo mucho que me entretenía de niño y adolescente dibujando historietas. Por esta razón también, envidié al responsable de las viñetas que pasaban frente a mis ojos, puesto que había logrado conciliar la dicha de dibujar historias con la complejidad política que yo buscaba en las artes visuales:

—
Bueno, muchas veces he dicho que los cómics eran para mí un hobby, pero visto con la perspectiva del tiempo creo que ya entonces eran más que eso. No quiero decir que pensase en ellos como una carrera, un modo de ganarme la vida, pero sí que la idea estaba ahí fraguándose de alguna manera. Para mí el cómic más que en un arte o una carrera se convirtió en un vehículo de expresión personal. Cuando finalmente me frustré como periodista, decidí dejarlo y dar el paso a los cómics, probar suerte, sin saber demasiado cómo hacerlo y bueno... no me ha ido tan mal (Joe Sacco citado en Jot Dow 2014).

—
En efecto, tal como señala la cita, Sacco era periodista, y el cómic le servía para desarrollar los reportajes sobre las emergencias políticas que le interesaban. En este sentido, rápidamente entendí la importancia de las técnicas del periodismo en la conciliación entre el dibujo, la historia, y la política. Particularmente, me refiero al igual que en *Maus*, al uso protagónico de la entrevista y la fotografía, pero además en este caso, al estudio en terreno. Joe Sacco, se desplaza físicamente a cada una de las zonas que dibuja en sus

relatos, desarrollando una minuciosa investigación de los escenarios que éstas configuran:

—
Normalmente, tomo muchas notas y sobre todo muchas fotos, especialmente desde la llegada de la fotografía digital. Es fundamental para después dibujar la realidad, lo que he visto, de la forma más fiel posible. Después, una vez en casa, me paso semanas ordenando las notas. Para una obra como "Notas" volví con más de cuatrocientas hojas de notas (ibid.).

—
Bajo el marco del reportaje periodístico, los elementos que específicamente me cautivaron, derivaban de la aproximación al cine documental, logrado mediante un realismo fotográfico que, a su vez, no comprometía las cualidades gráficas del dibujo. Es decir, en primer lugar, la transferencia de las características fotográficas al dibujo, transmitían perfectamente las texturas y luminosidades de las violentas escenas que contenía la foto, sin embargo, no se veía limitada por ella, sino que exageraba por medio del trazo, la trama y cierta caricaturización, el drama político que narraba:

—
El estilo de cómic de Joe Sacco es bastante particular. Está tratado íntegramente en blanco y negro, a una sola tinta, sin grises. Esto le da una simplicidad y un dramatismo especial (...) Técnicamente, combina los grandes espacios en negro o blanco con las texturas y tramas detallistas que a menudo cubren los planos generales de manera barroca, compleja y dinámica. Sus viñetas están llenas de detalles remarcablemente descriptivos y narrativos (Farell 2018).



⇒ Fig. 98. Joe Sacco, *Palestina* (2003).

En este sentido, el fiel uso del blanco y negro para la representación de estos escenarios hacía inevitable conectarlos con los fanzines fotocopiados que, con un alto contenido político, circulaban en las universidades chilenas al menos hasta la década de los noventa. Por esta razón, inmediatamente vinculé la propuesta gráfica de Sacco a un tipo de dibujo con reminiscencias políticas, que trascendía al contenido que narraba.

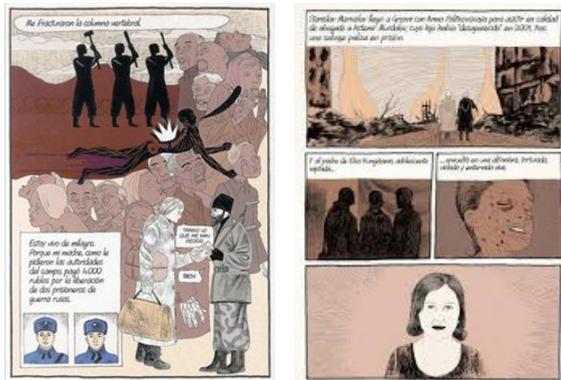
Y, en segundo lugar, los dibujos presentaban una visualidad cinematográfica debido a la combinación de planos fotográficos que se usan en las películas, como el picado y el contrapicado. La secuencialidad radicalizaba el ritmo y el movimiento del relato, profundizando aún más este aspecto (Fig. 98). En este sentido, el mismo Joe Sacco reconocía en una entrevista la relación fundamental entre sus dibujos y el cine: *Pero me di cuenta de que tenía que pensar casi como un director de cine piensa en su película* (citado en La Vanguardia, 13 de mayo de 2014).

En suma y parafraseando al pintor belga Michaël Borremans, el trabajo de Joe Sacco fue para mí, desde ese día en Beirut, *un cuchillo en el ojo* (citado en Chromogenic 2011), que atravesó hasta mi cabeza incubando sus viñetas en mi memoria, para luego esperar el momento adecuado de recordarlas y dibujar mis propias escenas de violencia, historia y política.

4.3.2 Igort, el paso definitivo

En agosto del año 2013, el suplemento cultural del diario *El Mercurio* (Santiago, Chile) publicó un extenso artículo sobre el *boom* de las novelas gráficas. En éste, rescataba algunas entregas que se han dedicado al trabajo crítico con la historia, algo extraño para un periódico tan tradicional y elitista como *El Mercurio*. Eso fue lo primero que hizo llamar mi atención. Es decir, si *El Mercurio* gastaba bastante tinta y papel, destacando la rigurosidad histórica de estas novelas dibujadas, era porque había algo más allá de un simple cómic en los autores que reseñaban. Pero lo segundo que me

interesó, fue justamente uno de estos historietistas. Entre todos lo que el artículo mostraba, Igor Tuveri, más conocido como Igort, destacaba por la calidad de sus dibujos, cuya aproximación al arte inmediatamente me quitó muchos prejuicios que arrastraba contra el cómic y la ilustración. Así mismo, la densidad histórica que encerraban sus trabajos, fácilmente se podía comprobar en las escasas viñetas que *El Mercurio* reproducía en la nota. Igort, desarrollaba un relato histórico de peso acerca de países como Ucrania y Rusia, gracias a las mismas técnicas periodísticas utilizadas por Sacco —entrevista, fotos de archivo y reportaje en terreno—, sin embargo, lograba resultados diametralmente distintos (Fig. 99).

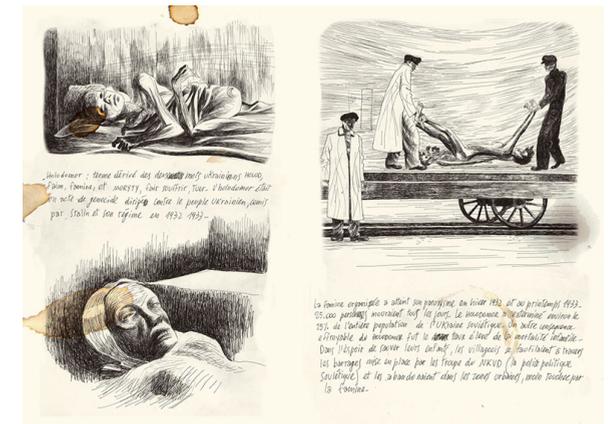


⇒ Fig. 99. Igort, *Cuadernos Rusos* (2014).

Una de las primeras diferencias, la encontramos en la composición de las páginas, cuya falta de secuencialidad en las viñetas, clausura la relación temporal con el cine para quedarse solamente en el estatismo de la referencia fotográfica. La quietud presente en las escenas congela uno de sus instantes como también lo hacen los pintores en sus cuadros. La relación con la pintura se hacía más fuerte, a través del uso del color, pero, además, mediante la experimentación material y gestual que se daba en el interior de cada cuadro-viñeta. Ésta, daba paso a grandes tramas que imitaban un gesto, o

a manchas emergentes realizadas con otras materialidades como el café de beber (Fig. 100). Dichos elementos, alcanzaban ribetes pictóricos que nos hacían enfrentarnos a la viñetas desde el paradigma de la pintura y el arte, además de el del cómic. A este respecto, Igort, declaraba en una entrevista que la relación con la pintura estaba siempre presente en su trabajo debido al contexto europeo —cuna del arte occidental— en el que nace y vive:

—
Yo soy europeo y tengo una mirada europea, ya que, como dicen mis amigos americanos, nosotros crecemos como dentro de una pintura, porque incluso la manilla para abrir la puerta, en Italia tiene cientos de años. Así que incluso si yo no me doy cuenta, mi visión y mi cultura visual se solapan con el tipo de la cultura de la pintura antigua, etc. Pero crecí leyendo cómics americanos, y en una historia es importante acompañarse de todas las cosas que son parte de tu cultura (Citado en Entrecomics 2013).
—



⇒ Fig. 100. Igort, *Cuadernos ucranianos* (2011).

La segunda distinción con Joe Sacco se refiere a la diferencia de técnicas y registros que emplea para establecer temporalidades disruptivas al interior del relato. Efectivamente, la monotonía de la técnica en gris desarrollada

por Sacco, gráficamente, articulaba un relato lineal sin ninguna ruptura o sobretiempos. Dicho esto, y continuando con Igort, la oposición más evidente se encuentra establecida por la alternancia entre el uso del color y el gris. Sin embargo, ésta esconde una más solapada, aunque relevante para nuestra investigación, que tiene que ver con el tipo de línea usada por este dibujante.

La línea de Igort, en algunos casos es delicada y suave, más parecida a la que podemos encontrar en los afiches de Toulouse-Lautrec que en el cartel político en tanto referencia que se desprende de Sacco. Al mismo tiempo, en otros casos nos encontramos con una línea resquebrajada y sucia, con reminiscencias al grabado en metal, específicamente a la desenfadada, ciega y rabiosa técnica de la *punta seca*; misma línea que nuestros trabajos intentarán imitar después como una forma de invocar a la imagen fotográfica de archivo (Fig. 101).



⇒ Fig. 101. Igort, *Cuadernos ucranianos* (2011).

Finalmente, la tercera diferencia entre el dibujante estadounidense —Sacco— y el italiano —Igort— resulta de una combinación de las dos anteriores. Las temporalidades estáticas y disruptivas empleadas al mismo tiempo por Igort, producen más que una historia secuencial, un montaje escenográfico de la historia. Mediante los propios dibujos y textos que realiza deja en

evidencia el proceso de investigación que hace en cada una de sus salidas a terreno. Por ejemplo, reproduce gráficamente los espirales y líneas de las hojas de cuaderno, para sobre estas mismas, escribir el relato. O también, el fondo real del papel, lo utiliza como escenario ficticio para, encima de éste, dibujar una determinada foto, simulando su montaje sobre lo que podría ser una mesa, un muro, o un cuaderno de viaje. En este sentido, el montaje, hace del mismo libro de cómic que se imprime y publica, el cuadernillo de apuntes que Igort utiliza en sus viajes etnográficos, por ejemplo, a Rusia (2014) o Ucrania (2011), donde recopila testimonios, recuerdos, imágenes y fotografías:

—
Igort titula bien la obra 'Cuadernos rusos' porque la estructura que utiliza resulta cercana a un libro de notas: el principal lenguaje es el cómic, pero cuando lo considera necesario, Igort usa el texto llano para explicarse, o incluye fotografías o imágenes de cuadros para completar lo narrado. Como si se tratara de un cuaderno de apuntes, donde, de forma aparentemente desordenado, se van reuniendo los datos, los hechos y los fragmentos de historia y literatura relacionados (Papel en blanco 2014).

—
En este sentido, Igort, nos obliga a revisar bajo la mirada íntima y subjetiva de un cuaderno de viajes personal, las coyunturas históricas derivadas del totalitarismo soviético que aun sacuden algunas zonas de Europa del Este, con un fuerte componente de violencia y horror como los que se vivían por esos años:

—
Cuadernos ucranianos narraba diversas historias personales de ciudadanos de ese país, pero, sobre todo, se articulaba en torno a la descripción del Holodomor, el devastador proyecto genocida de Stalin que provocó varios millones de muertos y redujo drásticamente la población ucrania entre 1928 y 1934 (Vañó, 27 de agosto de 2014).

Dicho todo lo anterior, Igort había reactivado el germen incubado por Sacco, pero, además, abrió un camino que me hacía ver de forma mucho más clara, la relación entre el cómic y el trabajo que había desarrollado hasta ese momento. En efecto, sus imágenes estáticas me costaban bastante menos vincularlas con mis metodologías ligadas al dibujo y la imagen fotográfica de archivo.

4.4 LA DIALÉCTICA ENTRE CONTINUIDAD Y DISCONTINUIDAD: DIBUJO, VIÑETAS Y PÁGINAS

Pese a las diferencias que hemos descrito, tanto Joe Sacco como Igort desarrollan sus trabajos a partir de la forma secuencial de imágenes que implica la historieta. Bajo el marco de la secuencialidad, la principal característica que podemos desprender de un cómic es la dialéctica entre continuidad y discontinuidad de lectura, tanto en términos narrativos, de acción y movimiento, como en aspectos compositivos, plásticos y visuales:

—
La base sobre las que se desarrollan todos los fenómenos de rimas y ritmos visuales que caracterizan a la historieta, precisamente, es esta dialéctica entre continuidad y discontinuidad. En ella reside el principal rasgo de identidad que define el estatuto del tebeo en el conjunto de las prácticas de representación visual (Pintor 2017, p. 18).
—

En este sentido, en el trabajo de Sacco, la continuidad se ve favorecida debido a que su disposición secuencial se aproxima a la narratividad fílmica, fenómeno que el teórico francés del cómic Thierry Groensteen (2007) ha denominado *travestismo del código*. En efecto, la serie de viñetas dispuestas en la página, se travisten de los atributos de la cámara cinematográfica y apelan a su analogía. Es decir, el dibujo en tanto mecanismo inmóvil y discontinuo, imita al cine produciendo una tensión entre representación y sustitución (Gombrich 1998) del tiempo. Ésta deriva en una ilusión de movimiento en la que el lector tendrá la sensación de asistir a una escenificación dinámica, pese a que en la página nada se mueve realmente.

Sin embargo, en el caso de Igort y en los cómics más cercanos a formas estáticas como la pintura, las viñetas también desarrollan cierta continuidad puesto que no actúan solo como una serie de ventanas tipo cuadros, sino como un conjunto mimético de movimiento que, en el interior de la pági-

na, estructura un bloque secuencial conocido como *écfrasis* (Pintor 2017). En la *écfrasis*, se alterna la traducción de las percepciones espaciales con la temporalidad del texto verbal mediante la extensión del relato y los propios lapsos que éste reproduce.

Podemos decir que el desarrollo de la continuidad en la historieta, cualquiera que sea su intensidad, se basa, paradójicamente, en la discontinuidad de la imagen fija y, a diferencia del cine, en los tiempos de lectura de cada viñeta fijados por el propio lector. En este sintagma gráfico-narrativo, radica el carácter ontológico de la dialéctica entre continuidad y discontinuidad de los cómics y en consecuencia una de las variables que abarca nuestro trabajo de investigación. En este sentido, revisaremos los tres elementos decisivos que intervienen en esta dialéctica y como ellos afectan, en mayor o menor medida, nuestro proyecto. Nos referimos al dibujo, las viñetas y las páginas.

4.4.1 Dibujos

En primer lugar, se encuentra el tipo de figuración gráfica con la que se resuelven los dibujos, pudiendo situar en un extremo a la caricatura, mientras que, en el otro, el denominado coloquialmente, *dibujo serio* (Fig. 102). Esta denominación se alcanza a partir del estilo académico y realista de Harold Foster (2016 y 2017), en contraposición a las tiras cómicas habituales que reproducían dibujos estilizados y de características exageradas, las caricaturas:

—
“Tarzán” fue encomendada a un ilustrador publicitario, Harold Foster, que la dibujó con un estilo de realismo romántico tomado del mundo de la ilustración comercial y alejado —enfrentado, incluso— a la caricatura más o menos estilizada propia de los cómics hasta aquel momento (...) a partir de aquel momento proliferaron los “cómics serios” (García 2014, p. 95).
 —



— Fig. 102. Harold Foster, *El Príncipe Valiente* (1938).

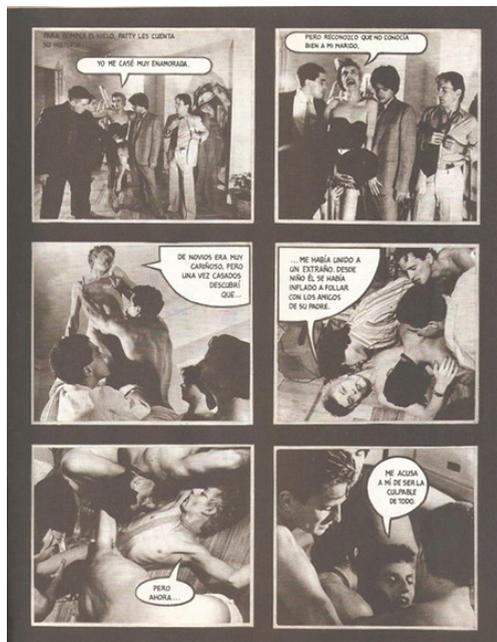
Bajo este marco, la fotografía no tardará en convertirse en uno de los medios más utilizados para la realización de *dibujos serios* en tanto forma, facilitando el registro realista de los elementos de una viñeta. Específicamente en el marco de esta investigación, la imagen fotográfica, además de aproximarnos a esta categoría, nos ayuda en la confección de narrativas que obedecen a coyunturas políticas o históricas, debido a la proximidad de la fotografía con el archivo y el periodismo gráfico:

—
En su forma más funcional, la fotografía es la fuente con la que autores como el historiador François Durpaire y el grafista Farid Boudjellal elaboran trabajos de política ficción como “La présidente” (...) la fotografía y, más concretamente, el reportero gráfico se convierten en un espacio capaz de abreviar al cómic y conducirlo hacia un ejercicio de interrogación histórica (Pintor 2017, p. 138).
 —

Dentro del espectro de los distintos cómics que trabajan con el dispositivo fotográfico, podemos distinguir unos cuya semejanza con la fotografía es total y otros en los que es parcial. En el caso de los primeros, el severo vínculo fotográfico sin ninguna clase de estilización favorece un carácter estático y, en consecuencia, desarrolla una univectorialidad narrativa que entorpece la continuidad del relato. Estos métodos fueron frecuentes en las fotonovelas (Fig. 103) que, a mediados del siglo XX y a diferencia de los cómic que trabajaban a partir del trazo del dibujo, se usaron para aproximarse a un público adulto que veía la caricatura como un asunto de niños.

—
La fotonovela realiza una tentativa de embalsamamiento de las apariencias en virtud de su sustrato fotográfico (...) por esa razón, las imágenes de la fotonovela se hilvanan, por lo común, en un solo sentido, entrelazadas por un vector único (...) las viñetas de una historieta, que obedecen al trazo sintético del dibujo, suelen organizarse de un modo más ambiguo. A causa de la combinación de sucesividad y copresencia, permanecen en un estado de suspensión sobre la página que permite denominarlas narraciones plurivectoriales (...) a diferencia de la fotonovela estas viñetas admiten diferentes lecturas y la copresencia de
 —

segmentos de un universo diegético y a la par mimético que hace posible una narración plurivectorial (*ibid.* pp. 168-169).



⇒ Fig. 103. Pedro Almodóvar, *El Vibora* (1982).

En el caso de nuestro trabajo, la exacerbación fotográfica de la fotonovela se puede reconocer al inicio de la investigación, con los dibujos sobre la historia criminal de Ted Bundy, exhibidos dentro del marco de la exposición *Resident Evil* (2012) (Fig 104). Sin embargo, rápidamente con *La caravana de la muerte* (2013) (Fig. 105), esta situación se revierte en tanto la relación con la imagen fotográfica se hace parcial, produciéndose una tensión entre la visualidad objetiva de la cámara y una prominente estilización de las figuras a causa de un predominio de la subjetividad. En este caso, a diferencia de las fotonovelas, las viñetas lograron una organización menos rígida y más

dinámica que favoreció el surgimiento de una narración plurivectorial, y de esta manera el desencadenamiento de un mayor nivel de secuencialidad.



⇒ Fig. 104. Javier Rodríguez, *Resident Evil*, detalle (2012)⁶⁸.



⇒ Fig. 105. Javier Rodríguez, *La caravana de la muerte*, 2013 (detalle)⁶⁹.

4.4.2 Viñetas

El segundo elemento que participa en la dialéctica entre continuidad y discontinuidad es uno de los más característico del cómic, nos referimos a la viñeta. Los orígenes de ésta, los podemos encontrar en los albores del renacimiento europeo, específicamente en la emancipación que tuvo la

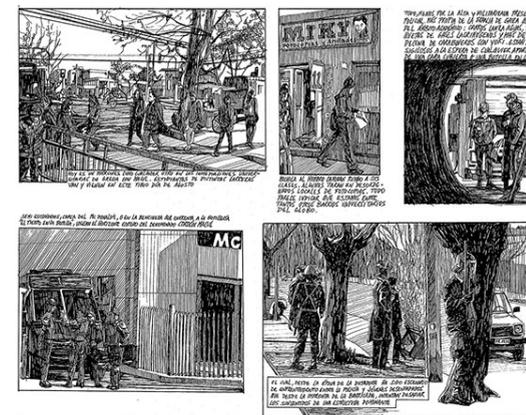
⁶⁸ y ⁶⁹ *Resident Evil* y *La caravana de la muerte* son unas de las producciones artísticas propias que forman parte de este trabajo investigativo. Para más información, revisar el capítulo I de esta tesis: *Primeros antecedentes, aproximaciones generales sobre dibujo y política*, página 36.

pintura del muro, mediante el marco (Stoichita 2000). En efecto, tanto la nueva pintura en el pasado, como la viñeta de cómic ahora, son objetos definidos por un marco cuya principal función es crear un fuera de campo verosímil respecto al contexto donde éstas se sitúan: el muro o la página, respectivamente. Así mismo, la separación que produce el marco, en ambos casos, deriva en una inmersión hacia el interior que establece una semejanza de la pintura y la viñeta con una ventana, en tanto nos permite ver hacia un mundo que sucede dentro del perímetro que ésta demarca, pero a su vez, fuera del espacio donde se ubica (Stoichita 2000 y Groensteen 2007). En este sentido, e insistiendo en la relación entre cómic y pintura, podemos distinguir dos tipos de viñetas a partir de su relación de profundidad con el cuadro pictórico (Pintor 2017): las que derivan de la perspectiva renacentista y en consecuencia predomina en ellas una configuración de tipo realista; y las que se articulan a partir del quiebre con la perspectiva que hacen las vanguardias pictóricas de la primera mitad del siglo XX, mediante las cuales podemos ver una variación de las dimensiones y proporciones de los elementos o incluso la ausencia total de fondos.

En el caso de nuestra investigación se han utilizado simultáneamente los dos tipos de viñetas que hemos distinguido. Es decir, en un mismo trabajo se han dibujado viñetas que obedecen a la norma que dicta la perspectiva renacentista y otras en las que no. Como parte de las primeras, se encuentran aquellas en las que se quiere enfatizar un determinado tipo de escena, bajo la cual una diferenciación de planos en perspectiva destaca el contexto, incluso la atmósfera, que se busca en el relato. En *Malos* (2014), por ejemplo, comenzábamos describiendo la fuerte vigilancia policial que rodea el barrio universitario desde donde desarrollábamos la primera parte del trabajo (Fig. 106). En este sentido, además de dibujar a los policías de Fuerzas Especiales con sus indumentarias de guerra y tanquetas mientras esperan entrar en acción, fue necesario situarlos en el contexto del lugar, como las avenidas, las paradas de autobús, algunas locaciones comerciales y, por supuesto, los edificios académicos. Para ello, el uso de la perspectiva tradicional fue rele-

vante en cuanto nos permitió compaginar estos dos significantes —policías y barrio universitario— bajo el mismo sentido narrativo vinculado a una zona de creciente conflictividad político-estudiantil.

El segundo tipo de viñetas, lo hemos utilizado para situaciones narrativas diferentes, pudiendo reconocer dos. La primera, obedece al dibujo de un personaje sin fondo —la mayoría de las veces en un plano que enfoca solo el rostro—, a fin de aproximarnos al encuadre utilizado en las entrevistas o en los relatos testimoniales que carecen de cualquier elemento distractor de la singularidad del sujeto que enfoca. Producto de la fuerte referencia al reportaje gráfico, este tipo de viñetas es una constante en nuestra investigación (Fig. 107).



↪ Fig. 106. Javier Rodríguez, *Malos*, lámina n° 2 de 20 (2014)⁷⁰.

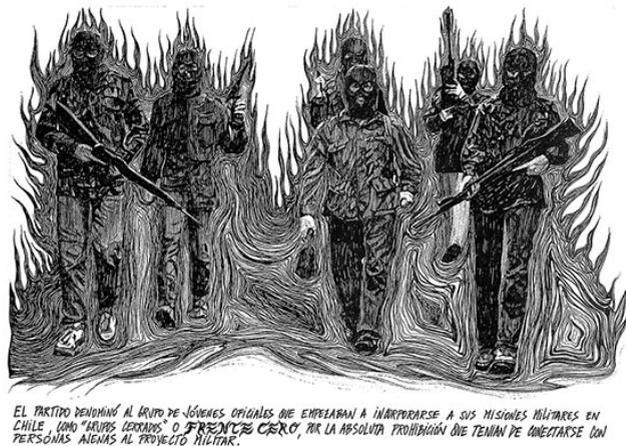


↪ Fig. 107. Javier Rodríguez, *Fantasma*, detalle (2014)⁷¹.

70 *Malos* es una de las producciones artísticas propias que forman parte de este trabajo investigativo. Para más información, revisar el capítulo III de esta tesis: *Resultados de la investigación, de "Malos" a "Cobra"*, página 296.

71 *Fantasma* es una de las producciones artísticas propias que forman parte de este trabajo investigativo. Para más información, revisar el capítulo III de esta tesis: *Resultados de la investigación, de "Malos" a "Cobra"* página 296.

Sin embargo, y como una forma de aproximarnos a los elementos no conceptuales del tramo histórico con el que trabajamos, hemos desarrollado un segundo tipo de viñetas dentro de esta categoría que a partir de elementos semiabstractos y con una fuerte reminiscencia simbólica, pretenden apuntar hacia la dimensión inefable de la violencia, ya sea de aquella originada por la dominación o de la que responde a ella desde el movimiento popular. En este segundo caso, destacamos la imagen-viñeta con la cual, en *Fantasma* (2014), nos referíamos a la aparición del Frente Patriótico Manuel Rodríguez en tanto grupo armado que pretendía luchar contra las fuerzas represivas del régimen de Pinochet. En este sentido, los personajes con pasamontañas que hacían referencia a los guerrilleros del FPMR, fueron recortados por una masa gráfica oscura constituida de sucesivas líneas circulares terminadas en punta, que simulaban el efecto de las llamas desprendidas por el fuego. Estas *llamas* actuaban de fondo, pero al mismo tiempo constituían el marco de la viñeta. Mediante ésta, se pretendía señalar la sorpresiva e intempestiva intervención del FPMR en el escenario político de la época, que desde el uso de la violencia político-popular —cuya referencialidad simbólica básica está constituida por el fuego de la barricada—, remeció todas las estrategias de disciplinamiento y subordinación impuestas por la dictadura (Fig. 108).



⇒ Fig. 108. Javier Rodríguez, *Fantasma*, detalle (2014)⁷².

Además de la separación espacial que hasta ahora hemos descrito, el marco también significa un recorte temporal en tanto establece la sustracción de un momento que, bajo un determinado encuadre o composición, selecciona un tiempo e indica la duración interna de una escena. Pero en una historieta, la temporalidad se produce principalmente por la suma de viñetas que puede contener una página, las cuales bajo un efecto dominó, dependen entre ellas para producir el movimiento sinestésico que demanda cada relato.

—
La viñeta es un objeto parcial. A diferencia de la imagen pictórica, no invoca una clausura temporal, sino que depende del resto de viñetas para producir significado. Con ellas, conforma una estructura de dominó, en la que se somete a un determinado sentido de lectura establecido por el historietista y más o menos rígido según sea sus interés. La viñeta es una sustracción a la vez temporal y espacial, cuya naturaleza se cifra en la copresencia con otras viñetas (ibíd, p. 145).
 —

En el caso de nuestro trabajo, este otro alcance de la viñeta lo vemos en distintas intensidades, según la cantidad de recuadros que alberga una página, pero también, a partir de la regularidad que tienen respecto a su contexto. Principalmente, la secuencialidad y distribución de las viñetas que hemos desarrollado, nos aproxima más al trabajo de Igort que al de Sacco, es decir, predomina la condición pictoricista y de montaje que hacen de nuestros comics algo más cercano a un cuaderno de apuntes que a una película. Particularmente respecto al alcance que nos referimos, esto se observa por la poca cantidad de viñetas utilizadas en una página, como también por la irregularidad de tamaños que estas presentan.

Sin embargo, en algunas ocasiones, se han desarrollado páginas que se aproximan al fenómeno cinematográfico, mediante la utilización de un mayor número de viñetas y una estricta regularidad entre ellas, facilitando la continuidad narrativa en tanto que el énfasis buscado radicaba en una determinada acción, más que en una escena, documento o testimonio. Esta excepción al tipo de continuidad que estábamos acostumbrados a desarrollar,

72

Fantasma es una de las producciones artísticas propias que forman parte de este trabajo investigativo. Para más información, revisar el capítulo III de esta tesis: *Resultados de la investigación, de "Malos" a "Cobra"* página 296.

la podemos ver nuevamente en *Fantasma*, específicamente en sus últimas páginas donde se quiso representar la acción de emboscada y atentado contra Pinochet, llevada a cabo por el FPMR el año 1986 (Fig. 109). Efectivamente, para trasladar esta episodio al formato de las viñetas, fue imperativo conseguir un mayor grado de secuencialidad entre ellas, que apuntaran al acto histórico en tanto desencadenamiento de una acción en presente más que un hecho consumado en pasado. De esta manera se distribuyeron 19 viñetas del mismo tamaño en dos páginas que abordaron el momento previo de la emboscada, como luego el desarrollo del combate y la ráfaga de balas que cayeron contra los blindados del tirano.



⇒ Fig. 109. Javier Rodríguez, *Fantasma*, láminas n° 17 y 18 de 20 (2014)⁷³.

Dicho lo anterior, podemos establecer que la viñeta es un mecanismo que posee valor en sí mismo. Sin embargo, a la vez, no puede aprehenderse al margen del resto de las viñetas para que se produzca el fenómeno *historietístico*; cuestión que, en suma, constituye un factor determinante a la hora de enfatizar la dialéctica entre continuidad y discontinuidad al que nos hemos venido refiriendo. Al mismo tiempo, esta dualidad se debe a que la viñeta es un elemento que tal como lo define el académico e investigador francés Jean-Louis Tilleuil (1991), se debate entre la inestabilidad y la paradoja. Inestable porque la continuidad narrativa producida por la hibridación entre escritura e imagen no depende de normas reducibles a formulaciones ni únicas, ni rígidas ni mucho menos constantes. Y paradójica, ya que la impresión de movimiento y sonido, respectivamente, surge de figuras estáticas y completamente silenciosas. En efecto, por medio de los mismos ejemplos que nuestra investigación nos brinda, podemos comprobar la *inestabilidad* en tanto que se hace uso de viñetas de distintos tipos según los énfasis conceptuales y sensibles que se persiguen; como la *paradoja* mediante la sucesión de viñetas que, incluso inmóviles y sin diálogos de textos, dan en conjunto resultados de movimiento y sonido, como el de la trayectoria y chasquido de las balas revolucionarias del *Frente* disparadas contra el dictador aquella tarde del año 86.

4.4.3 Páginas

Finalmente, el tercer elemento que participa en la dialéctica que hasta ahora hemos ido explicando, es el soporte donde descansan las viñetas, nos referimos a la página. En ésta observamos que suceden dos fenómenos derivados de la viñeta.

El primero obedece a la coincidencia entre palabra e imagen, donde podemos reconocer, como nos indica Iván Pintor (2017), tres formas de visualización de la escritura:

73

Fantasma es una de las producciones artísticas propias que forman parte de este trabajo investigativo. Para más información, revisar el capítulo III de esta tesis: *Resultados de la investigación, de "Malos" a "Cobra"* página 296.

_ *Didascalias*, normalmente presentes en rectángulos que sugieren la voz de un narrador externo al relato.

_ *Filacterías*, rótulo que sale de la boca —en el caso de la voz— o cabeza —cuando indica un pensamiento— de los personajes, más conocidos como globos o bocadillos.

_ Y las *onomatopeyas*, que sugieren distintos tipos de sonidos y ruidos, paralelos a los de voz que salen de las filacterías.

Estas tres formas, bajo diversas extensiones y desplegadas por separado o de manera simultánea, convierten a la página de cómic en un fenómeno que Philippe Marion (1993) ha denominado como *graphiaton*. Éste se refiere a la función dual entre dibujo y escritura que, cercana al cartel, ocupan las formas antes citadas a fin de construir una superficie gráfica coherente y unitaria.

El segundo fenómeno se refiere a la organización secuencial de las viñetas, lo que técnicamente, según Thierry Groensteen (2007), se llama *artrología*. Específicamente, la artrología se define como la integración o montaje de las viñetas sobre el vacío que representa, usualmente, el blanco del papel. Al disponer la viñetas en la página, este vacío que recibe el nombre de espacio o blanco *intericónico*, comienza a tener un rol activo en la dialéctica entre continuidad y discontinuidad que abordamos. Efectivamente, el espacio intericónico es donde se expresa la figura retórica de la elipsis que, tanto en el cine como en el cómic, puede significar la conexión o suspensión de un acontecimiento con otros, dentro de una determinada estructura narrativa. Específicamente en la historieta, la elipsis, en cuanto emergencia del espacio intericónico, significa la figura invisible entre una viñeta y otra que facilita la secuencialidad, pero al mismo tiempo es la pausa donde podemos dilatar o contraer el tiempo que establece un relato. En otras palabras, el espacio intericónico determina tanto la secuencialidad de la acción como el compás de tiempo que deseamos para cada página de nuestra historieta. Bajo este esquema, podríamos decir que cuanto menos superficie abarque el espacio intericónico, la secuencia se hará más continua, favoreciendo la percepción

de movimiento en una clara aproximación a la secuencialidad fílmica (Fig. 110). En este sentido, a partir de trabajos como los que hizo Frank Miller en *Batman, el regreso del caballero oscuro* (2008), algunos cómics han disminuido el espacio intericónico de sus páginas, a fin de desarrollar no solo una mayor secuencialidad al estilo del cine, sino que, en esa misma búsqueda de imitar a la pantalla grande, consiguen un mayor grado de inmersión en el relato por parte del lector (García 2014).



⇒ Fig. 110. Frank Miller, *Batman, el regreso del caballero oscuro* (1986).

Los dos fenómenos que acabamos de describir intervienen en la página configurando una gran imagen o *hípercuadro* (Pintor 2017) cuyo límite lo establecerá el propio borde del papel. El hípercuadro, a diferencia del cine, establece una solidaridad icónica o *pericampo* que consiste, como indica el historietista francés Benoît Peeters, en la posibilidad de ver una imagen antes de leerse:

—
Existe en el género de la historieta un espacio absolutamente específico al que se podría denominar “pericampo”. Constituido por las viñetas de la página y también de la doble página, este espacio a la vez otro y cercano, influencia inevitable la percepción de la viñeta como imagen única; de manera más o menos manifiesta, las otras viñetas están siempre ahí (1990, p. 15).
—

El pericampo, en este sentido, configura una de las principales características que presenta la página de un cómic, no solo a diferencia del cine, sino también de la pintura en tanto ésta configura una relación de continuidad con el afuera del cuadro, mientras que la página de una historieta lo hace con las viñetas que contempla, es decir, con el adentro (*ibid.*).

Dicho lo anterior, el hipercuadro *pericampal*, se ha configurado, dependiendo de cada autor y época, de distintas maneras. Dentro de la infinitud que puede llegar a existir, el ya citado Iván Pintor (2017), alcanza a percibir las siguientes:

_ Configuración regular: se organiza a partir de los principios de *autosimilitud*, en los que cada viñeta se parece al conjunto de su página en función de privilegiar la acción y el movimiento. Estos casos podemos verlos, principalmente, en los cómics de carácter convencional: *patrón que ha imperado en los modos clásicos de narración (...) facilita una lectura fluida* (p.143).

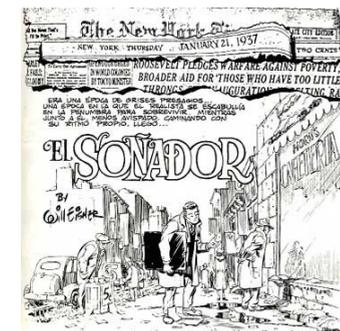
_ Configuración a partir de normas: como una variante de la configuración regular, ésta añade algunas convenciones a partir del contenido y desarrollo de ciertos géneros o relatos: *el primer estrato de elementos normativos es siempre el que acomoda la página a la narración* (*ibid.*). Por ejemplo, en las historietas del western norteamericano, era común ver en sus páginas más de una viñeta horizontal que se extendía por todo el ancho de la página, para invocar los solitarios paisajes por donde transitaban sus bandidos y pistoleros. Esta fórmula, rápidamente se extendió hacia todas las historietas que querían remarcar la presencia del paisaje por donde se desenvolvían sus personajes.

_ Configuración mediante inversión retórica: la viñeta rectangular desaparece y es la propia página la que se transforma en un dibujo alusivo al relato que se plantea. En el interior de este dibujo, se desencadena la acción o conjunto de acciones que configuran una determinada estructura narrativa. En esta configuración *el relato se acomoda, por ejemplo, a esquemas visuales tan diversos como la forma de una escalera, una suma de espejos anamórficos, un embudo o una inversión del eje arriba-abajo* (p.144).

_ Configuración decorativa: distanciada de los principios de autosimilitud,

actúa por una yuxtaposición de imágenes recortadas y elementos gráficos de diversa naturaleza que, en conjunto, favorecen la singularidad visual de la página en una clara aproximación a la imagen fija de la pintura o el diseño gráfico. El hipercuadro, bajo esta organización, alcanza un atractivo plástico-visual de alto grado, sin embargo, la secuencialidad narrativa podría verse afectada e interrumpida: *destacan por su belleza, pero pueden bloquear la continuidad narrativa* (p.143)

A partir de *Spirit* (1940-1952), Will Eisner privilegió esta última forma de configuración, mediante una variante que después recibió el nombre de *splash-page* (Eisner 2007). Este método, significó una ruptura del orden clásico de la página vinculado a la autosimilitud y secuencialidad, para experimentar, en cambio, con el montaje a través de técnicas vinculadas al registro del cine documental y el archivo. De esta manera, Eisner, reprodujo formas tan diversas como recortes de diario, archivos judiciales y secciones del subsuelo de la ciudad (Fig. 111).



⇒ Fig. 111. Will Eisner, *El soñador* (1986).

Específicamente, en esta investigación, las formas con las que se fue resolviendo la composición de nuestros *dibujos-páginas*, se inclinaron hacia el camino abierto por Eisner y continuado luego por otros autores como Igort.

En consecuencia, podemos decir que nos hemos acercado a la configuración decorativa en tanto que, gráficamente, nuestra práctica busca más el atractivo gráfico derivado del montaje y la cohesión visual entre imágenes fragmentadas y textos, que la secuencialidad fílmica regida por los principios inalterables de la autosimilitud. En este camino configurativo, reconocemos distintos elementos que no han conducido hasta aquí:

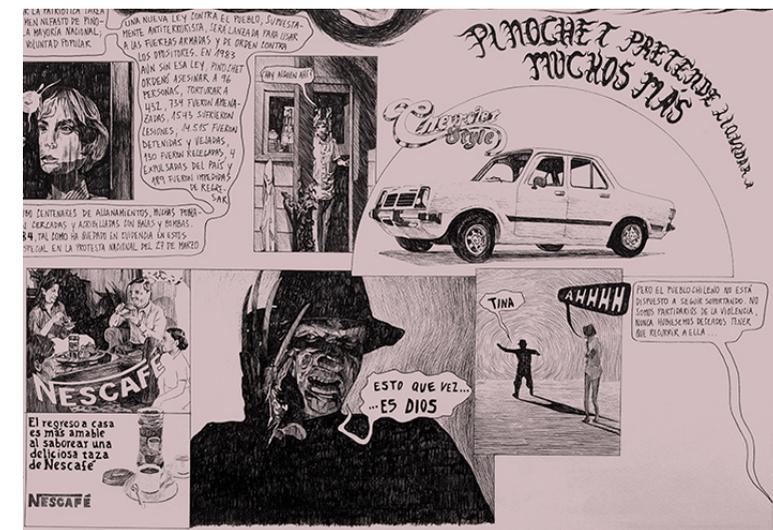
_ En primer lugar, cada viñeta dibujada posee una densidad gráfica y conceptual, derivada, respectivamente, del trabajo fotorrealista y la investigación histórica. En efecto, detrás de una sola viñeta, existe un tiempo de ejecución extenso y rigurosidad en el proceso, como si se tratase de una sola obra. Esto conduce a que en una página, a veces, nos encontremos solo con tres, dos o incluso una viñeta sin ningún principio de secuencialidad más allá del que nos indica el relato, sin embargo, con un fuerte espesor gráfico y simbólico (Fig. 112).



⇨ Fig. 112. Javier Rodríguez, *Malos*, lámina nº 17 de 20 (2014)⁷⁴.

⁷⁴ *Malos* es una de las producciones artísticas propias que forman parte de este trabajo investigativo. Para más información, revisar el capítulo III de esta tesis: *Resultados de la investigación, de "Malos" a "Cobra"*, página 296.

_ Cada uno de estos dibujos-viñetas, en segundo lugar, son yuxtapuestos a partir de criterios compositivos que obedecen al equilibrio formal sobre un plano, más que a una secuencialidad rítmica ligada al movimiento. En este sentido, se busca premeditadamente favorecer la densidad gráfica de la página sobre la continuidad detallada del relato. La escritura, bajo este marco, se pliega a dicha búsqueda y en una superposición entre inventos tipográficos y didascalias, filacterías y onomatopeyas, produce un diagrama gráfico semejante al cuadro pictórico o al cartel (Fig. 113).



⇨ Fig. 113. Javier Rodríguez, *Pesadilla*, detalle (2016)⁷⁵.

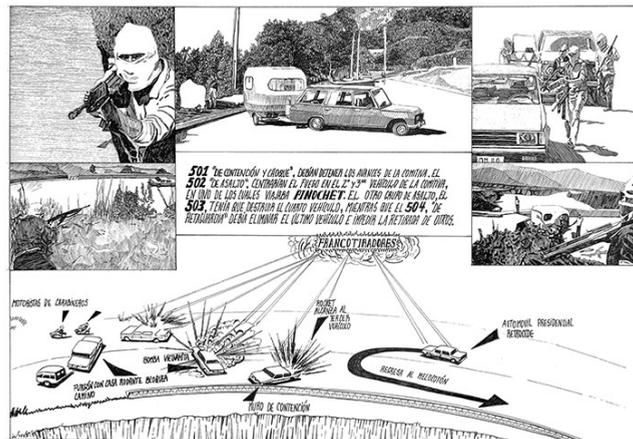
_ Al igual que Eisner, el dibujo que alude a diversas referencias, nos permite un acercamiento a la viñeta en tanto objeto, más que en cuanto a tiempo. Así mismo, el relato no se desarrolla por el *stop-motion* tradicional del cómic, sino que por las cualidades simbólico-materiales que cada fuente presenta. De esta manera, y en tercer lugar, la variabilidad de referencias en nuestro trabajo, no solo se debe a las diferencias entre imagen fotográfica e imagen

⁷⁵ *Pesadilla* es una de las producciones artísticas propias que han contribuido a este trabajo de investigación, sin embargo no ha sido incluida en la catalogación que hacemos en el capítulo III de este tesis para no excedernos en su extensión. Para mayor información, puede consultar en el sitio web del doctorando: www.javierrodriguezpino.com

filmica —con las que normalmente trabajamos—, sino por reproducir algunas de otra naturaleza como pinturas murales y planos urbanos en el caso de *Malos* (Fig. 114); mapas y diagramas judiciales en el de *Fantasma* (Fig. 115); páginas de otros cómics en *Revólver* (Fig. 116) y recortes de diario en el caso de *Anticristo* (Fig. 117).



⇒ Fig. 114. Javier Rodríguez, *Malos*, detalle (2014)⁷⁶.



⇒ Fig. 115. Javier Rodríguez, *Fantasma*, lámina n° 16 de 20 (2014)⁷⁷.



⇒ Fig. 116. Javier Rodríguez, *Revólver*, detalle (2016)⁷⁸.

76 y 77

Malos y *Fantasma* son unas de las producciones artísticas propias que forman parte de este trabajo investigativo. Para más información, revisar el capítulo III de esta tesis: *Resultados de la investigación*, de "Malos" a "Cobra", página 281.

78 y 79

Revólver y *Anticristo* son unas de las producciones artísticas propias que forman parte de este trabajo investigativo. Para más información, revisar el capítulo III de esta tesis: *Resultados de la investigación*, de "Malos" a "Cobra", página 281.



⇒ Fig. 117. Javier Rodríguez, *Anticristo*, Lámina n° 27 de 28 (2017)⁷⁹.

Justamente, a partir de este último trabajo, y más tarde, deliberadamente en *Cobra* (2020) —el proyecto que específicamente hemos desarrollado para esta tesis doctoral—, las diversas referencialidades nos han llevado a producir distintos registros y técnicas que buscan generar la construcción de significado que cada fuente, en su distinción material, presenta. Esta será, una de las razones por la cual *Cobra* despliega una gran variedad de técnicas, cosa que nunca habíamos hecho de este modo en nuestro trabajo. De esta forma se hace uso de la xilografía para aproximarse a los libros medievales o a las *liras populares*⁸⁰ (Fig. 118), al grafito para invocar a la imagen de prensa (Fig. 198), a las aguadas de tinta con una delgada línea de contorno que, respectivamente, produce una imagen híbrida entre la pintura y los dibujos animados (Fig. 120), o al grabado calcográfico para acercarnos al tipo de documento fotocopiado que guardan los archivos judiciales (Fig. 121).



Fig. 118. Javier Rodríguez, *Cobra*, detalle (2020)⁸⁰.

⁸⁰ Las *liras populares*, son una forma de literatura desarrollada en algunos países de América Latina a fines del siglo XIX y principios del XX, cuyos destinatarios eran, principalmente, personas con un escaso nivel de lectura. La xilografía, en tanto técnica de grabado con bajo coste que permite serializarse, fue su soporte principal. Asimismo, se destacaron por ocupar formas sencillas y expresivas que agilizaban la lectura y facilitaban una comprensión del texto. Los principales motivos de esta forma de literatura dibujada estaban vinculados al acontecer político y la vida de las clases populares (Castillo 2010). En España y en otros países de Europa se desarrolló un fenómeno gráfico parecido, conocido como *Pliegos de cordel*.



Fig. 119. Javier Rodríguez, *Cobra*, detalle (2020)⁸¹.



Fig. 121. Javier Rodríguez, *Cobra*, detalle (2020)⁸².

⁸¹ *Cobra* es una de las producciones artísticas propias que forman parte de este trabajo investigativo. Para más información, revisar el capítulo III de esta tesis: *Resultados de la investigación*, de "Malos" a "Cobra", página 296.

⁸² *ibid.*



Fig. 120. Javier Rodríguez, *Cobra*, detalle (2020)⁸².

⁸³ *ibid.*

Finalmente, desde *La caravana de la muerte* (2013) en adelante, observamos que la página ha sido más un soporte de espacialidad que de tiempo. En esta pieza, las viñetas en cuanto objetos se montan sobre la página como si fuese una mesa o una pizarra de investigación más que un instante o tiempo de una acción. Hasta *Anticristo* (2017), esta estrategia se alcanzaba a observar casi únicamente en las viñetas que emulaban fotografías de rostros e identificación. Sin embargo, en *Cobra* (2020), el montaje se empieza a utilizar recurrentemente y de forma mucho más clara. Por ejemplo, muchos rectángulos empiezan a jugar un rol ambiguo entre el *ser-viñeta* y el *ser-foto*, fenómeno que se logra al superponer elementos que imitan la cinta o chincheta con la cual podemos montar un fotografía sobre un soporte. En algunos casos, al igual que en el trabajo de Igort, se imitan las líneas de los cuadernos para montar los textos, como una forma de aproximar la escritura a su dimensión material por encima de la temporal. Incluso se ha llegado al extremo de la representación de mi propia mano de dibujante dentro de la página, como una forma de indicar la manipulación de elementos que existe detrás del montaje, y de separar, claramente, las imágenes que simulan ser una fotografía de las que quieren permanecer en el ámbito del dibujo. En efecto, la mano que aparece sujeta un lápiz que raya y escribe sobre el soporte. Pero no solo eso, sino que dibuja imágenes que no presentan las cintas ni chinchetas, dejando ver que todas las demás, de igual condición, no son fotografías, sino dibujos. En este sentido, la página radicaliza su semejanza con la mesa o pizarra del detective —figura utilizada en este trabajo—, en la que comúnmente podemos observar fotografías, textos, apuntes escritos a mano, dibujos, diagramas, etc. Es decir, mediante el énfasis en el montaje, se pretende abarcar un sentido sensorial más que literal, del relato histórico-policial que implica *Cobra* (Fig. 122).

Pese a la presencia mayoritaria del montaje que describimos en el punto anterior, esta investigación ha dejado un espacio marginal para páginas que se asemejen a la cadencia narrativa del cine. Efectivamente, hace un momento hablábamos de cómo en *Fantasma* (2014), para subrayar el carácter de acción



Fig. 122. Javier Rodríguez, *Cobra*, detalle (2020)⁸⁴.

⁸⁴ *ibid.*

que significó el atentado a Pinochet, se optó por una secuencialidad cercana al cine. Sin embargo, también y al igual que Frank Miller, hemos querido acercarnos a la experiencia cinematográfica, combinando la secuencialidad con la inmersión, mediante páginas saturadas de dibujos, donde unos hacen de fondo contextual, y los otros de viñetas secuenciales que producen tiempo y narran el relato a modo de montaje cinematográfico en paralelo (Fig. 123 y 124).



Fig. 123. Javier Rodríguez, *Malos*, lámina nº 5 de 20 (2014)⁸⁵.

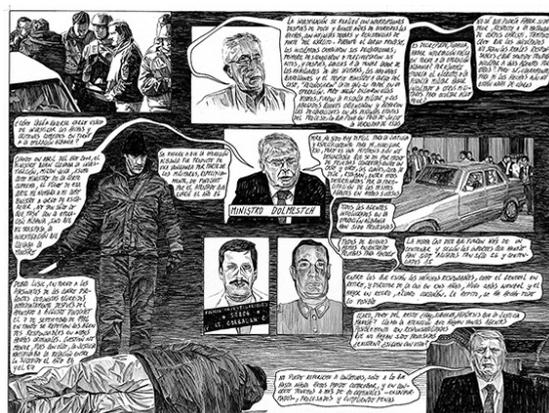


Fig. 124. Javier Rodríguez, *Anticristo*, lámina nº 14 de 28 (2017)⁸⁶.

Dicho todo lo anterior, podemos concluir que bajo el marco de la dialéctica entre continuidad y discontinuidad desde la que emerge la historieta, nuestro trabajo ha operado a partir de la discontinuidad del montaje, pero no para quedarse únicamente en el regocijo visual de la página, sino que desde allí, propulsar la temporalidad que se persigue para el desarrollo del relato. Una temporalidad, por cierto, menos cinematográfica, sin embargo, capaz de desarrollar sensorialmente, y no de forma literal, la historia detrás de las violencias derivadas de la dictadura de Pinochet. A propósito, Art Spiegelman —al más puro estilo del filósofo Gilles Deleuze— opinaba respecto del clásico *Dick Tracy* (1931) de Chester Gould, que construir una historieta no es ilustrar una historia sino, ante todo, gestar diagramas narrativos que contengan tiempo (en Groensteen 2007).

85 *Malos* es una de las producciones artísticas propias que forman parte de este trabajo investigativo. Para más información, revisar el capítulo III de esta tesis: *Resultados de la investigación, de "Malos" a "Cobra"*, página 296.

86 *Anticristo* es una de las producciones artísticas propias que forman parte de este trabajo investigativo. Para más información, revisar el capítulo III de esta tesis: *Resultados de la investigación, de "Malos" a "Cobra"*, página 296.

CAPITULO III

RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN, DE *MALOS A COBRA*

Finalmente, este capítulo corresponde a los resultados de la investigación descrita hasta el momento. Es decir, nos referiremos al conjunto de producciones artísticas que reúnen los métodos gráficos y narrativos indicados en el capítulo anterior a fin de acercarse conceptual, simbólica, material y técnicamente a la hipótesis y objetivos planteados en la introducción de esta tesis doctoral. Dicho esto, los resultados los hemos agrupado en dos categorías:

1_ Resultados de la investigación I: obedece a una selección de las producciones artísticas vinculadas a esta investigación, aunque realizadas no de forma exclusiva para esta tesis. Entre ellas se encuentran las que se concibieron de forma previa a este programa de doctorado (las más relevantes entre los años 2014 y 2017) y otras que, como parte del programa, se realizaron en dos estancias de investigación en el extranjero, específicamente en Kiev (Ucrania, 2018) y Praga (República Checa, 2019). En resumen, los trabajos de los que haremos mención serán los siguientes:

- _ *Malos* (Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile, 2014).
- _ *Fantasma* (Flora, Ars+Natura, Bogotá, 2014).
- _ *Revólver* (Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago de Chile, 2016).
- _ *Anticristo* (Galería Metales Pesados Visual, Santiago de Chile, 2017).
- _ *Immortal* (Plataforma para Iniciativa Culturales Izolyatsia, Kiev, 2018).
- _ *Pokvo de estrellas* (Centro de Arte Contemporáneo MeetFactory, Praga, 2019).

2_ Resultados de la investigación II: se refiere al trabajo de arte realizado exclusivamente para efectos de esta tesis doctoral al que hemos titulado *Cobra* (2020). Por esta razón, la extensión que ocupa este resultado en el capítulo es superior a la de los otros. *Cobra*, es concebido en dos formatos, el primero es el expositivo que tuvo lugar entre junio y agosto del año 2020 en el Centro de Arte Contemporáneo LAZNIA (Gdansk, Polonia). El segundo responde al formato novela gráfica en soporte libro, que será publicado a inicios del año 2021 por la Editorial La Oveja Roja (Madrid, España). Dicho esto, la manera que hemos encontrado más adecuada para reproducir *Cobra*, insertado a

modo de cuadernillo en el interior del capítulo, se aproxima al libro en vías de publicación, sin embargo, con una introducción que, además de reseñar el trabajo, enseña fotografías del resultado expositivo en LAZNIA.

1. RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN I

Con la intención de facilitar la comprensión de cada uno de los trabajos aquí agrupados, se ha elaborado una estructura de análisis que se divide en tres partes:

- _ Reseña: describe y reflexiona de forma breve sobre los métodos gráficos y narrativos que aborda el trabajo de arte referido y su correspondencia con la línea de investigación central.
- _ Ficha técnica: en esta se menciona la forma de arte, técnicas utilizadas, lugar y año en el que se exhibió el trabajo.
- _ Registro fotográfico: es la selección de imágenes fotográficas más representativas de cada trabajo, rescatando detalles, piezas en particular y disposición en el espacio.

1.1 MALOS Y FANTASMA (2014)

Durante año 2014, realicé dos trabajos que desde el lenguaje del cómic, el realismo fotográfico y referencias a una gráfica popular y contingente que proviene del grabado, concibieron, desde la imagen fija del dibujo, una propuesta que se acercaba al cine documental, en cuanto utilicé tres elementos característicos de éste —archivo, reportaje y entrevista—, para abordar dos episodios vinculados al ámbito de la violencia política y popular en Chile —ambos referidos, detalladamente, en el capítulo II—, el de los *encapuchados* y el del Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR). Estas dos series, se exhibieron, respectivamente, en el Museo de Arte Contemporáneo (Santiago, Chile) y en Flora ars+natura (Bogotá, Colombia).

Malos (Fig. 125), profundizó en el fenómeno de los *encapuchados*, jóvenes populares y anarquistas —herederos, en algún modo, de la lucha armada de los años 80— y que con el rostro cubierto irrumpen con violencia en el espacio público y arremeten contra la policía por medio de un rudimentario armamento, tales como piedras, palos y bombas molotov con el fin de expresar su descontento frente a las enormes injusticias que perciben, provoca el extremo y singular modelo neoliberal en Chile. Dicho esto, *Malos* se dividió en dos partes, la primera se estructuró a partir de la entrevista que realicé a un encapuchado, mediante la cual me contó sus dinámicas organizativas, el pensamiento que existe detrás de cada *acción directa* y los fines que persiguen con su llamada *guerra social*. En la segunda parte, entrevisté al historiador y profesor de la Universidad de Santiago de Chile (USACH), Igor Goicovic, quien el año 2011, escribió un importante texto —ya citado en esta tesis⁸⁸—, *La rebelión encapuchada*, el cual invertía la imagen criminalizadora con la que los medios de comunicación se han aproximado a esta temática. En ambos casos, los relatos se acompañaron de imágenes de archivo, reportajes en terreno y registro visual de las mismas entrevistas, todo esto hecho con lápiz tinta sobre papel (Fig. 126 y 127).

⁸⁸
Específicamente en la página 200.

En *Fantasma* (Fig.128), los mismos elementos narrativos y gráficos de *Malos* (Fig. 129 y 130), se reunieron bajo la figura del fantasma para levantar un relato centrado en la historia del desaparecido grupo subversivo chileno: Frente Patriótico Manuel Rodríguez —agrupación armada que, como ya sabemos, nace a principios de los años 80', cuyo principal objetivo fue derrocar la dictadura de Pinochet— y de lo que fue su principal fracaso: *La operación siglo XX*, nombre con el cual se conoce el atentado que el FPMR dirigió en contra del tirano el año 1986 que se saldó con la muerte de varios escoltas, pero que dejó ileso a Pinochet. El fracaso de *La operación siglo XX* marcó el ocaso del FPMR. Uno de los objetivos de este trabajo fue desarrollar —por medio de la unión entre gráfica, cine, cómic, periodismo e historia—, un vínculo real entre pensamiento crítico, arte y experiencia con el fin de rescatar, desde una óptica distinta a la que se conoce, los relatos e imaginarios de uno de los grupos armados de extrema izquierda más fascinantes que, como vimos en el capítulo II, tuvo Chile, en cuanto a estrategia política de subversión y emancipación, pero también, en tanto imagen de lo prohibido, lo anormal y lo diferente.

a) Fichas técnicas:

Malos
Dibujo
Lápiz tinta sobre papel
20 láminas de 37 x 29 cm.
Museo de Arte Contemporáneo
Santiago de Chile
2014.

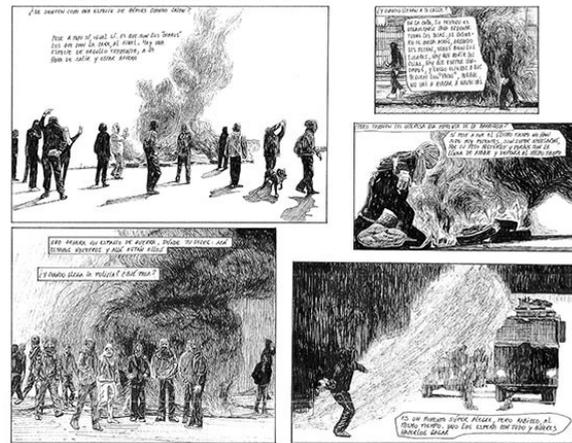
Fantasma
Dibujo
Lápiz tinta sobre papel
20 láminas de 50 x 40 cm.
Flora ars+natura
Bogotá, Colombia
2014.

b) Registro fotográfico

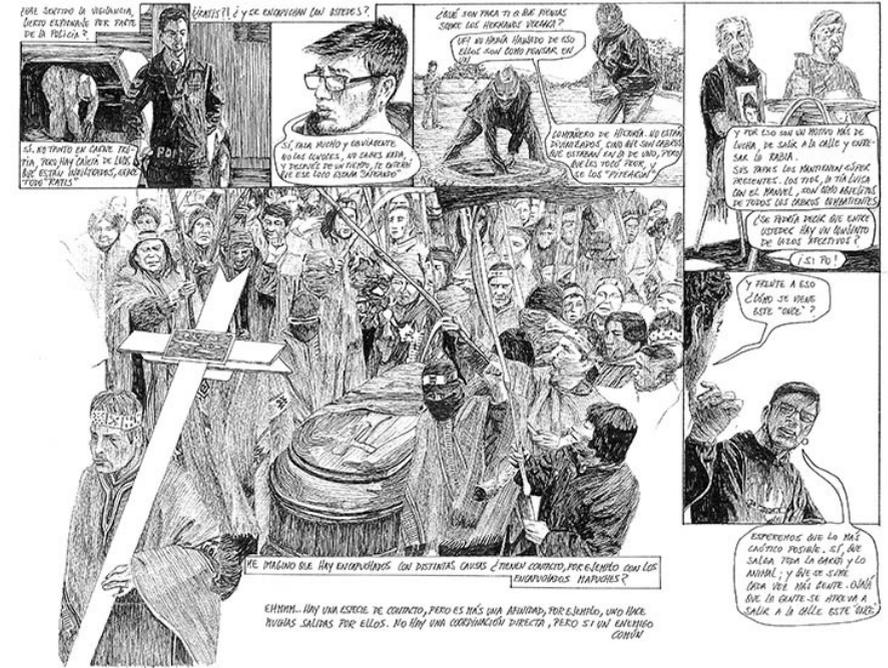
Malos



↪ Fig. 125. Montaje de Malos en mesa de madera con cristal. 7.2 x 0.80 mt. Museo de Arte Contemporáneo, Santiago de Chile.



↪ Fig. 126. Lápiz tinta sobre papel, 37 x 29 cm.



↪ Fig. 127. Lápiz tinta sobre papel, 37 x 29 cm.

Fantasma



↪ Fig. 128. Montaje de Fantasma en estructura de madera al interior de una vitrina. 2 x 2 mt. Flora Ars+Natura, Bogotá, Colombia.

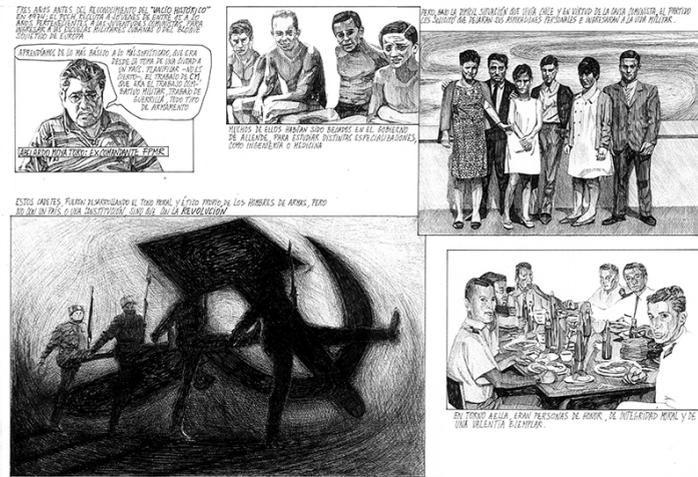


Fig. 129. Lápiz tinta sobre papel, 50 x 40 cm.



Fig. 130. Lápiz tinta sobre papel, 50 x 40 cm.

1.2 REVÓLVER (2016)

Invitado por el Museo de la Solidaridad Salvador Allende (Santiago, Chile), el año 2016 realicé la exposición *Revólver*, donde intenté complejizar las operaciones de los dos trabajos anteriores por medio de una incorporación más radical del espacio a la narrativa desplegada, que, a su vez, se organizó menos linealmente, tal como un intertexto. En efecto, *Revólver* utilizó el realismo fotográfico, la imagen de archivo, el cómic y la instalación, en torno a dos relatos e imaginarios, ambos, del año 1965: el lanzamiento del disco de *The Beatles* titulado *Revolver* y la aparición del Movimiento de Izquierda Revolucionaria de Chile (MIR), entendiéndolos a éstos, como dos posibilidades de mundo distinto que se nos ofrecían a mediados de los años sesenta. Ambos elementos centrales, más socavadamente, son cruzados por referencias al espiritismo, otorgándoles una atmósfera extraña, misteriosa y siniestra.

Específicamente, *Revólver* constó, por un lado, de dos dibujos de gran formato. En el primero de ellos, realizado con carboncillo, se mostraba un sitio eriazado en el cual tres jóvenes actuales semiencauchados sostienen un enorme lienzo alusivo al MIR, generando una pregunta sobre la pertinencia o no de dicha imagen en la actualidad (Fig. 131). En el segundo, producido con lápiz blanco sobre papel negro, se mostraron los mismos jóvenes realizando una sesión de espiritismo en un cuarto oscuro desde el cual colgaba una bandera del mismo grupo revolucionario, todo esto a fin de producir un cruce entre imagen subversiva y de terror (Fig. 132). Ésta misteriosa última pieza, se conectó con un cómic de seis láminas de pequeño formato que, a modo de crítica musical gráfica, dio cuenta del siniestro sonido psicodélico del disco *Revolver* de *The Beatles*, el cual se enmarca, al igual que el MIR, en un contexto de profundas transformaciones sociales, políticas y culturales (Fig. 133 y 134). Finalmente, la exposición se completó con dibujos de lápiz blanco realizados, directamente, sobre la totalidad de los muros pintados de negro para la exposición, los cuales mostraron y narraron la historia del origen del

MIR, el primer grupo político chileno que opta por la vía armada (Fig. 135).

a) Ficha técnica:

Revólver

Dibujo

Lápiz tinta sobre papel, carboncillo sobre papel, lápiz graso sobre papel, lápiz graso sobre muro.

Museo de la Solidaridad Salvador Allende

Santiago, Chile

2016.

b) Registro fotográfico



Fig. 131. Carboncillo sobre papel, 4 x 3 mt.



Fig. 132. Lápiz graso sobre papel 230 x 180 cm.



Fig. 133. Lápiz tinta sobre papel, 37 x 29 cm.

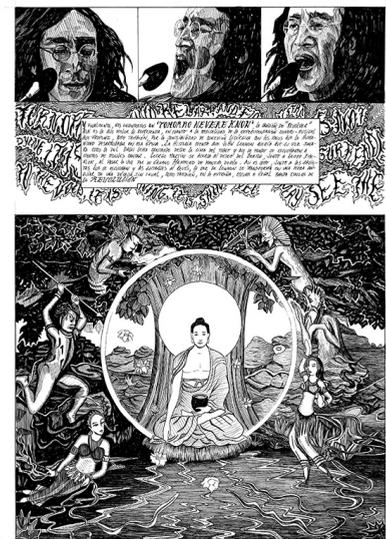


Fig. 134. Lápiz tinta sobre papel, 37 x 29 cm.



Fig. 135. Lápiz graso sobre muro, 4.50 x 2.80 mt. Museo de la Solidaridad Salvador Allende, Santiago de Chile.

1.3 ANTICRISTO (2017)

Como parte de mi trabajo con la Galería Metales Pesados Visual y la Editorial Metales Pesados (Santiago, Chile), el año 2017 exhibí y publiqué el trabajo *Anticristo*. Éste, sumó a los elementos utilizados anteriormente, la ficción y algunas estrategias cinematográficas ligadas a las películas de horror conocidas como *found footage*, cuyas bases argumentales son las de un falso documental (Navarro 2014). Dicho esto, *Anticristo* fue una misteriosa entrega de historias dibujadas que bajo una mezcla entre ficción y realidad, formada por entrevistas, personajes, relatos e imágenes; articuló un argumento basado en una secreta venganza por parte del Frente Patriótico Manuel Rodríguez junto a una rebelde versión de la figura del vampiro, contra agentes de inteligencia del régimen de Pinochet. Esta trama coge como referencia los hechos históricos reales acontecidos en el invierno de 1987 en Chile bajo el marco de la *Operación Albania*. Con este nombre se conoció el oscuro suceso en el que la Central Nacional de Informaciones, CNI, en tanto policía de inteligencia de la dictadura, dio muerte a 12 miembros del FPMR bajo supuestos enfrentamientos.

Situándome al interior del relato, el punto de partida de *Anticristo*, en su formato expositivo, lo daba un díptico en el que se mostraba la noticia de un conocido periódico chileno acerca de mi propia desaparición (Fig. 136). Este hecho se originaba a causa de la investigación que yo, en tanto personaje de la historia, me encontraba realizando en torno a una extraña fotografía que exhibía un escalofriante tótem de cadáveres vinculado a la CNI, el FPMR y la *Operación Albania* (Fig. 137). Luego, y conforme a la disposición narrativa que desplegué en el espacio de la galería, se mostró el origen, desarrollo y dramático desenlace de esta supuesta investigación, en dos piezas distintas. La primera, era una vitrina con forma de cruz invertida (Fig. 138) que albergaba un conjunto de 16 láminas cuyas estrategias gráficas y narrativas eran similares a las de mis trabajos anteriores. Sin embargo y a

partir del guion que establecí, fui mezclando en estos dibujos elementos reales con otros de ficción (Fig. 139 y 140). La segunda, era un tríptico (Fig. 141) que en sintonía con la película de horror *The Blair Witch Project* (Myrick y Sánchez 1999) y gracias al efecto de trabajar con lápiz blanco sobre papel negro, le daba al tríptico, en cuanto parte final de la historia, un matiz perturbador y siniestro (Fig. 142). Por otro lado, y en los muros laterales de la galería, se instalaron dos dibujos realizados con lápiz grafito, único registro de la propuesta con referencias totalmente verídicas: el primero, mostraba la portada de un diario de aquellos años, cuyo titular aludía a la masacre que significó la *Operación Albania* (Fig. 143), mientras que el segundo, narraba el cómo sucedieron realmente estos hechos según las palabras del historiador Luis Rojas Nuñez (2013).

Respecto al formato de novela gráfica, es decir en el libro, el orden de los dibujos y la narrativa fue el mismo que se observaba en la galería, solamente que algunas viñetas se tuvieron que adecuar a las medidas de las páginas, más pequeñas que las láminas originales (Fig. 144).

a) Ficha técnica:

Anticristo

Dibujo / formato expositivo y novela gráfica

Lápiz tinta sobre papel, grafito sobre papel, lápiz graso sobre papel.

Galería Metales Pesados Visual / Editorial Metales Pesados

Santiago de Chile

2017.

b) Registro fotográfico



⇒ Fig. 136. Lápiz grafito sobre papel, 54 x 29 cm.

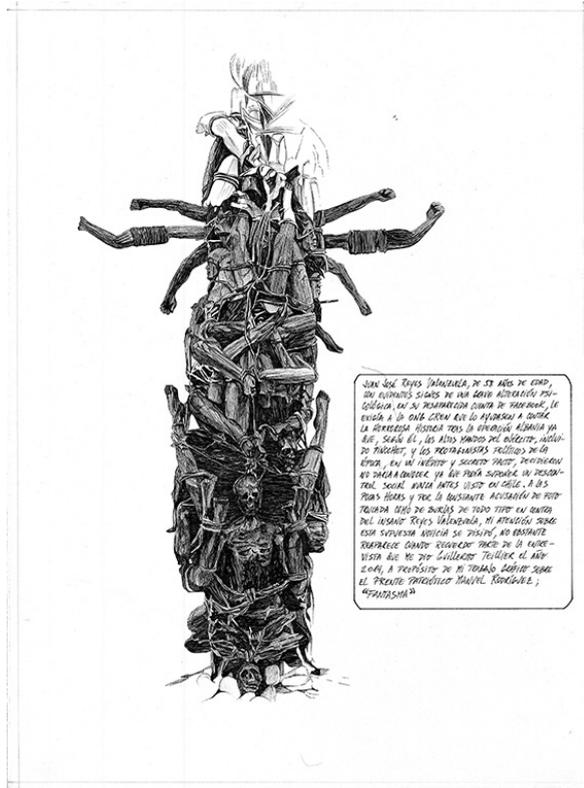


Fig. 137. Lápiz tinta sobre papel, 37 x 29 cm.



Fig. 138. Vitrina con forma de cruz, 2 x 1,5 mt. Galería Metales Pesados Visual, Santiago de Chile.

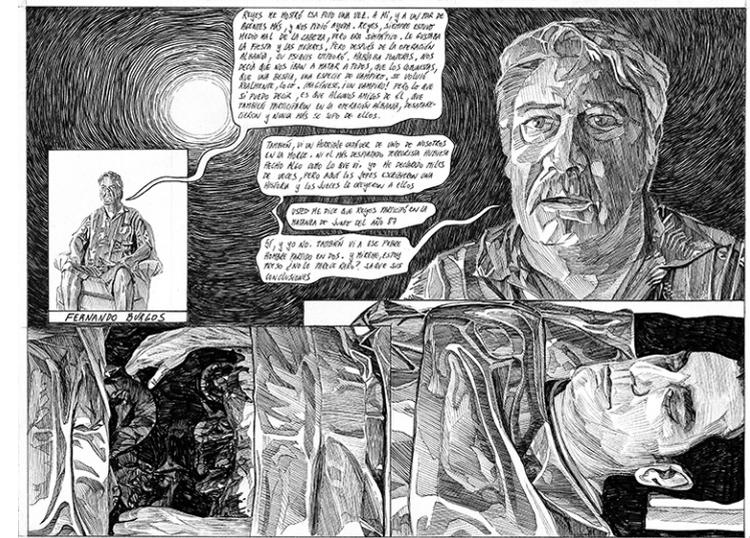


Fig. 139. Lápiz tinta sobre papel, 37 x 29 cm.



Fig. 140. Lápiz tinta sobre papel, 37 x 29 cm.



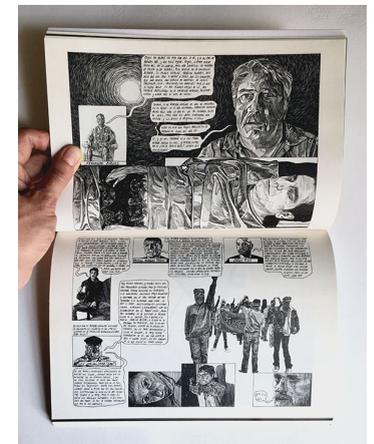
⇒ Fig. 141. Lápiz graso sobre papel 2.10 x 1 mt. Galería Metales Pesados Visual, Santiago de Chile.



⇒ Fig. 142. Lápiz graso sobre papel, detalles.



⇒ Fig. 143. Lápiz grafito sobre papel, 37 x 29 cm. Galería Metales Pesados Visual, Santiago de Chile.



⇒ Fig. 144. Fotografía de Anticristo en formato libro. Editorial Metales Pesados, 2017, Santiago de Chile.

1.4 INMORTAL (2018)

Inmortal fue el resultado de la estancia de investigación —o residencia— que realicé entre septiembre y octubre del año 2018 en IZOLYATSIYA, plataforma para iniciativas culturales ubicada en la ciudad de Kiev, Ucrania. Específicamente, este trabajo consistió en un enorme mural en blanco y negro (Fig. 145, 146 y 147), que ocupó 15 metros lineales de una de las zonas exteriores del centro, conocida como *Izone*.

Inmortal dio continuidad a la línea de investigación desarrollada en mis trabajos anteriores, cuya detallada visualidad se ha debatido entre el cómic y la tradición de la gráfica política heredada tanto del grabado como el cartel. En esta ocasión, reuní estos elementos bajo el formato del mural, tanto por el cambio radical de escala que significa en comparación a mis trabajos anteriores, como por el sentido político que las imágenes en los muros han tenido en América Latina y en Chile.

Desde la mezcla habitual de imágenes de archivo con íconos de un pop oscuro y siniestro, *Inmortal* desarrolló un relato de ciencia ficción, terror y viajes en el tiempo que une la historia e íconos de la Unidad Popular de Salvador Allende con la difícil situación política de Ucrania en la actualidad, aún al medio entre Rusia y el capitalismo occidental. De esta manera, en el mural podíamos observar reiteradas referencias a figuras políticas de Chile y Ucrania, misteriosos dibujos sobre el desastre de Chernobyl o la acción separatista prorrusa, alusiones permanentes a símbolos de la ciudad de Kiev, entre otras.

Dicho lo anterior, *Inmortal* pretendió interpelar, por medio de un colosal dibujo al muro, la compleja realidad histórica que supuso el proyecto socialista en el mundo, específicamente en Chile y en Ucrania. Así también, persiguió revalorizar formas gráficas que en el pasado chileno, previo y durante la dictadura de Pinochet, jugaron un rol fundamental en el cruce entre arte y

política, tales como el cómic, el mural y el cartel.

a) Ficha técnica:

Inmortal

Dibujo y mural

Pintura látex sobre muro

15 x 3 mt.

Plataforma para iniciativas culturales IZOLYATSIYA

Kiev, Ucrania

2018.

b) Registro fotográfico



Fig. 145. Látex sobre muro, 15 x 3 mt. Izolyatsia, Kiev, Ucrania.



⇒ Fig. 146. Detalle.



⇒ Fig. 147. Detalle.

1.5 POLVO DE ESTRELLAS (2019)

Polvo de estrellas es el trabajo que surge como resultado tras una estancia de investigación realizada entre septiembre y diciembre del año 2019 en el Centro de Arte Contemporáneo MeetFactory, ubicado en la ciudad de Praga, República Checa.

Específicamente, *Polvo de estrellas* consistió en una serie de dibujos en distintos formatos y técnicas que intentaron cruzar los relatos e imaginarios de dos países lejanos que, tras el trauma de un régimen totalitario y desde el año 1989 han construido un peligroso camino hacia una extrema economía de libre mercado; nos referimos a Chile y República Checa. Para ello, se recurrió a imágenes de archivo y al relato histórico, pero también a elementos de ficción, cuyo principal argumento se centró en un secreto resurgimiento de los grupos armados que lucharon contra Pinochet durante los años ochenta para atacar, en un futuro año 2020, a los líderes políticos del G7 en Praga. A partir del cruce entre ciencias sociales, ficción, relato e imagen, se construyó un trabajo gráfico que se resuelve en tres registros distintos. El primero, responde a dibujos de gran formato donde se simulan portadas de periódicos emblemáticos con la noticia de los ataques, destacándose la utilización del lápiz blanco sobre papel negro con el fin de acercarse a la imagen de archivo proveniente del *microfilm*, como también, para envolver a estas noticias de un sentido misterioso y perturbador (Fig. 148). El segundo registro responde a dos dibujos de formato medio que tras un cruce entre fotorrealismo y cómic, rescatan dos fotografías que muestran dos hechos profundamente simbólicos del ocaso totalitario de ambos países, nos referimos al automóvil destrozado de Pinochet tras el atentado que sufrió el año 1986 (Fig. 149), y a una fila de ciudadanos checos que, esperanzados con el cambio político que llegaba tras la caída del comunismo el año 1989, marchan con una bandera en medio de la nieve (Fig. 150). Finalmente, el tercer registro, corresponde a una gran cantidad de dibujos, más expresivos y gestuales que los anteriores cuyo

objetivo fue aproximarse al boceto o apunte gráfico, como si se tratase de las hojas del cuaderno de un detective (Fig. 151 y 152). Éstos, unidos entre sí, articularon el relato gráfico que indicaba el cómo realmente se planificaron y se llevaron a cabo los ataques.

a) Ficha técnica:

Polvo de estrellas

Dibujo

Lápiz grueso sobre papel, grafito sobre papel, tinta sobre papel

Centro de Arte Contemporáneo MeetFactory

Praga, República Checa

2019.

b) Registro fotográfico



Fig. 148. Lápiz grueso y grafito sobre papel, 2 x 1.7 mt. MeetFactory, Praga, Rep. Checa.



1986, ATTACK ON PINOCHET: ONE OF THE MOST REMEMBERED ACTION OF THE GROUP.

Fig. 149. Tinta sobre papel 70 x 50 cm.

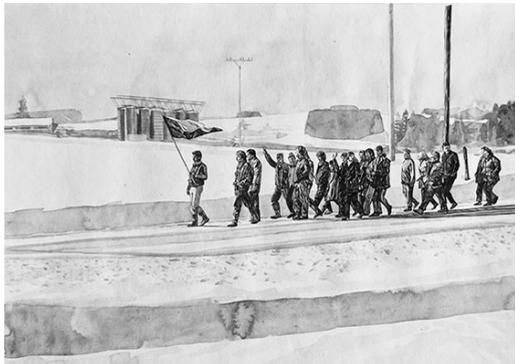


Fig. 150. Tinta sobre papel 70 x 50 cm.



Fig. 151. Lápiz grafito sobre papel x 2.5 x 1.8 mt MeetFactory, Praga, Rep. Checa.

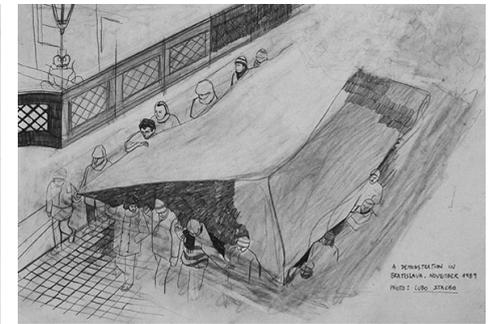
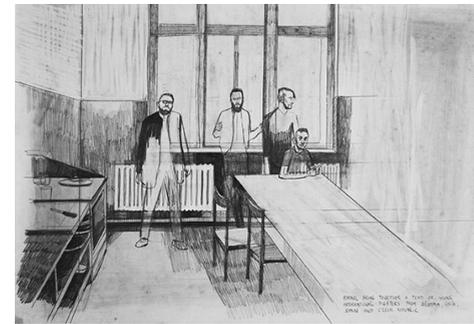


Fig. 152. Lápiz grafito, detalles.

2. RESULTADOS DE LA INVESTIGACIÓN II

En esta segunda parte del capítulo mostraremos el trabajo que hicimos exclusivamente para nuestro programa de doctorado, *Cobra*. Este proyecto se basa en uno de los textos que aparecen en el anexo de la tesis⁸⁹, donde se establece el contexto histórico en el que se desenvuelve nuestra investigación, específicamente aquel que hace referencia a hechos de tortura y graves violaciones a los derechos humanos ejercidas por agentes del Estado chileno en los últimos años, es decir, dentro del actual periodo *democrático* (1990 hasta ahora). Asimismo, *Cobra* no solo atraviesa los principales elementos de nuestro trabajo investigativo, sino además, intenta profundizarlos por medio de una mayor problematización de sus aspectos gráficos y narrativos. Siguiendo el orden que establecíamos en el capítulo anterior en torno a los métodos utilizados en nuestra investigación, estas profundizaciones se refieren a:

Dibujo y figuración:

_ Hemos incorporado literalmente el grabado, tras las constantes referencias que habíamos hecho a este tipo de técnica en los trabajos anteriores. Específicamente me refiero a la xilografía (grabado en madera), ya que ésta posee vínculos con la gráfica político-popular que acentúa el rasgo social que deseamos para nuestro trabajo investigativo. Bajo esta línea, hemos querido aludir a las *liras populares*, en tanto forma de literatura desarrollada en algunos países de América Latina a fines del siglo XIX y principios del XX, cuyos destinatarios eran, principalmente, personas con un escaso nivel de lectura. La xilografía, en tanto técnica de grabado con bajo coste que permite serializarse, fue el soporte principal de las *liras populares*. Asimismo, se destacaron por ocupar formas sencillas y expresivas que agilizaban la lectura y facilitaban una comprensión del texto. Los principales motivos de esta forma de literatura dibujada estaban vinculados al acontecer político y la vida de las clases populares (Castillo 2010)⁹⁰.

_ Relacionado al punto anterior, en *Cobra* se aprecia una mayor subjetivización

⁸⁹ Anexo contexto histórico, un viaje entre las bestias: hacia una fenomenología de la (pos)dictadura.

⁹⁰ En España y en otros países de Europa se desarrolló un fenómeno gráfico parecido, conocido como *Pliegos de cordel* o *Literatura de cordel* (Caro 1995).

de las imágenes incluso de aquellas que se aproximan al registro fotográfico, justamente y gracias al gesto gráfico que involucra la xilografía. Ésta, al ser un dibujo, en definitiva, realizado con un cuchillo (la gubia), produce una imagen cuyo registro, en tanto huella del gesto manual, resulta más agresivo y violento que el realizado a lápiz. En este sentido, todo aquel trazo y *achurado* a los que hemos hecho mención en esta tesis, en cuanto forma de interiorización de la violencia política en Chile, alcanza un mayor grado de materialización gracias al uso de esta técnica.

Relato:

_ Hay una mayor tensión entre ficción y realidad, como también entre ficción e historia. Esta situación se produce por efecto de dos factores.

a) La reiterada aparición de mi imagen y voz en el interior del relato, manipulando, por medio de la aparición de mi mano, las imágenes que yo mismo he dibujado; o por la irrupción en escenas que parecen desarrollarse al margen de mi presencia. O por el contacto sostenido que tengo con uno de los personajes ficticios de la historia, resuelto en planos secuenciales que involucran una conversación prolongada con él.

b) A diferencia de *Anticristo* (2017), por ejemplo, el cual fue concebido siempre como un texto de ficción que incorporó elementos vinculados a hechos reales, el texto de *Cobra* surge desde las ciencias sociales y el ensayo histórico para ser atravesado, posteriormente, por elementos de ficción. Sin embargo, estos últimos aparecen de forma preponderante, incluso hiperbólica dentro de la historia. Un buen ejemplo, y distinguiéndose de mis trabajos anteriores, es la construcción de mi propia imagen como personaje del relato, ya no sujeta a la de un simple entrevistador que obedece a los parámetros que establece el formato documental, sino que afectada por los conflictos y principios de no realidad que atraviesan esta emergente narrativa: el chaquetón negro, el cigarrillo y el parche sobre un supuesto ojo tuerto, son prueba de ello produciendo una nueva —quizás también más compleja— relación entre historia, realidad y ficción.

Cómic:

_En cuanto a un trabajo que utiliza el formato del cómic, nos encontramos con una mayor tensión en la dialéctica entre continuidad y discontinuidad. Esta exacerbación se produce por un considerable aumento en la multiplicidad de técnicas y registros gráficos utilizados permitiendo así no solo aprovechar al máximo los recursos derivados de los polos con los que el cómic trabaja, es decir y particularmente en nuestra investigación, unas imágenes vinculadas al movimiento del cine y otras a la estaticidad de la pintura; sino también, sugerir sensaciones distintas que dentro del perturbador relato de *Cobra*, alcanzan rasgos variados que van desde la reflexión al desasosiego. Como parte de los primeros, me refero a todos aquellos que se aproximan a la objetividad fotográfica, y en cuanto a los segundos, al expresionismo derivado de imágenes procedentes de una mixtura entre fotografía y memoria. Entre ambos extremos se produce un ritmo dinámico que intenta generar un eco sensorial a la cadencia del relato conceptual proveniente de las palabras. De esta manera se busca abarcar la dimensión inefable de las atrocidades que indica este relato.

Dicho lo anterior, podemos decir que, en términos generales y al igual que mis trabajos anteriores, *Cobra* es un proyecto de dibujos y grabados que incorporan un relato. Por esta razón, puede verse como una exposición de arte, un ensayo, un cuento, un libro ilustrado, un comic, incluso, como una película. Desde esta multiplicidad, se observan elementos narrativos de ficción y realidad que construyen una historia que se asemeja tanto a las novelas de misterio como al ensayo histórico. Por otro lado, su imaginario gráfico está basado en diferentes técnicas y registros, cuya variedad apunta a ciertas imágenes de corte masivo desarrolladas en distintas épocas, tales como las *liras populares*, el comic y el cine.

Finalmente, y en base a sus características, *Cobra* contempla dos vías de materialización. La primera se refiere al formato expositivo y la segunda al

editorial. En este sentido, y a continuación, señalaremos una ficha técnica detallada del trabajo, seguida del registro fotográfico de lo que implicó su disposición espacial en el Centro de Arte Contemporáneo LAZNIA (Gdansk, Polonia). Posteriormente, hemos transformado el trabajo en una novela gráfica, que podremos observar y leer con detenimiento a lo largo de este mismo capítulo.

2.1 COBRA, FORMATO EXPOSITIVO

Cobra, como exposición de artes visuales, surge a partir de la invitación que me ofrece la curadora en jefe de LAZNIA, Agnieszka Kulazinska para desarrollar un proyecto expositivo en su sede. Dentro de sus ejes curatoriales, LAZNIA ha desarrollado una línea de trabajo denominada *Ciudades en el borde*, donde invita artistas de regiones que no pertenecen a los grandes centros del arte —como América Latina o Medio Oriente— para exhibir su propias miradas respecto a las coyunturas que viven en sus respectivas comunidades y así difundir una perspectiva distinta a los estereotipos de arte que el propio sistema artístico construye sobre estas regiones. Bajo dicho contexto, *Cobra* —en tanto indaga desde la gráfica sobre un cruento aspecto socio político de un país sudamericano como Chile— resultó encajar con la línea curatorial del centro pasando a formar parte de su programación para el año 2020.

Por otro lado, es importante destacar que LAZNIA ocupa un lugar relevante dentro del arte contemporáneo internacional, según el directorio de espacios de arte desarrollado el año 2013 por el New Museum de Nueva York (USA). Este dato no es menor en cuanto dota a *Cobra* de una relevancia artística con mejor alcance y, en consecuencia a esta investigación doctoral de un mayor reconocimiento.

a) Ficha técnica:

Cobra

Dibujo y grabado

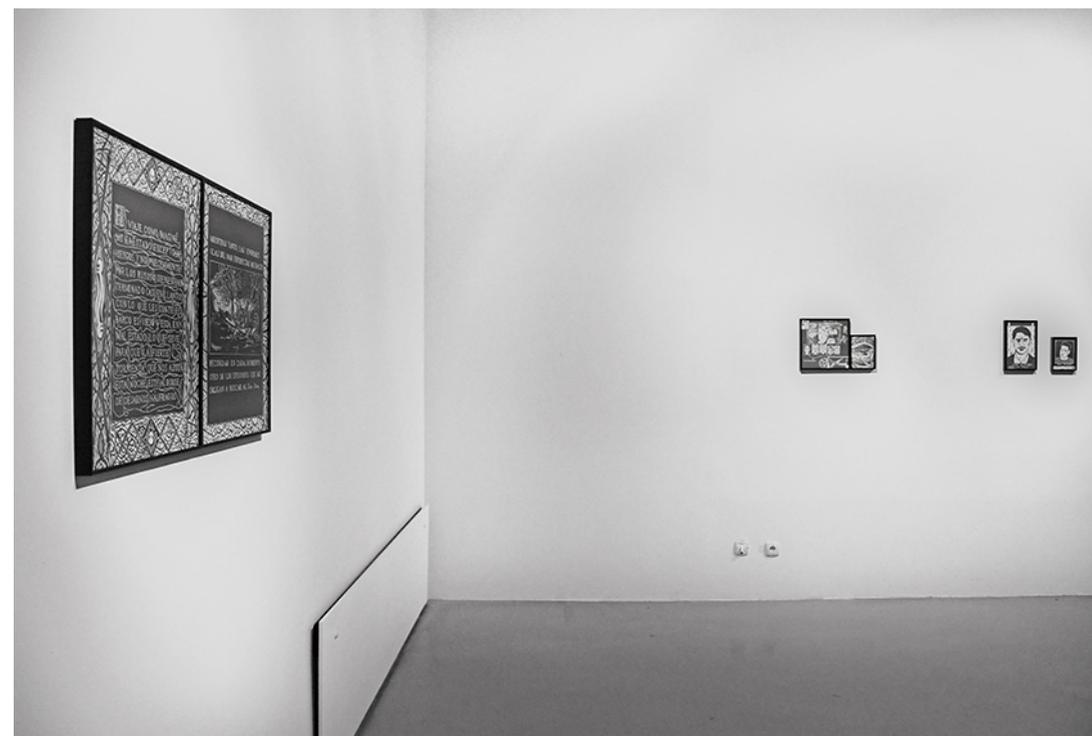
Tinta china, grafito, carboncillo, grabado en xilografía y grabado al agua fuerte

Centro de Arte Contemporáneo LAZNIA

Gdansk, Polonia

2020.

b) Registro fotográfico en LAZNIA



⇒ Fig. 153. Xilografía sobre papel. Centre For Contemporary Art Laznia, Gdansk, Polonia.



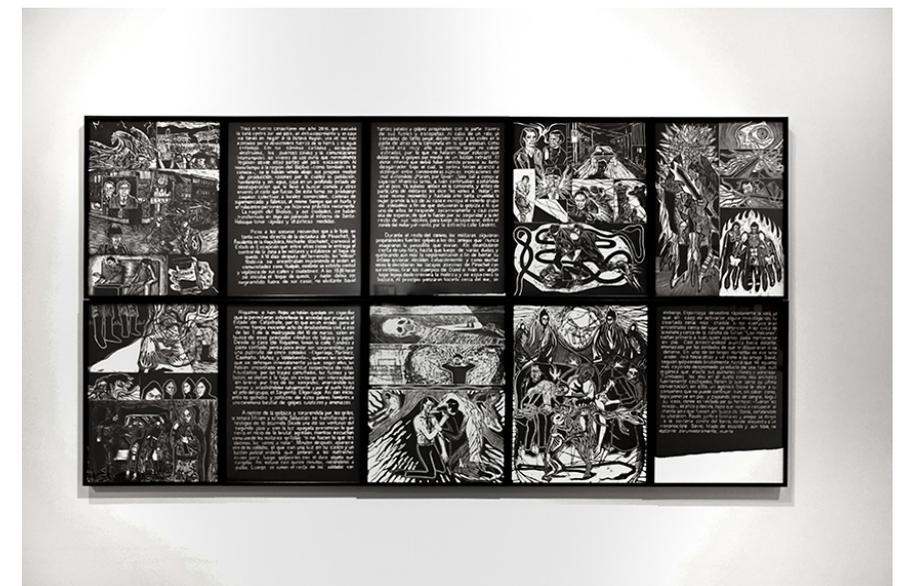
⇒ Fig. 154. Xilografía sobre papel. Centre For Contemporary Art Laznia, Gdansk, Polonia.



⇒ Fig. 155. Tinta sobre papel. Centre For Contemporary Art Laznia, Gdansk, Polonia.



⇒ Fig. 156. Tinta, grafito y xilografía sobre papel. Centre For Contemporary Art Laznia, Gdansk, Polonia.



⇒ Fig. 157. Xilografía sobre papel. Centre For Contemporary Art Laznia, Gdansk, Polonia.



⇒ Fig. 158. Tinta, carboncillo, agua tinta y xilografía sobre papel. Centre For Contemporary Art Laznia, Gdansk, Polonia.



⇒ Fig. 159. Tinta, carboncillo y agua tinta sobre papel. Centre For Contemporary Art Laznia, Gdansk, Polonia.



⇒ Fig. 160. Grafito y xilografía sobre papel. Centre For Contemporary Art Laznia, Gdansk, Polonia.

2.2 COBRA, FORMATO EDITORIAL

Cobra es una novela gráfica que se centra en algunos episodios de tortura, ejercidos por agentes del Estado chileno, en los últimos 10 años. Estos han sucedido como parte de un contexto más amplio de violencia estructural, denominado posdictadura. El narrador central del relato es una versión ficticia de mí mismo. Por otro lado, la historia temporalmente se ubica en el presente y como una continuación de mi trabajo *Anticristo* (2017), razón por la que se alude a algunos personajes de ese relato, como el exagente de la CNI, Reyes Valenzuela. Especialmente, el relato acontece en un barco viejo que sufre los infortunios de encontrarse navegando bajo el azote de una fuerte tormenta. Dentro de este contexto, esta historia se divide en tres partes:

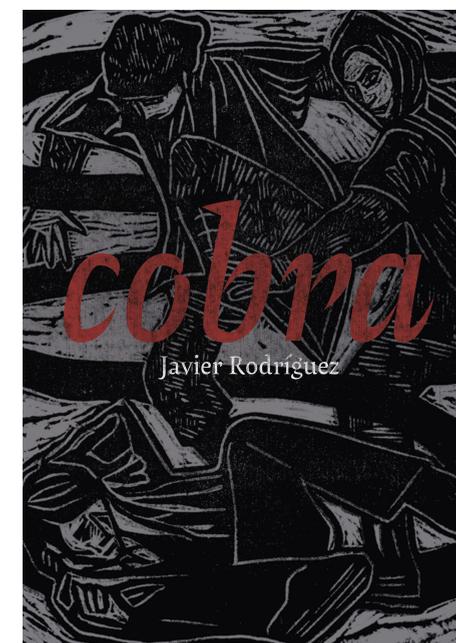
La primera, consiste en recordar una visita que hago en la cárcel a un exagente de *La Oficina*, el aparato de inteligencia que operó durante los primeros años de transición democrática. En este encuentro, me señala los procedimientos empleados por dicha agencia, la relación que tuvo con la CNI —la policía secreta de Pinochet—, y algunos casos concretos de tortura ocurridos entre los años 2011 y 2013. Los dibujos y grabados, en este tramo, principalmente, usan la referencia fotográfica, por medio de montajes que hago de mi propia imagen sobre escenas que rescato de series televisivas.

La segunda parte, se centra en un solo caso, contado por el mismo agente. Éste se refiere a la brutal tortura que sufrieron dos individuos por parte de cinco soldados, tras el terremoto en Chile del año 2010, y en la que uno de ellos, resultó muerto. Salvo un dibujo que simula una página de periódico, esta parte se materializa mediante la xilografía y a partir del fotorrealismo y expresivas imágenes mentales, cuya referencia directa son las *liras populares*.

Finalmente, una tercera parte, me devuelve al contexto del barco en la tormenta, y a modo de epílogo, es una reflexión filosófica sobre el concepto del

mal, que pretende vincular los casos de tortura actual, con los perpetrados en tiempos de dictadura, a fin de entenderlos como lamentables consecuencias de la violencia estructural que dejó Pinochet. El tipo de dibujos y grabados de esta parte obedece a una mezcla de los de la primera y la segunda parte.

Cabe destacar que *Cobra*, en cuanto libro, será publicado, a inicios del año 2021, por la Editorial La Oveja Roja. Esta editorial, ha alcanzado relevancia en España y América Latina por su libros sobre filosofía y ciencias sociales. Últimamente ha incorporado a su catálogo novelas gráficas cuyas temáticas abordan coyunturas políticas significativas, como es el caso de *Los años de Allende* (2018) de los autores chilenos Carlos Reyes y Rodrigo Elgueta. Este libro, como los otros editados por La Oveja Roja, fue distribuido en más de 15 países, entre ferias y librerías de prestigio, logrando un alto nivel de circulación y reconocimiento. Por este hecho, y al igual como sucedió con la exposición en LAZNIA, se constatan a través de sus repercusiones pre y posdoctorales, que este trabajo de investigación alcanza relevancia y valor en torno al conocimiento y la producción artística, motivos principales de este programa de doctorado.



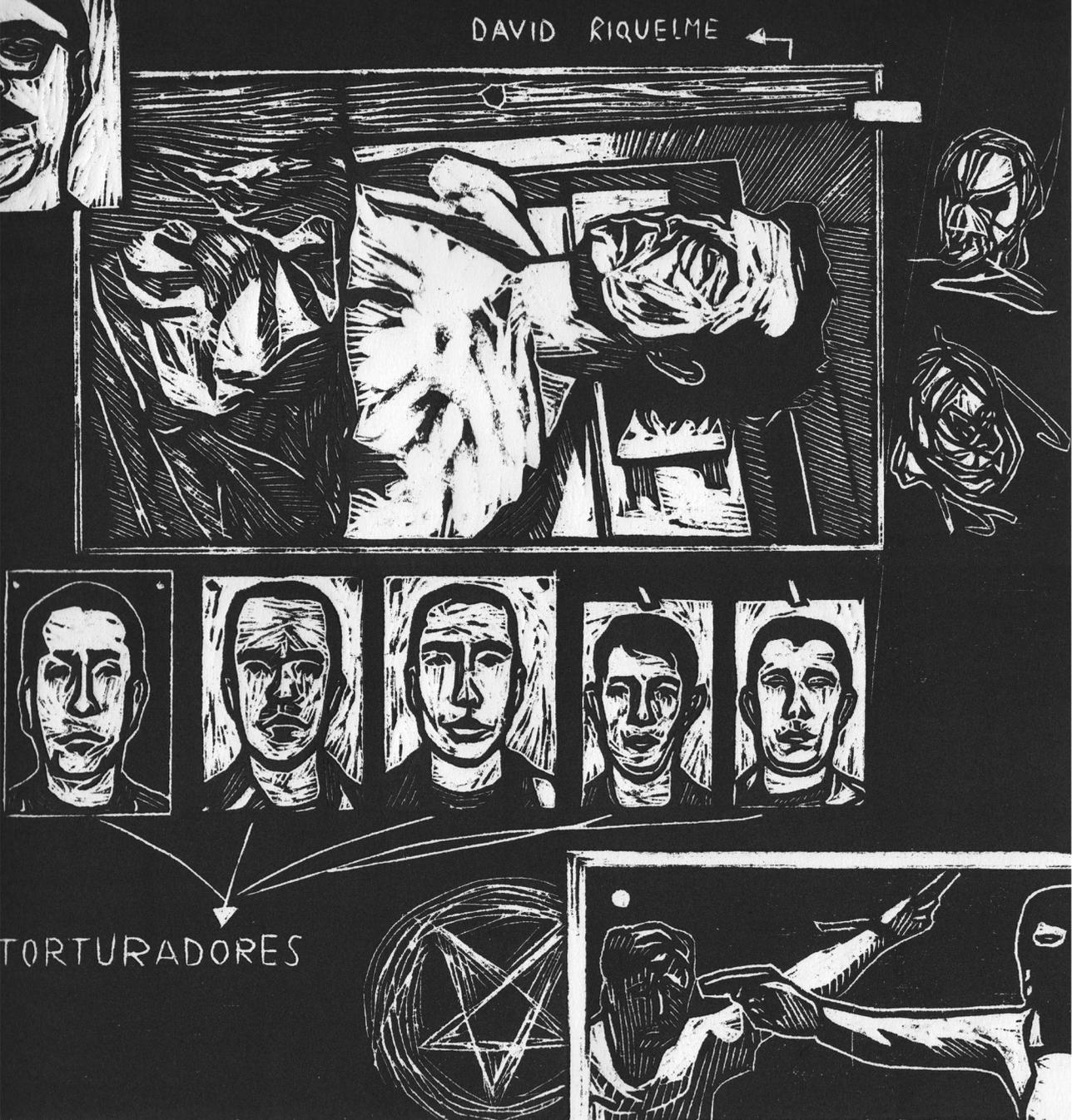
EL VIAJE, COMO IMAGINÉ,
NO HA ESTADO EXCEPTO DE
RIESGOS, Y NO PRECISAMENTE
POR LOS RUSOS QUIENES HAN
TERMINADO CASI EN LLANTOS
CON LO QUE LES CONTÉ. EL
BARCO ES VIEJO Y ESTÁ EN
MAL ESTADO, LO QUE SIRVE
PARA QUE LA FUERTE
TORMENTA QUE NOS AZOTA
ESTA NOCHE, ESTÉ AL BORDE
DE DEJARNOS NÁUFRAGOS

MIENTRAS TANTO, LAS ENORMES
OLAS DEL MAR ENFURECIDO ME HACEN



RECORDAR EN CADA MOMENTO
OTRO DE LOS EPISODIOS QUE ME
OBLIGAN A BUSCAR AL *Gran Puma*.

DAVID RIQUELME ←



TORTURADORES





JASON BENAVIDES

"LA MOLE"

1997



REYES VALENZUELA



primera parte

Antes de mi desaparición
y como parte del compendio de
antecedentes que me ayudaran
a dar con las respuestas

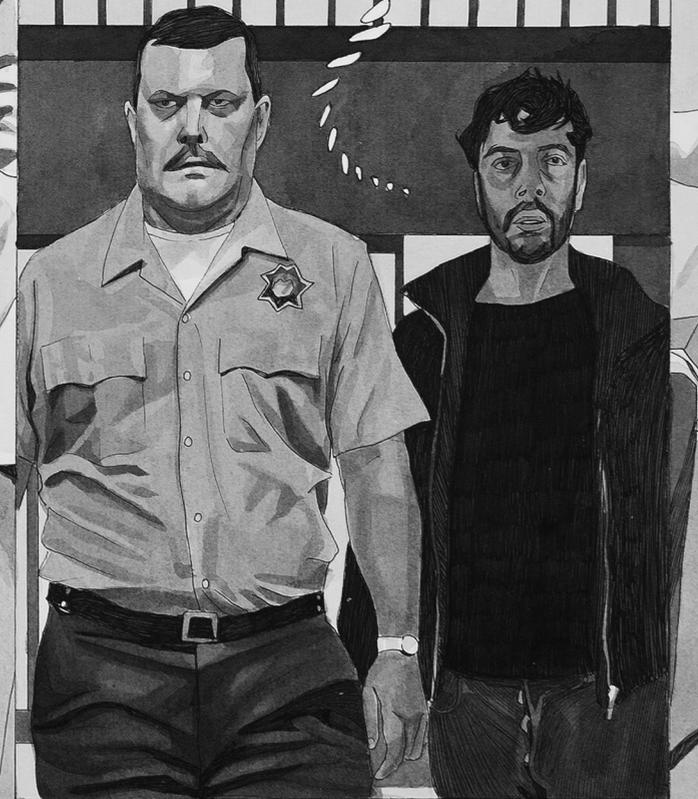
frente a la misteriosa historia
que había detrás de la foto de los
cadáveres, visité en la

vieja penitenciaría de
Santiago a uno de los con-
tactos de Reyes Valenzuela

JASON BENAVIDES o *La Mole*,
como lo apodaban, había sido un miem-
bro de la policía de investigaciones
que formó parte de *La Oficina*
nombre con el cual se conoció al grupo
de inteligencia que durante los prime-
ros años de gobierno del expresiden-
te Patricio Aylwin y bajo las

órdenes del subsecretario
del interior Belisario Velasco
tuvo como misión, a como die-
se lugar, desarticular a los
grupos armados que aun
quedaban operativos desde

la dictadura de **PINOCHET**
tales como el Frente Patrió-
tico Manuel Rodríguez el
Zautaro y algunas milicias del MIR





Para estos efectos, *La oficina*, no tan solo empleó métodos poco ortodoxos, sino también, se dejó asesorar por la Brigada Investigadora de Asaltos, una facción de la PDI que entre sus miembros tenía a ex agentes de la temida **CNI**, la supuesta extinta policía secreta de PINOCHET (Martínez 2016). Bajo este podrido mestizaje policial, los asesinatos,



las torturas y las desapariciones a los antes radicales opositores al dictador y luego al primer gobierno *democrático* en tanto continuador del legado de Pinochet

y propagador de la infección, siguieron ocurriendo bajo el alero del Estado; y es también el contexto en el que la *mole* conoce a nuestro héroe de *Anticristo*, Reyes Valenzuela

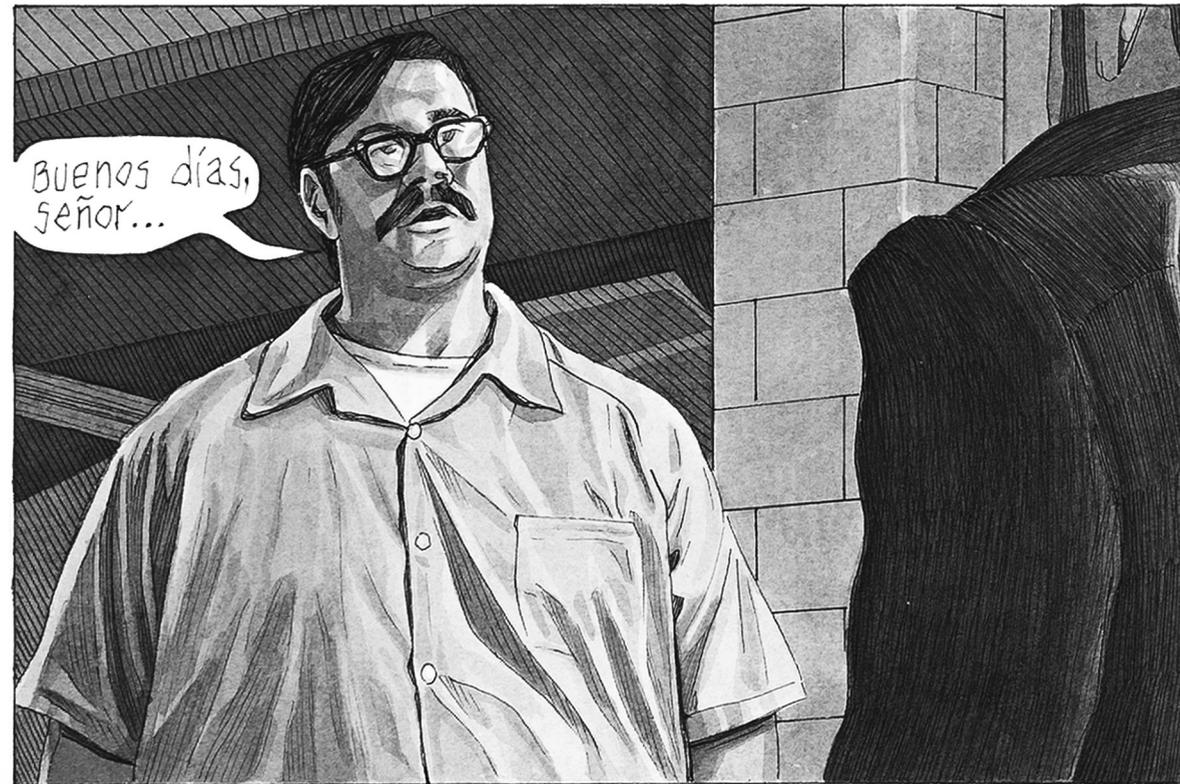
Benavides era una bestia singular, pues en él se mezclaba un enorme tamaño corporal —el tipo debió haber pesado casi dos toneladas—, con el rostro de un niño o un peluche.



como también, una fuerza sin igual con movimientos muy suaves y delicados

Recuerdo la primera vez que lo tuve frente a mí

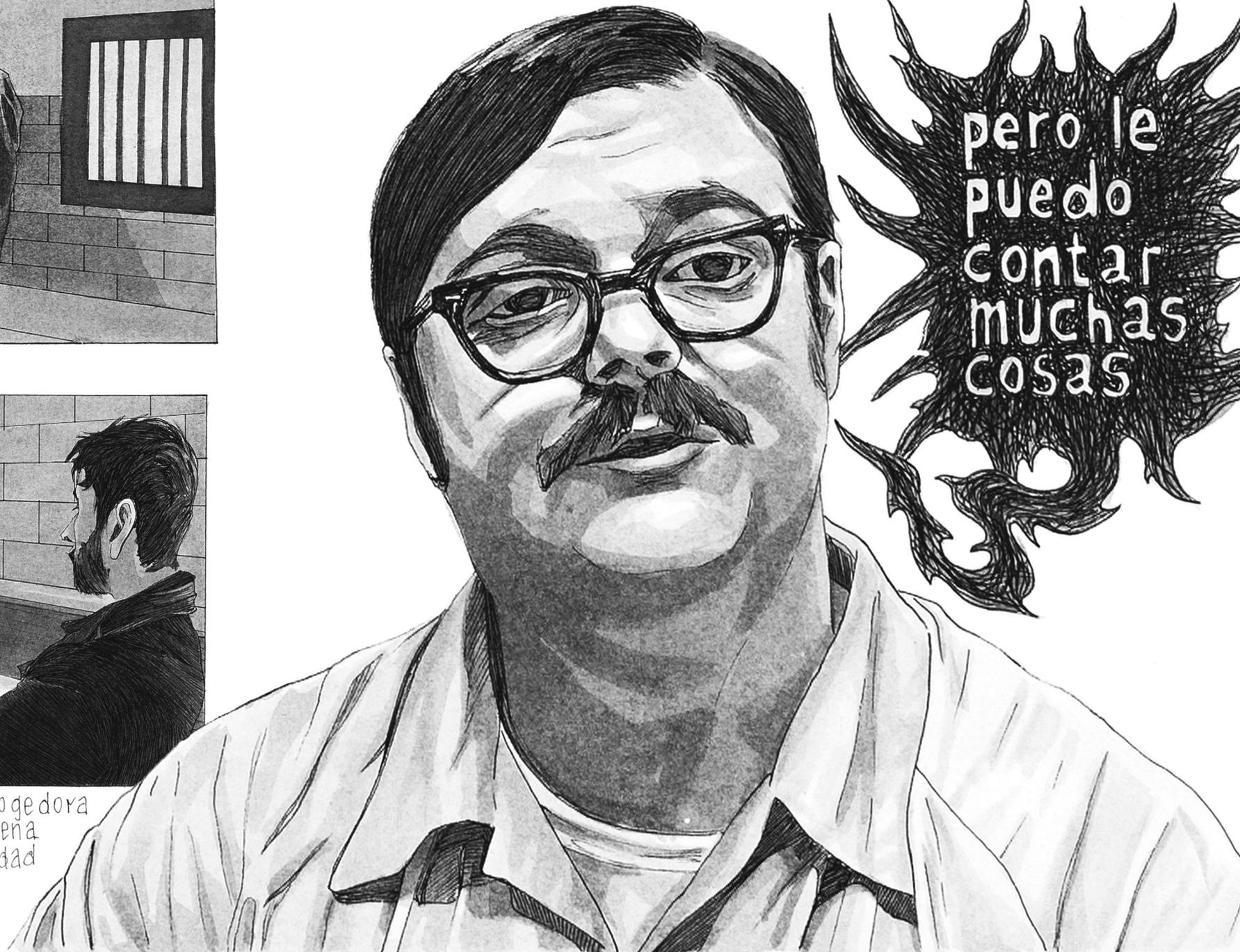
pensé que sus enormes manos, ante cualquier pregunta que le molestaba y conociendo su brutal



prontuario, podrían aplastar mi cabeza que estallaría en infinitos pedazos hasta quedar esparcidos por la sala especial de visitas, que era donde conversábamos; no obstante, al cabo



de unos minutos, mi temor desapareció, su acogedora voz, combinada con una mecánica corporal llena de buenos modales, me devolvieron la tranquilidad necesaria para iniciar nuestra conversación





con inusitado interés, y como si me estuviese contando una película,



me hizo saber como había

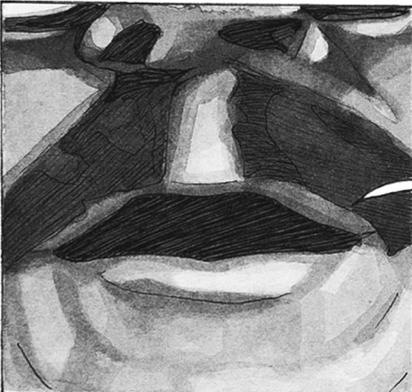
ingresado a La Ojuna, cuando conocí a Reyes Valenzuela, y el porqué de su cautiverio

de los 33 comunistas que matamos a principios de los años 90, yo me cargué a ocho. A cada uno de ellos, les aplastaba la cabeza con mis manos



sin embargo una de las cosas que me contó y más me impactó fueron los casos de sádicas torturas por parte de sujetos pertenecientes

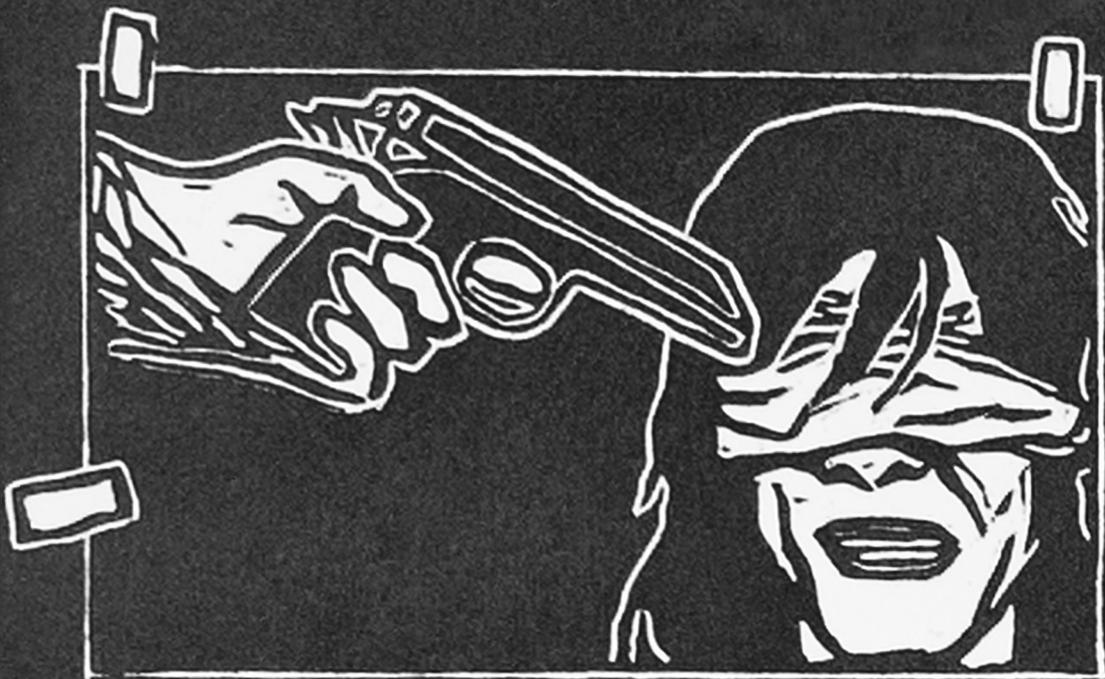
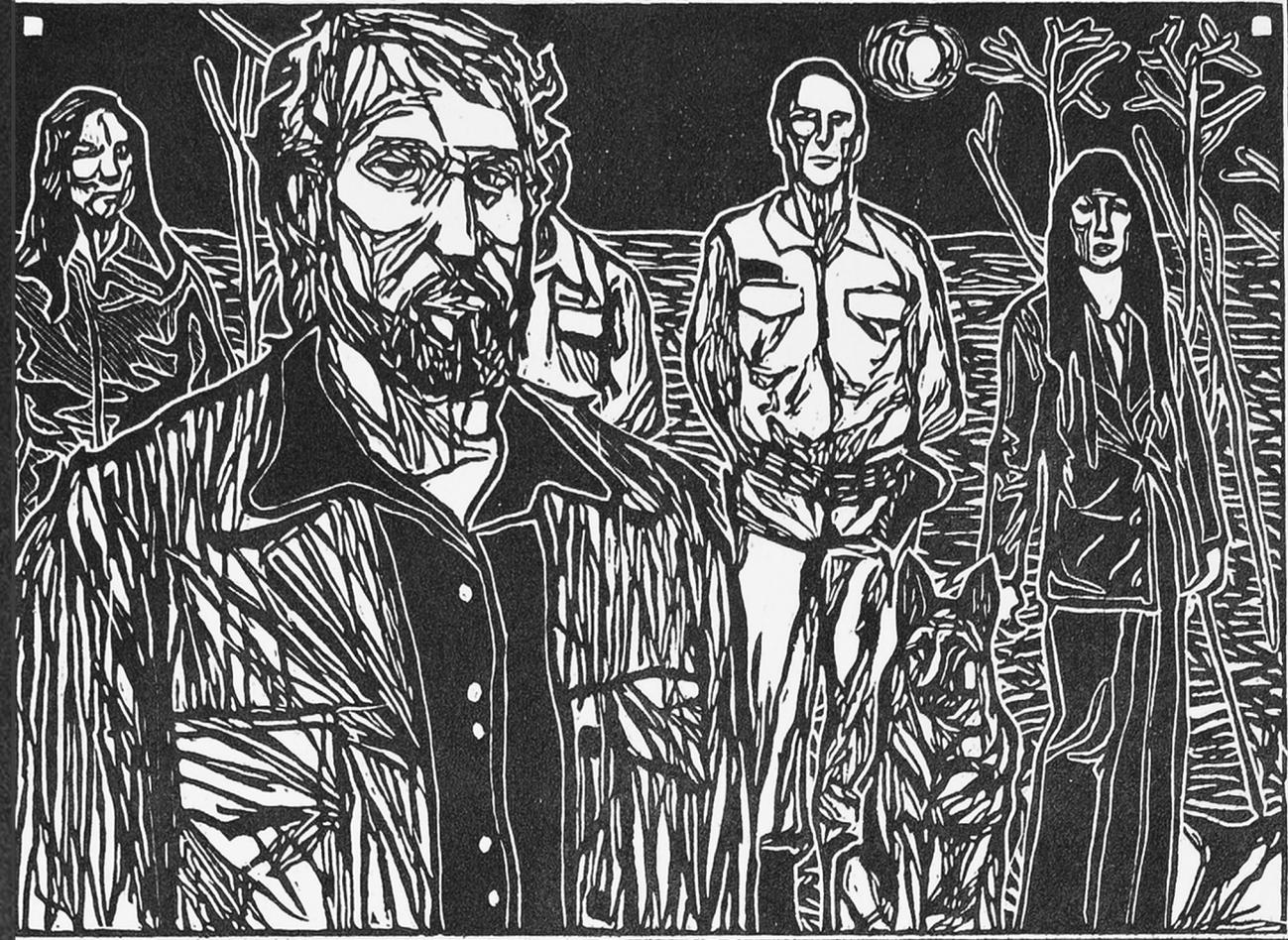
era como reventar burbujas





llora conchatumadre

a organismos del Estado, que más de 20 años después del fin de la dictadura, siguen ocurriendo en Chile



Está en este lugar, el trabajo que
tuve y los amigos que conservo me
han permitido saber muchas cosas
que no deberías. A mí me pueden culpar
de haber sido parte de un organismo
criminal del Estado en plena democra-
cia y como parte de este, de ser ex-
tremo despiadado a la hora de perpetuar
los operativos que tuve a mi cargo,



Sin embargo y sin ningún ánimo de justificarme debo decirte dos cosas: siempre lo hice a partir de las órdenes que emanaban desde el mismo Ministerio del Interior, como así también, en contra de sujetos armados que tenían alguna clase de preparación militar. No obstante, a lo largo de los años, e incluso hasta ahora, hay agentes del Estado que en plena democracia - no como la de aquellos años en los que si bien Aylwin era el Presidente, Pinochet continuó siendo el Comandante en Jefe - torturan y matan con sadismo, sin ninguna orden previa,



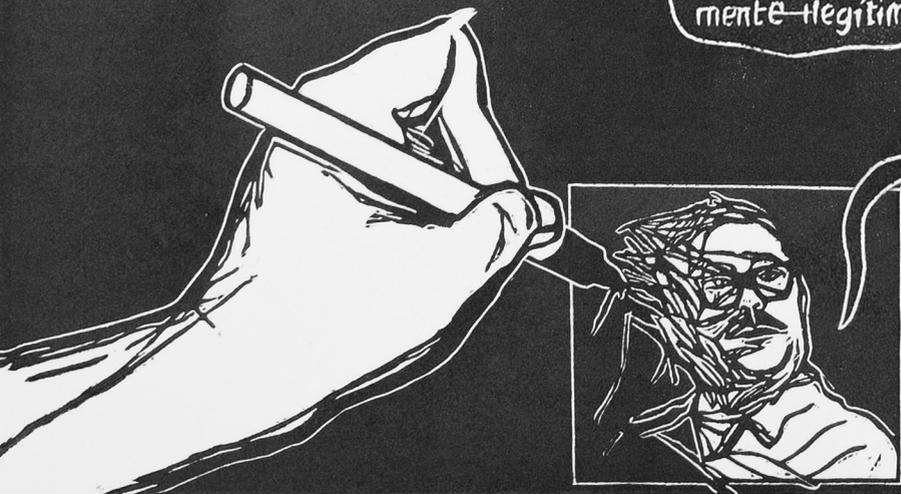
y únicamente por el espacio de poder que la misma ley les confiere, haciéndolo, más encima, contra personas inocentes, débiles e indefensas. Por ejemplo, están los casos que han dejado las detenciones tras las marchas estudiantiles del año 2011 y las otras que le han seguido; bajo las cuales y según el mismo Jefe del Departamento de Derechos Humanos del Colegio Médico, Enríque Morales, se les han aplicado duras torturas





a niños y jóvenes como si por medio de un híbrido entre legalidad y autoritarismo, institucional y fantasmáticamente Pinochet, la CNP y todo el aparato represor de la dictadura Siguió en pleno funcionamiento (Moietto 2017). Morales, en una entrevista, dio a conocer el episodio que vivió un menor, presidente del Centro de Alumnos de algún liceo, en un cuartel policial, en

el que fue forzado a desnudarse a punta de amenazas y golpes, para luego obligarlo a permanecer agachado, sin ropa y con un policía detrás lo que era una evidente señal de intimidación física y psicológica totalmente ilegítima y brutal



O el caso de dos jóvenes universitarios que literalmente fueron raptados por la policía y golpeados al interior de un vehículo policial, para luego, a uno de ellos, ponerle una bolsa plástica en la cabeza y golpearlo con todas las luces apagadas

Esta técnica de asfixia, a la que los policías le decían el minuto feliz, en el ámbito de los derechos humanos se le conoce como *El submarino seco*



Enrique Morales

Hoy la tortura sí existe en Chile. Y hay algo que me sorprende mucho y es que, por lo general, las víctimas describen que quienes los han agredido son uniformados de veinte años. O sea, son chicos que nacieron después de marzo de 1990, cuando Pinochet ni siquiera estaba en el poder

Entonces no es el momento histórico el detonante de la violencia sino tiene que ver con un concepto que sigue arraigado (...)

Ante tales constataciones de violencia y maldad, el médico fue tácito

El hecho que las fuerzas policiales en democracia siguen ejerciendo tortura, es una demostración que no hicimos bien el proceso de reparación. Y no sólo me refiero a que esto ocurra, sino al hecho que no sean sancionados y lo que es peor, que muchos de estos funcionarios sigan al interior del Estado ejerciendo labores similares. Cuando eso pasa, el Estado se compromete en el hecho y no es solo ese individuo el que cometió ese exceso



segunda parte



“El fantasma Pinochet en el actual modelo político chileno postdictatorial, está tan arraigado que pareciese replicarse a fin de mantener a raya cualquier patógeno amenazador del orden, en toda manifestación de autoridad ya sea esta civil, policial o militar”.

JASON BENAVIDES, “LA MOLE”

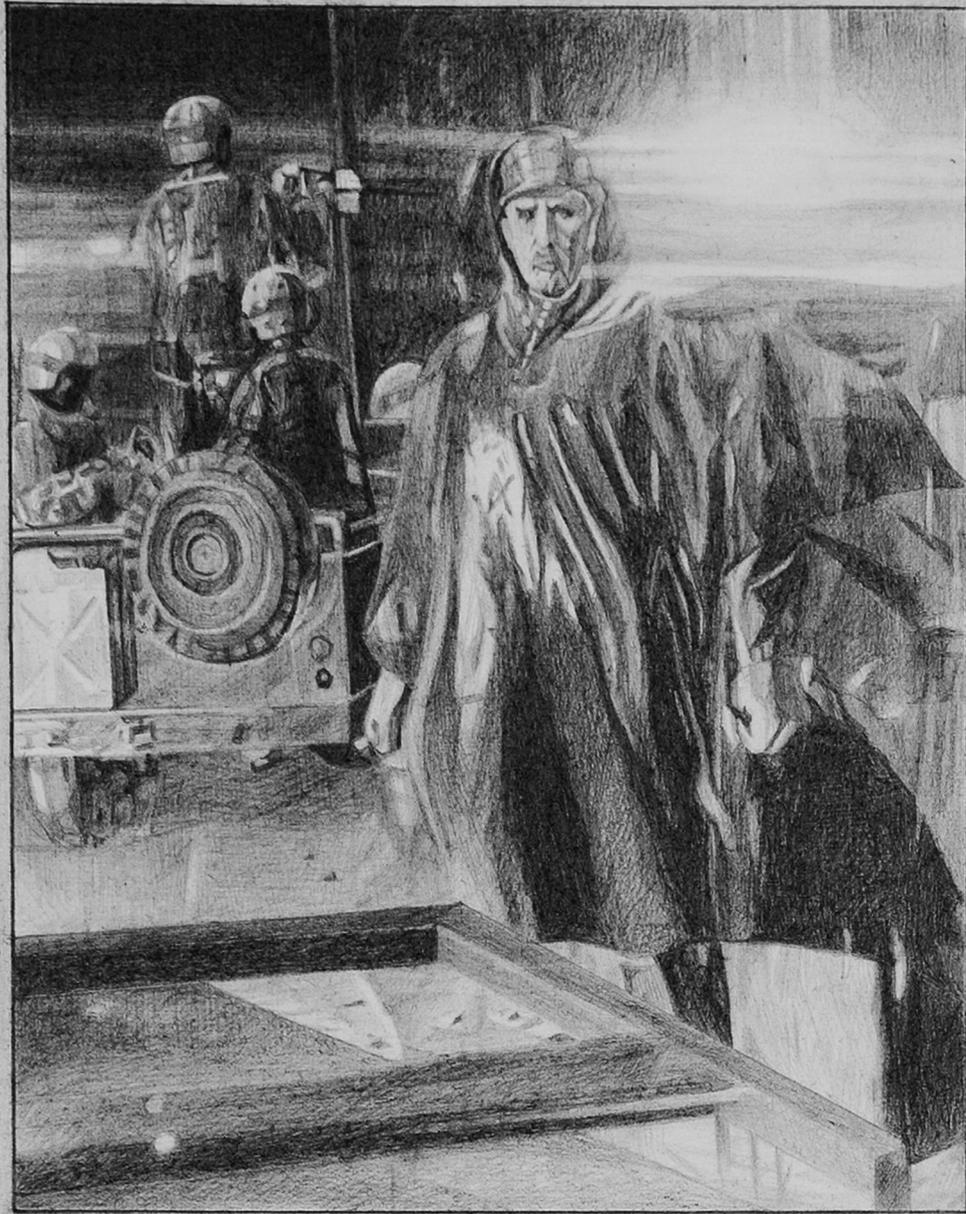
Ex - Policía de investigaciones

Según las palabras de Morales, podemos deducir que el fantasma Pinochet, en el actual modelo político chileno postdictatorial, está tan arraigado que pareciese replicarse, a fin de mantener a raya cualquier patógeno, amenazador del orden, en toda manifestación de autoridad ya sea ésta civil, policial o militar, como si dicho espíritu infecto los poseyese de forma irracional y demoníaca. Una de estas manifesta-

ciones, y de la que casi nada se sabe, sucedió en la provincia de Hualpén, con unos oficiales de marina, que en el año 2010 torturan prolongadamente a dos civiles inocentes y luego asesinan a uno de ellos (Miranda 2017), como si viviésemos en el Chile de los años 80.

¿Conoces esa historia?

del año 2010, tras el fuerte cataclismo que sacudió a la octava región del país, la Presidente
a torturas por parte del Estado y revela detalles sobre las terribles torturas ocurridas en Hue



BASES MILITARES - Fotos inéditas del recinto de la armada en el que cumplían funciones los soldados acusados de ejercer torturas durante el Estado de Ex

sta
el
un
del
un
al,
o a
zas
rio
pa
era
ión
d y
nte
en
ado
sal
de
za y
las
de
los
fan
bito
nos
del

que
que



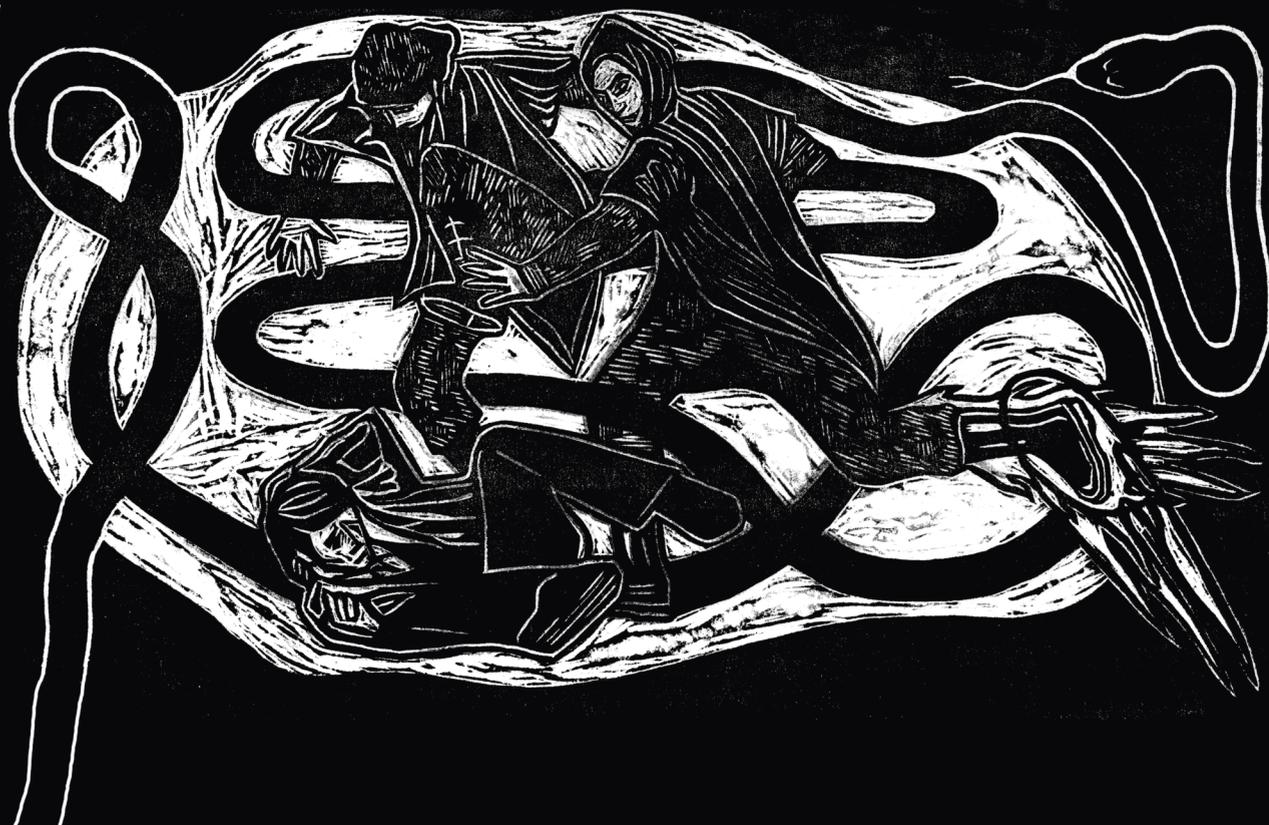
Tras el fuerte cataclismo del año 2010, que sacudió la zona centro sur del país, el desabastecimiento y el caos no tardó en llegar a la Octava Región, una de las más azotadas por la devastadora fuerza de la tierra y el agua enfadada. Con los caminos cortados, aeropuertos destruidos, los puentes caídos y la comunicaciones interrumpidas, los viveres de uso diario que normalmente llegaban desde otras partes del país escasearon. Al mismo tiempo a la región del Biobío -como también se le conoce-, se le habían venido abajo sus propios medios de producción, razones por las cuales la población, hambrienta y sin agua, cayó en un profundo estado de desesperación que la llevó a buscar comida y otros enseres al costo que fuese. De esta forma se produjeron saqueos colectivos a locales comerciales, cadenas de supermercado y fábricas, al mismo tiempo que el hurto y el robo entre personas, se hizo una práctica recurrente. La región del Biobío, y sus ciudades, se habían transformado en algo así parecido al infierno de Dante. Había que tomar rápidas y drásticas medidas.

Pese a los oscuros recuerdos que a le traía en tanto víctima directa de la dictadura de Pinochet, la Presidenta de la República, Michelle Bachelet, convocó el Estado de Excepción que entre otras cosas le entrega el control de la zona a los militares y establece el toque de queda. A 10 días después del terremoto, los "milicos" todavía se encontraban imponiendo el orden en comunidades como Hualpén, mediante un estricto control y vigilancia de sus calles y ciudadanos. A las 18.00 horas se iniciaba el toque de queda, y nadie debía ser sorprendido fuera de sus casas, no obstante David



en breve por tres de los comandos, amarrándole sus manos y arrastrándolos salvajemente y por el suelo hasta el jefe del grupo, el Sargento Elgorriaga. Así dan inicio, entre los gemidos y sollozos de estos pobres hombres, a una ceremonia bestial de golpes, culatazos y amenazas.

Riquelme e Ivan Rojas se habían quedado sin cigarrillos que le permitieran sobrellevar la ansiedad que producía el Estado de Catástrofe, por lo que en un errado pero al mismo tiempo inocente acto de desobediencia civil, a eso de las 2 de la madrugada del 10 de marzo, salen en busca de esos preciados cilindros de tabaco y papel. Desde la casa de Riquelme, toman la calle Londres a paso confiado, pero a poco andar son sorprendidos por una patrulla de cinco soldados -Elgorriaga, Martínez, Caamaño, Muñoz y Valdebenito-, quienes les ordenan que se detengan inmediatamente ya que, según ellos, los habían encontrado en una actitud sospechosa de robo. Asustados por los trajes camuflados, los fusiles y las botas, se dieron a la fuga, sin embargo son interceptados



A metros de la golpiza, y sorprendida por los gritos, la señora Miriam y su nieto Sebastián se transforman en testigos de lo ocurrido. Desde una de las ventanas del segundo piso y con la luz apagada presencian lo que sería el inicio de la brutal agresión, mientras escuchan como uno de los militares gritaba: "si no hacen lo que les decimos, los vamos a matar". Minutos después, aparece otro de los soldados, él que con una luz en su casco y un bastón policial ordena que juntaran a los maltrechos civiles para luego golpearlos con el duro objeto que cargaba. Así estuvo casi quince minutos, moliéndolos a palos. Luego se suman el resto de los soldados con





fuertes patadas y golpes propinados con la parte trasera de sus fusiles y escopetas. Al cabo de un rato, ya cansados de tanto pegar, deciden meter a los civiles en la parte de atrás de la camioneta en la que andaban. Como David era muy alto, sus piernas largas no cabían estiradas, por lo que no hallaron mejor solución que doblárselas a golpes por medio de un bastón retráctil. El dolor intenso que debió haber sentido provocó su llanto desgarrador bajo el cual, la señora Miriam alcanzó a distinguir entre conmovedoras súplicas, explicaciones del mal entendido; ¡Paren, por favor! ¡Solo salí a comprar cigarros! Mientras tanto, a Iván continuaban azotándolo en el piso. Ya subidos ambos en la camioneta, y antes de partir, uno de militares les dice "los vamos a matar", en ese mismo momento y hastiada ante tanta crueldad, la mujer prende la luz de su casa e increpa al violento grupo de soldadillos a fin de que detuvieran la golpiza a lo que uno de ellos le responde, socarronamente y casi como era de esperar, de que lo hacían por su seguridad y la del resto de sus vecinos, para luego desaparecer, entre el sonido del motor y el viento, por la estrecha calle Londres.



Durante el resto del camino, los militares siguieron propinándoles fuertes golpes a los dos amigos que nunca imaginaron la pesadilla que vivirían. Así deambularon

cerca de una hora, hasta que luego de varias dudas, y quebrando aún más la reglamentación a fin de borrar su infame accionar, deciden cobardemente y como muchas



embargo, Elgorriaga desestimó rápidamente la idea, ya que en caso de activarse alguna investigación, su coartada sería más creíble si los cuerpos eran encontrados cerca del lugar de detención. A las cinco de la mañana y cerca de la cancha de fútbol, "Los Halcones", sueltan primero a Iván, quien apenas podía mantenerse en pie. Casi arrastrándose avanza hacia delante,



veces lo decidieron los lacayos asesinos de Pinochet con sus víctimas, tirar los cuerpos de David e Iván en algún lugar lejano, donde creciera la maleza y se esparciera la basura. Al principio pensaron hacerlo cerca del mar, sin







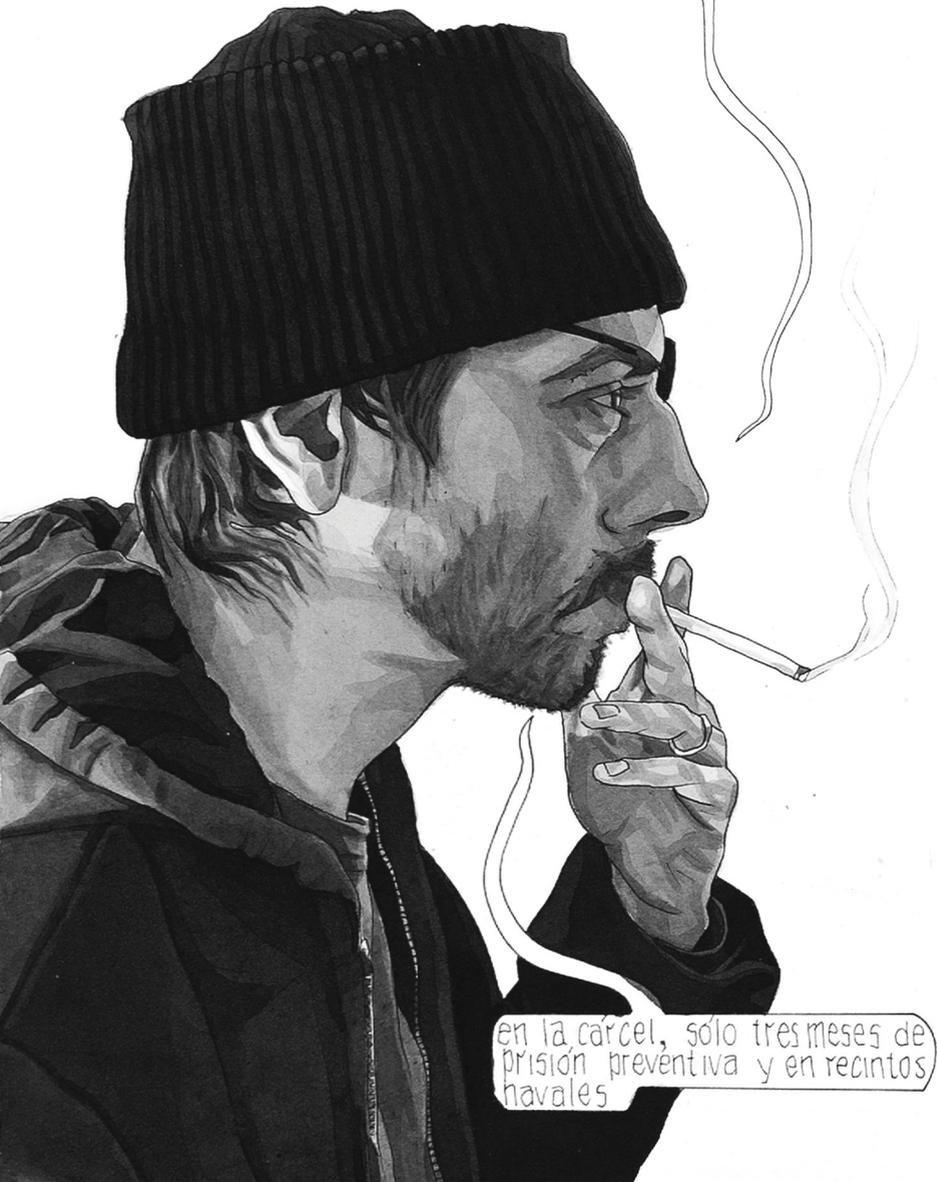
amenazado por los soldados de que le dispararían si se detenía. En uno de los largos momentos de ese lento andar, mira hacia atrás y ve como a su amigo David, seguían golpeándolo brutalmente hasta que no aguantó más cayendo desplomado producto de una falla multi orgánica que afectó sus pulmones riñones y páncreas. Tumbados los dos en el suelo, como dos animales fuertemente castigados, tienen la que sería su última conversación; en ésta, un agónico David le dice a su compañero que no puede continuar. Iván, sin saber cómo, logra ponerse en pie, y cojeando, lleno de sangre, llega a su casa, donde es recibido por su hermano: -fueron los milicos-, alcanzó a decirle, hasta que volvió a recuperar el aliento para que fuesen en busca de David, señalándole su ubicación. Rauda, junto a familiares y amigos se dirigió a la solitaria cancha del barrio, donde encuentra a un irreconocible David, tirado de espaldas y aún tibio, no obstante abrumadoramente, muerto.

tercera parte

Las historias que me contó LA MOLE aún corroen mi cabeza, más todavía, cuando luego al investigar sobre lo de Mualpén, me entero de dos antecedentes devastado-



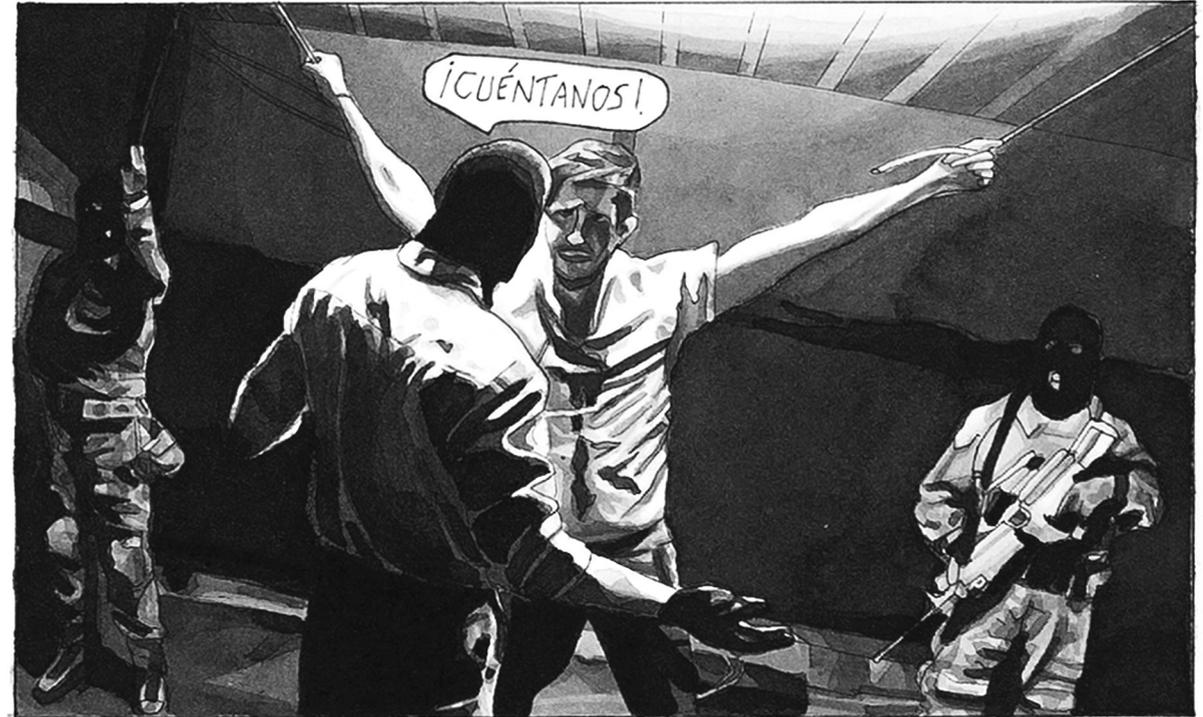
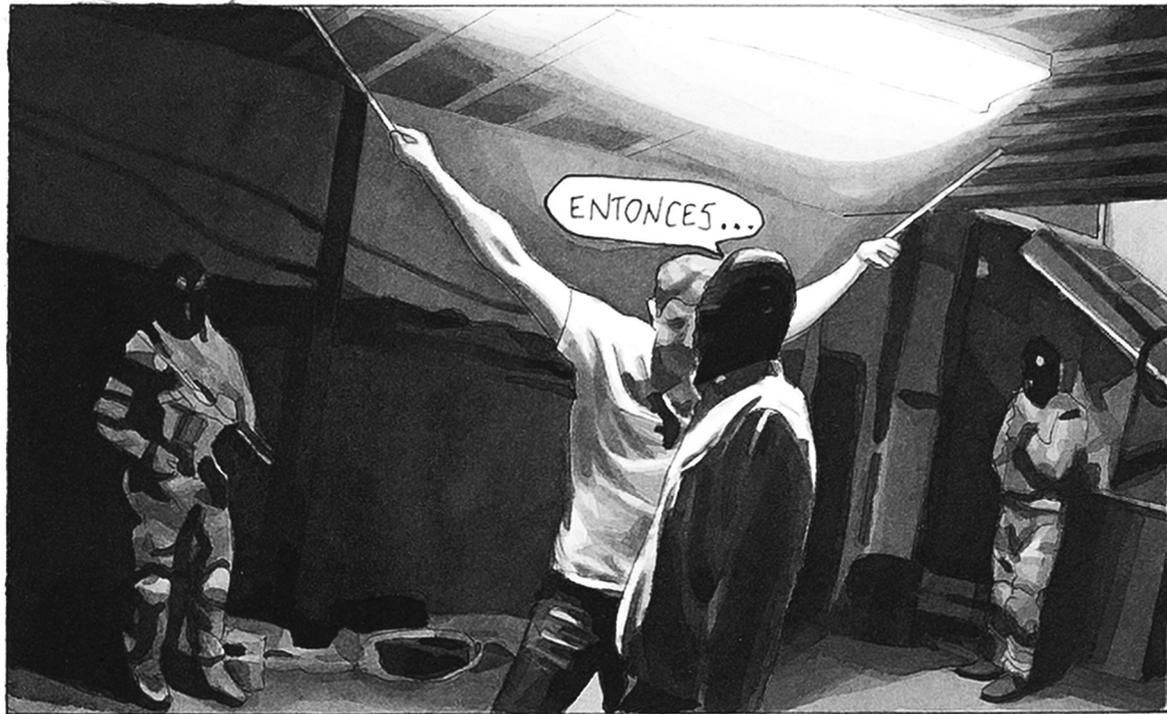
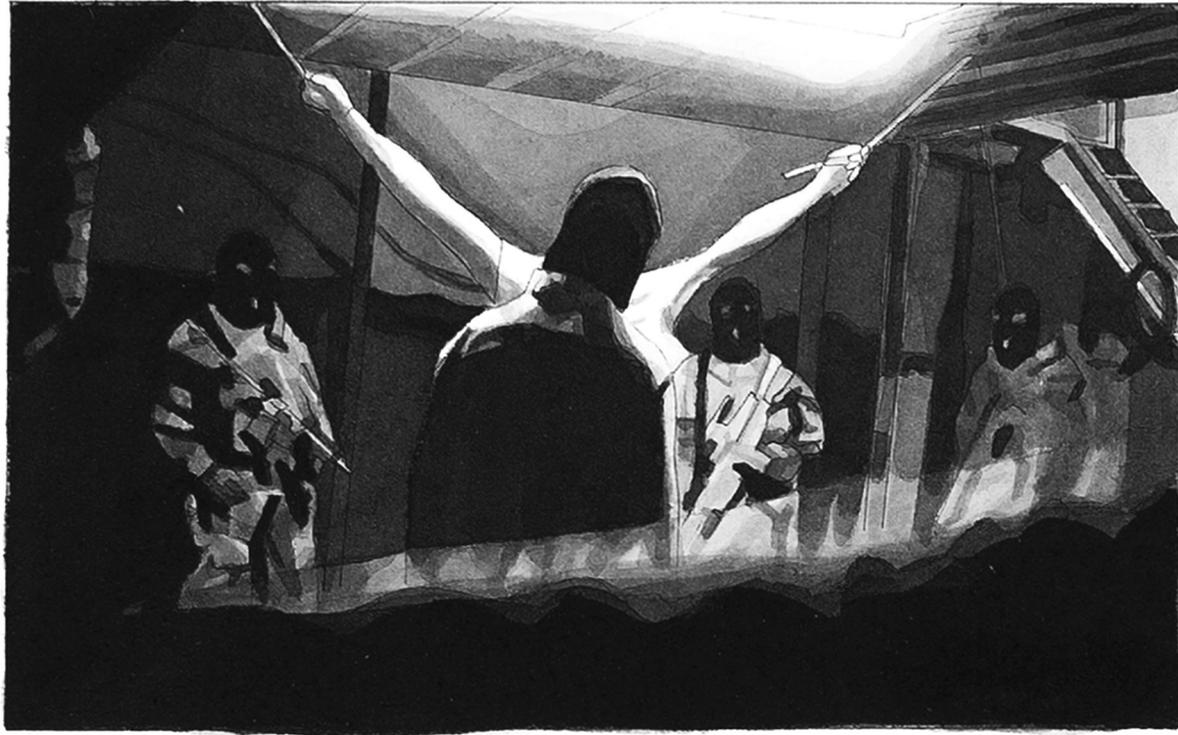
res. Primero que los asesinos torturadores tras un irregular proceso legal que llevó la Justicia Militar no han permanecido ningún día



en la cárcel, solo tres meses de prisión preventiva y en recintos navales



esos maricones se lo buscaron





Es más, los sargentos Elgorriaga y Martínez, tras 20 años de servicio, lograron retirarse de la marina con una pensión vitalicia superior al medio millón de pesos, algo así como la nada despreciable cifra de 1000 dólares mensuales





OMER VALDEBENITO



ΕΣΤΕΒΑΝ ΜΠΙΟΣ



JOSE CAAMAÑO



CRISTIAN MARTINEZ



JORGE ELGORRIAGA





Segundo, al igual que Nábila Rifo, David e Iván, eran pobres;



se dedicaban, esporádicamente, a vender pescados y a recolectar cartones, razón por la cual, el abogado querellante en la causa penal de este caso, Javier Ahumada, con desazón y profundamente afectado por los violentos sinsentidos del sistema bajo el cual, Pinochet pareciese aún reinar,

hace una doble acusación dirigida al todavía Estado torturador y al desigual modelo político económico como principal culpable de matar, literalmente y como sucedía en dictadura, a las personas más vulnerables del país:



JAVIER
AHUMADA



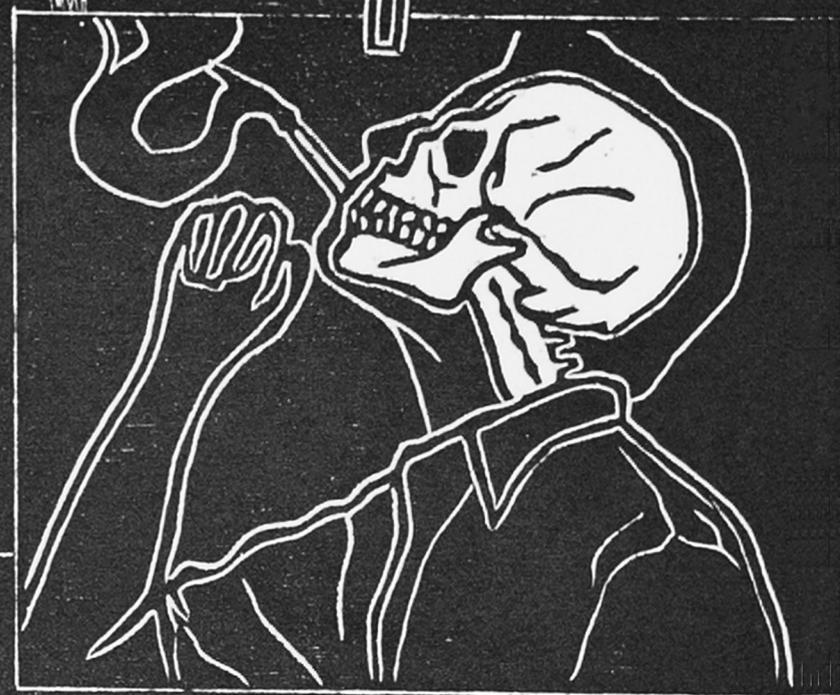
Entonces nunca nadie balanceó la posibilidad que los militares salieran hacer lo mismo que hicieron el año 73 a pesar de que fueron generaciones distintas -probablemente lo eran-, pero venían con una misma percepción de como proceder ante la resistencia(...) así que la reflexión que tengo para hacer es que ser pobre en Chile es un riesgo permanente de muerte (Londres 38, 2015)

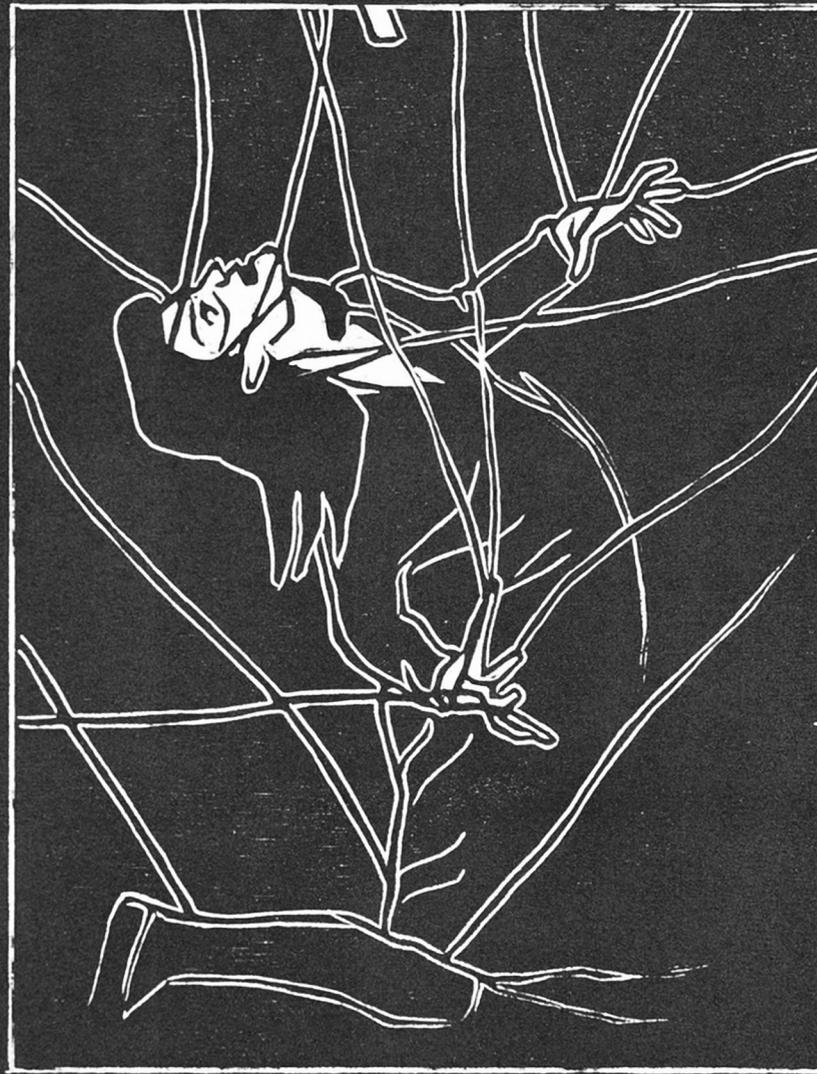


No obstante, fueron víctimas, también, de un brutal sadismo que tal como relatan algunos de sus testimonios rescatados por los tribunales de justicia 30 años después, emanaba de prácticas de torturas que consideraban, entre otras cosas, violación prolongada y múltiple obligación a comer excremento, introducir ratones en la vagina de las mujeres o arrojar arañas venenosas sobre el cuerpo.

En efecto, varios de los asesinados durante el régimen de Pinochet, eran los más pobres del país, en tanto representaban por medio de las distintas organizaciones que lograron articularse durante la Unidad Popular de Salvador Allende, la amenaza socialista que podía poner fin a la vida de privilegios que acaparaba la élite.







En suma, un mal absoluto que debido a su aparente irracionalidad, según Kant, no perte-

nería al ámbito de las posibilidades humanas sino que a una categoría demoníaca, imposible de manifestarse entre los hombres

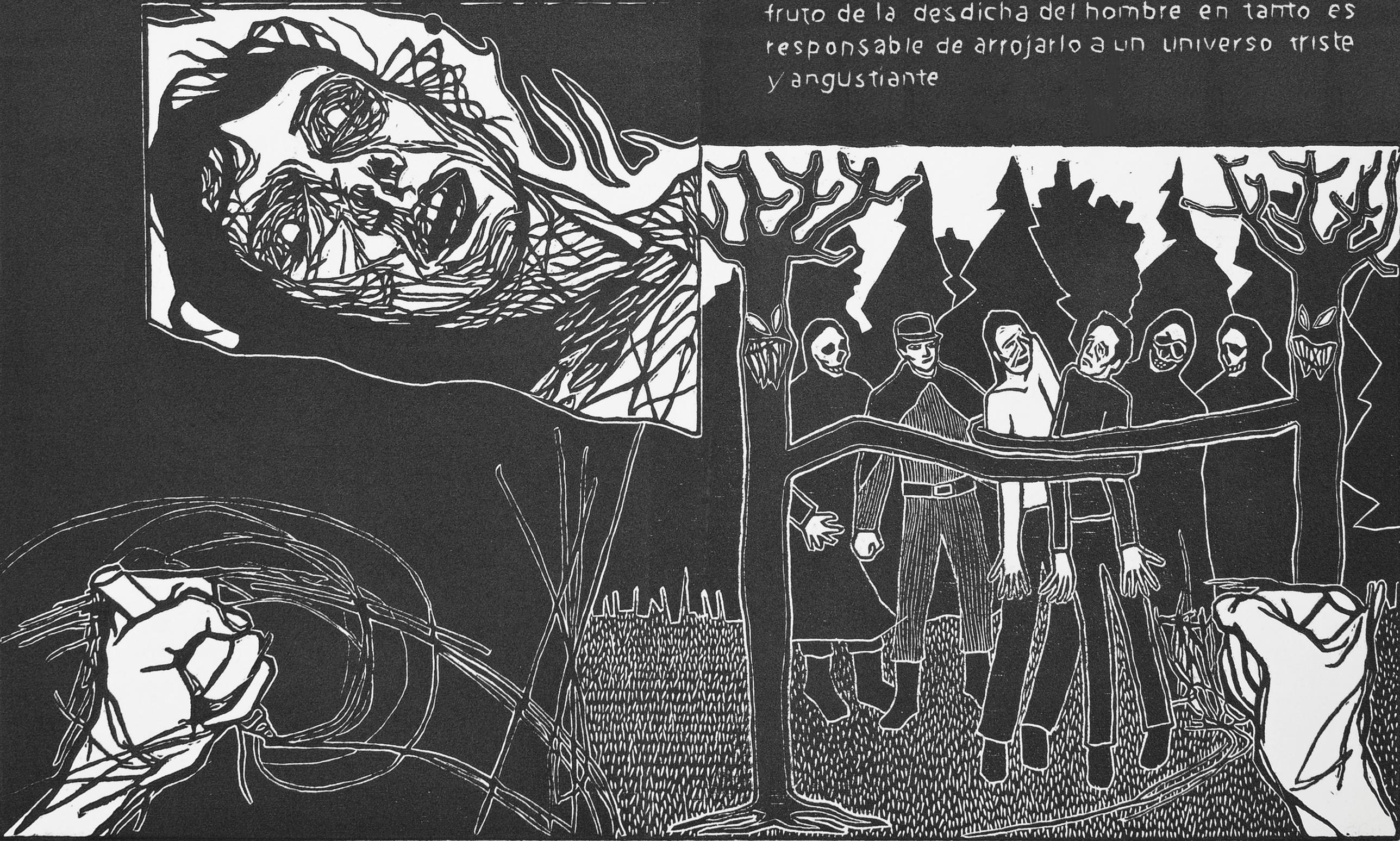






El filósofo Rudiger Safranski (2000), ante los irrefutables antecedentes históricos de este tipo de maldad, acusa a Kant de ingenuo, aún más, cuando en su misma época y producto de los mismos principios racionales e ilustrados que marcaron su pensamiento, surge la personificación del mal absoluto, el Marqués de Sade.

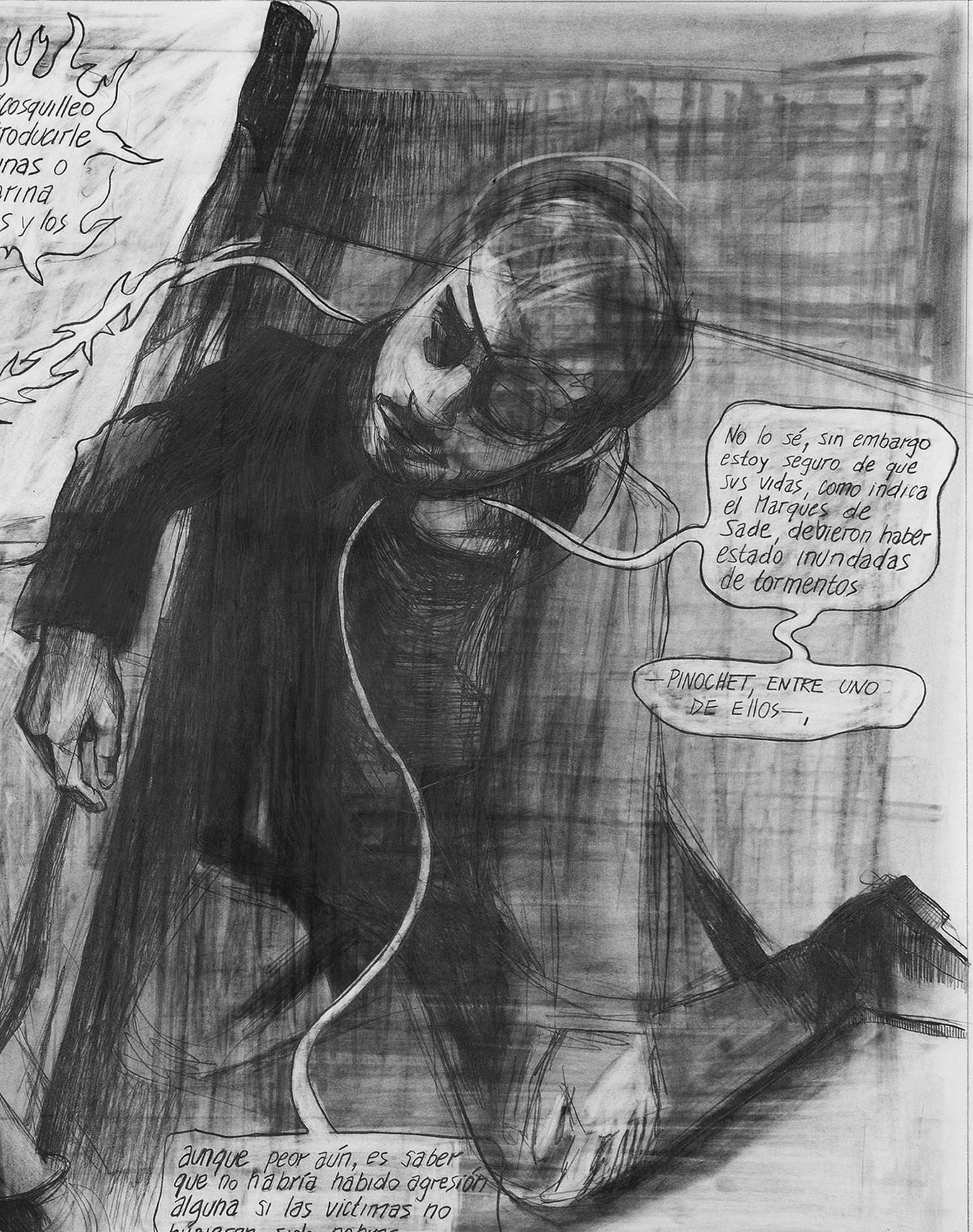
Producto de la razón y del conocimiento sobre la cultura, Sade, ve en la naturaleza el fruto de la desdicha del hombre en tanto es responsable de arrojarlo a un universo triste y angustiante



En ese sentido, el placer sería para él un medio para sobrellevar la vida — llena de tormentos que nos propina el orden natural, sin embargo, para el Marqués, el verdadero placer se encuentra cuando se le inflige algo malo a un otro, cuando le causamos verdadero dolor físico, bajo el cual se siente, como él mismo dice, un "cosquilleo" especial



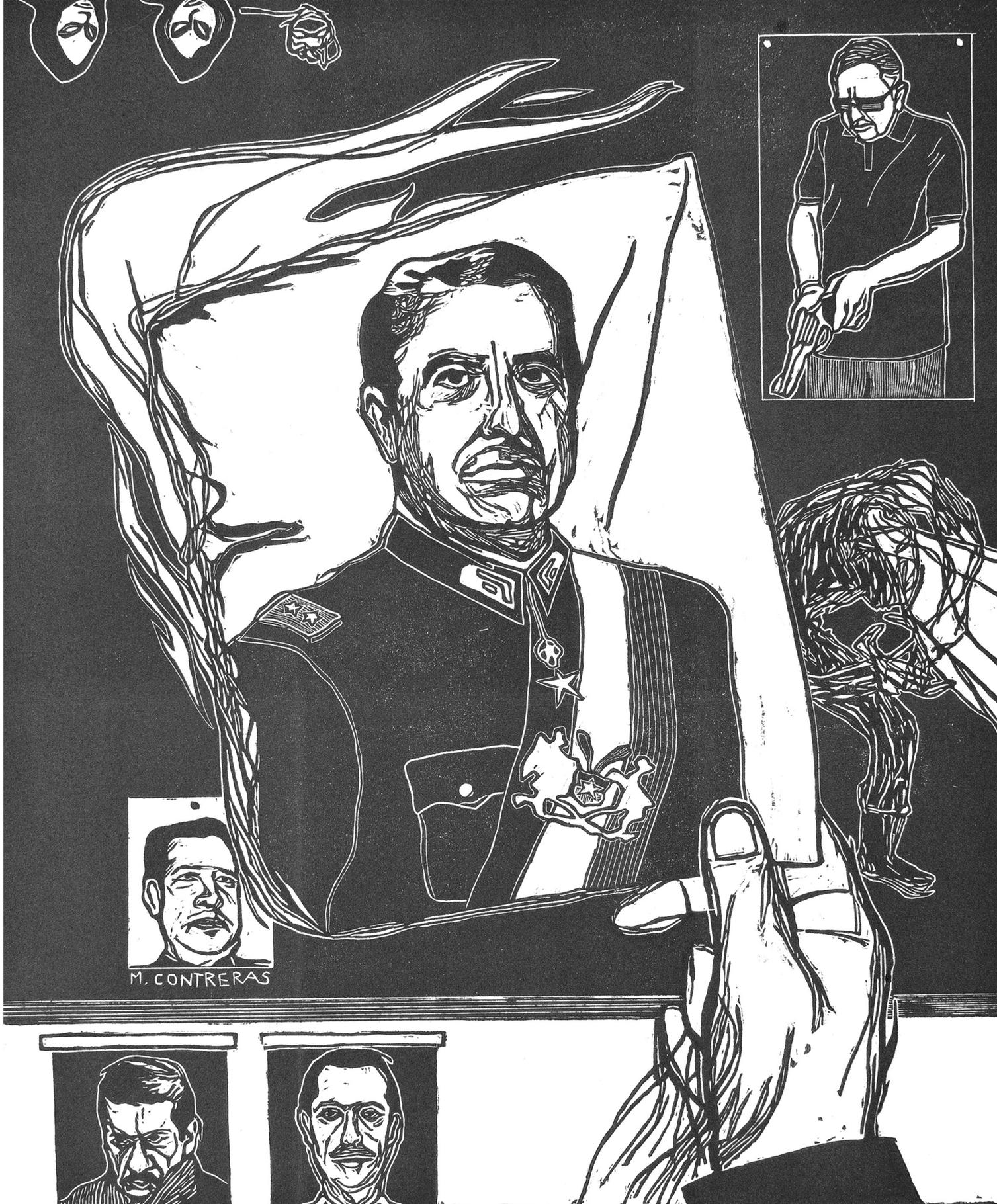
¿Habrá sido la búsqueda de ese mismo "cosquilleo" lo que llevó a los agentes de la DINA a introducirle ratones a mujeres indefensas en sus vaginas o lo que movió a cinco soldados de la marina a reventarle el páncreas y los riñones a David?



No lo sé, sin embargo estoy seguro de que sus vidas, como indica el Marques de Sade, debieron haber estado inundadas de tormentos

— PINOCHET, ENTRE UNO DE ELLOS —

aunque peor aún, es saber que no habría habido agresión alguna si las víctimas no hubiesen sido pobres



M. CONTRERAS



Notas

- **MARTÍNEZ, R.** (22 de abril de 2016). “Los muertos en el gobierno de Aylwin”. En Diario Universidad de Chile: <http://radio.uchile.cl/2016/04/22/los-muertos-en-el-gobierno-de-aylwin/> (Consulta: 15 de noviembre de 2017)

- **MOLETO, A** (3 de octubre de 2017). “Hoy la tortura existe en Chile”. En The Clinic: <http://www.theclinic.cl/2017/10/03/enrique-morales-lider-del-departamento-dd-hh-del-colegio-medico-hoy-la-tortura-existe-chile/> (Consulta: 15 de noviembre de 2017).

- **MIRANDA, B** (26 de febrero de 2017). “Crimen en Huelpén: los marinos que asesinaron a golpes a un civil tras el toque de queda del 27F”. En The Clinic: <http://www.theclinic.cl/2017/02/26/crimen-en-hualpen-los-marinos-que-asesinaron-a-golpes-a-un-civil-tras-el-toque-de-queda-del-27f/> (Consulta: 28 de noviembre de 2017)*

- **LONDRES 38** (2015), “Terremoto e impunidad: el crimen de David Riquelme y la justicia militar”. En Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=QT52-T5ZnjM&t=201s> (Consulta 29 de noviembre de 2017).

ANEXO CONTEXTO HISTÓRICO

UN VIAJE ENTRE LAS BESTIAS: HACIA UNA FENOMENOLOGÍA DE LA (POS)DICTADURA EN CHILE

A partir de los elementos literarios que incorpora nuestra investigación, hemos fabricado (Aumont 2016) una historia que busca aproximarse, fenomenológicamente, a los escenarios de violencia política que inaugura el ciclo dictatorial en Chile (1973-1990) y que luego se prolongan bajo los sucesivos gobiernos *democráticos* desde 1990 hasta la actualidad. De esta manera, esperamos explicar las causas y consecuencias de las violencias explícitas e implícitas que contempla los contenidos generales de nuestro trabajo investigativo. Así mismo, nuestro interés es atravesar los relatos particulares de cada uno de los trabajos que incorpora esta investigación y en consecuencia, dar cuenta del contexto histórico que los sustenta.

Un viaje entre las bestias —título que le hemos dado a esta historia—, se construye a partir de la perspectiva sobre el marxismo que propone la Historia Social en Chile, es decir, considera como derrotado el antagonismo de clases y la lucha contra la dominación neoliberal instalada por el régimen militar de Pinochet (Pinto 2005, Goicovic 2014 y Thielemann 2016). Así mismo, introduce elementos de ficción, específicamente vinculados al terror —en esta ocasión los *zombies*—, a fin de abarcar la dimensión inefable que encierra la dictadura y posdictadura en Chile, en tanto brotación de lo siniestro y emanación difusa de un principio metafísico del mal (Oporto 2015).

Específicamente, *Un viaje entre las bestias*, se plantea como una continuación de la historia que se desarrolló en un trabajo anterior a esta tesis, *Anticristo* (2017), situándome, nuevamente, como protagonista. Asimismo, se divide en dos partes:

- 1_ *Un largo viaje después del Anticristo y la superestructura de la (pos)dictadura.*
- 2_ *El Gran Puma y la infraestructura de la (pos)dictadura.*

En la primera, y mediante un argumento que me lleva a un viaje clandestino por el sur de Chile, nos vamos encontrando con una serie de escenarios y personajes ficticios que explican y dan cuenta, mediante hechos reales, sobre

las diversas consecuencias que hoy en día tiene la violencia dictatorial en el país. Mientras que la segunda me sitúa en un diálogo con un personaje de aspecto fantástico que profundiza en las cuatro causas principales del actual régimen posdictatorial.

Tal como señalábamos en la introducción de esta tesis, pese a los elementos de ficción que introduce la historia, el relato no pierde su carácter histórico-científico debido a la estricta compilación de datos provenientes de distintas fuentes bibliográficas y de prensa. En este sentido, el recurso literario de ficción, además de rescatar los aspectos inefables de la violencia pinochetista que aún reina en el país, nos sirve para articular un relato a dos voces que ayude a explicar mejor, sus causas y consecuencias.

Dicho lo anterior, y como una forma de facilitar la lectura, se utiliza un color de letra diferente —el azul—, que distingue las voces de los diversos personajes que aparecen en el relato de la mía.

1. UN LARGO VIAJE DESPUÉS DEL ANTICRISTO Y LA SUPERESTRUCTURA DE LA POSDICTADURA

Después de *Anticristo* y el caso de Reyes Valenzuela, preferí desaparecer, pues la historia alcanzó ribetes inimaginables que jamás hubiese sido capaz de creer sin haberlos vivido en primera persona; una suerte de realismo mágico oscurantista que nadie, nadie entendería. Si volvía a mi vida de artista y profesor, me quedaban dos alternativas, contarle todo y que me tildaran de loco, o guardármelo. Sin embargo, ningún sujeto corriente que sepa el tipo de cosas que vi, me enteré y entendí, puede seguir viviendo tranquilamente sin perder la cabeza, por lo cual, cualquiera de los dos caminos me conducían a una locura inevitable, ergo, una dolorosa y a la vez peligrosa situación. Es por esta razón que solo me queda asumir el riesgo y averiguar el fondo de todo, es decir, investigar, llegando hasta las últimas consecuencias sobre el complejo eje de maldad y violencia que desató la infección —la que va más allá de lo que algunos llaman posdictadura y que, lamentablemente, tuve el infortunio de conocer—, para luego unirme a quienes intentan frenar su abrumadora expansión. Solo así, podré recuperar la vida que me fue arrebatada. El primer paso ha sido pasar a la clandestinidad; lo lamento por mi familia, por mi esposa, madre y hermanos, pero tampoco creo oportuno contactarme con ellos, al menos por ahora; el ojo que perdí, y las cicatrices que llevo en mi cuerpo, así lo aconsejan. El paso que sigue, es encontrar, entre los espesos bosques y la fría cordillera del sur, al *Gran Puma*, nombre legendario con el cual se conoce a quien sabe todo acerca de la epidemia. La información que puede rebelarme, será crucial para mi campaña. Para ello, tendré que realizar un largo, lento y peligroso viaje en barco y a pie, única manera de no levantar sospechas sobre mi existencia y fines, exigencias, además, del Gran Puma para todo aquel que desee hablar con él.

1.1 EL INICIO / POBRES

Nunca imaginé que en Chile existiesen puertos clandestinos. Por lo que puedo ver, funcionan para el contrabando de especies marinas, el tráfico de drogas y armas. De uno de ellos, zarpará el barco que me llevará hacia las costas del sur. Mientras tanto, me arrimo al grupo de rusos que esperan la misma embarcación que yo. Prefiero hacerme amigo ahora, pues una vez arriba no tendré chance de esperar otra nave si es que a éstos no les agrado. Su castellano es pésimo, sin embargo, me atreveré a contarles una de las historias que motiva mi viaje, mientras prueban sus armas y toman, indiscriminadamente, vodka.

Fue antes de saber lo qué había pasado, cuando me encontré con un montón de rudimentarios carteles y una fila de velas encendidas fuera de la posta central. No recuerdo exactamente de dónde venía yo esa noche, pero era el camino que habitualmente hacía a mi departamento cuando volvía desde el centro. La ruta siempre fue recta por la Avenida Portugal lo que me obligaba a pasar entre lo vagabundos y sus perros que acampan en las orillas de la posta. Trataba de apurarme, porque es, como diría la Diamela Eltit, una *zona de dolor*⁹¹. El excluyente damero urbano ideado por el aristócrata Benjamín Vicuña Mackenna durante la segunda mitad del siglo XIX para separar el mundo civilizado del bárbaro⁹², no impedía que mi camino fuese interceptado por toda la miseria humana de nuestra orgullosa, pero indiferente capital, la cual soterradamente herida se trasladaba desde la chimba⁹³ para entrar y salir dramáticamente de ese insigne edificio médico. La posta por la noche, con sus encandilantes tubos de blanco fluorescente que iluminan la desolada intersección de Portugal con Diagonal Paraguay, parece un portal a otra dimensión —como el que atravesaba la niña de *Poltergeist* (Hooper 1982)—, para justo abrirse allí, en medio de mi camino —“¡que putada!—. Pasaba mirando hacia delante, muy decidido, pero tentado por

91 Diamela Eltit es un artista y escritora chilena que durante la década de 1970, realizó un conjunto de acciones de arte en espacios públicos que ella identificaba como *zonas de dolor*, es decir, lugares en los cuales se intensificaban los dolores producto de la pobreza, la discriminación, la marginación, etc.

92 Ver B. Vicuña Mackenna, *La transformación de Santiago. Notas e indicaciones respetuosamente sometidas a la Ilustre Municipalidad, al Supremo Gobierno y al Congreso Nacional por el Intendente de Santiago*, Santiago, 1872; del mismo autor *Instrucciones sobre el buen regimiento de la ciudad pasadas por el Intendente de Santiago don B. Vicuña Mackenna al comandante de policía*, Santiago, 1872; y también *Un año en la Intendencia de Santiago, lo que es la capital y lo que debería ser*, Santiago 1873.

cierto morbo de mirar pal’ lado. No obstante, hubo veces que por muy prusiano que fuese mi paso, no lograba esquivar algunos de los desoladores espectros que cruzaban hacia el portal, acarreado heridas brutales tras una intensa noche de juerga o enfermedades letales. Sin mentir, una noche vi a una mujer mayor que estaba verde, verde como una planta. La vieja caminaba junto a una muchacha, hacia un taxi. Supuse que tenía un grave problema hepático, y como le sucede a mucha gente enferma y pobre en el país con el mayor PIB per cápita de Latinoamérica, regresan desahuciados a la *chimba*, para esperar la muerte postrados en sus camas.

Pero aquella noche, mi atención recayó en esa *velatón*. La luz blanca del portal se mezclaba con la anaranjada de las velas. El fresco típico del mes de mayo, obligaba a recogerse frente a esta religiosa atmósfera, y a leer las frases en mayúsculas que se levantaban en esos improvisados letreros de papel y cartón, sostenidos, principalmente, por mujeres: *Si se toca a una te piteamos entre todas #raspaculiao o ¡Cuidado! El machismo mata*, decían algunos de ellos.

Al día siguiente supe la razón de esa improvisada protesta. Una joven mujer de una de las provincias más australes de Chile había sido ferozmente golpeada por su pareja. A Nábila Rifo la encontraron tirada a tres cuadras de su casa en Coyhaique, con los dientes y cabeza fracturada, pero lo peor fue que su agresor, Mauricio Ortega, no contento con la golpiza que le dio hasta provocarle un desmayo, la mutiló de una forma escabrosa: le sacó los ojos. El equipo médico del hospital regional, sin los medios suficientes para atender el maltrecho cuerpo de Nábila, decidió su traslado a Santiago. La noche que yo pasé por fuera de la posta, esa pobre mujer del sur, estaba allí internada, profundamente sedada y sin saber que se iba a transformar en un símbolo de la violencia de género.

A pasado más de un año de este diabólico ataque y mientras Nábila intentaba su recuperación, se desarrolló todo el proceso judicial que los medios de comunicación cubrieron a boca de jarro y sin tapujos, al mismo tiempo

93 Nombre con el cual desde la época colonial, se ha denominado al espacio que ocupa la ribera norte del río Mapocho, ubicada al margen de la ciudad. Por esta razón, y desde aquella época, se ha identificado a lo que actualmente son las comunas de Recoleta e Independencia, como lugares marginales en los que viven personas pobres y delincuentes.

que muchas minas⁹⁴, hasta el hartazgo justificado del temor e impotencia que produce una sociedad patriarcal como la chilena, organizaban varias manifestaciones contra la violencia de género, convocadas, principalmente, por el grupo de carácter feminista, *Ni una menos*. En el ámbito institucional, la fiscalía hizo uso de todos los instrumentos legales para intentar castigar, debidamente a Ortega, bajo la figura de femicidio frustrado. Por otro lado, la prensa y principalmente la televisión, como nunca antes hablaron reiteradamente de feminismo e igualdad de género, como quien descubre por primera vez los libros de la Beatriz Preciado. Por su parte *Ni una menos* y otras coordinadoras contra la violencia hacia la mujer, lograron convocar a la ciudadanía sensibilizada, con el caso de Rifo, a manifestaciones multitudinarias en rechazo al machismo que mata. Incluso la Presidenta de la República, Michelle Bachelet, en tanto ícono de la mujer a nivel mundial, se sumaba al enojo generalizado de los ataques contra las mujeres.

No cabe ninguna duda que, tanto la violencia de género como la demencial agresión a Nábila son repudiables en todos sus sentidos, y no da ningún espacio para otras interpretaciones. Sin embargo, y bajo ese mismo rechazo inexorable, no deja de llamarme la atención de que hay una dimensión no explorada, que ninguna de estas instancias mencionó y que resulta determinante para este caso: Nábila, pero también Mauricio, son pobres; es decir, antes que nada son víctimas de la primigenia violencia que produce la oscura desigualdad económica, política y social que pareciese estar anquilosada en Chile. Esto nos obliga a mirar otras causas del ataque, además del marco que dibuja nuestra sociedad patriarcal sobre todo cuando la pobreza de ambos está directamente relacionada con su baja escolaridad, el alcoholismo y las drogas. En efecto, tal como lo revela el reciente libro *Desiguales. Orígenes, cambios y desafíos de la brecha social en Chile* (Cociña, M. et al. 2017), realizado por el Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), Chile goza de excelentes indicadores socio económicos, sin embargo, no hacen más que esconder una realidad diabólica: los frutos del progreso y liderazgo económico del cual nuestra clase dirigente se siente tan orgullosa

⁹⁴
Denominación popular que reciben las mujeres en Chile

y que instituciones como el Fondo Monetario Internacional no ha dejado de alabar, no alcanzan para todos, sino para muy pocos: el 1% se lleva el 33 % de los ingresos del país, y si miramos con mayor detención, según datos del mismo libro, el 0,1 % se lleva el 19,5 % de la torta. Lo importante de esta investigación es que junto con desmitificar las maravillas de nuestro PIB per cápita, no reduce solo la desigualdad a nivel de ingresos y acceso al consumo como han hecho otros estudios, sino que lo amplía a un nivel intersubjetivo y simbólico que se traduce en abismantes diferencias en el acceso a la educación, la integridad y la dignidad de las personas. Esa profunda desigualdad, obedece a una violencia estructural que, podríamos decir a partir de Galtung (2003), fija condiciones de injusticia que hacen que el desarrollo somático y espiritual de los individuos sea menor a su desarrollo potencial. Dicho esto ¿Se justifica la monstruosidad de Ortega?, no, claro que no, pero si, al menos, explica otro de sus marcos.

El modelo económico chileno, neoliberal a rajatabla, ha intensificado las relaciones de violencia de manera transversal, tal como lo describió Deleuze y Guattari en *El Anti Edipo. Capitalismo y esquizofrenia* (1985), vale decir, como una sustancia oscura que amenaza desde adentro a todos los sistemas sociales previos configurando un tipo de violencia total o sistémica que se manifiesta en todos los ámbitos de la vida. Sin embargo, con diferencias sustantivas que en países en vías de desarrollo como Chile, coexisten y agudizan la desigualdad. Slavoj Žižek, en su libro *Sobre la violencia. Seis reflexiones marginales* (2009), indica que la violencia sistémica se manifiesta de manera objetiva y subjetiva. La objetiva es aquella que inherente a la normalidad del sistema, se invisibiliza. En este caso, por ejemplo, podríamos situar la tortura del quirófano y la cirugía plástica a la que se someten mujeres y hombres producto de la tiranía del hedonismo y la apariencia. La subjetiva, en cambio, obedece a la cara más perturbada e irracional de esta sustancia oscura, se hace visible pues contrasta fuertemente con el grado cero de violencia que el mismo sistema intenta aparentar, manifestándose, tal como en el caso de Nábila, de forma explícita y brutal:

—
La violencia subjetiva se experimenta como tal en contraste con un fondo de nivel cero de violencia. Se ve como una perturbación del estado de cosas “normal” y pacífico. Sin embargo la violencia objetiva es precisamente la violencia inherente a este estado de cosas “normal”. La violencia objetiva es invisible puesto que sostiene la normalidad de nivel contra lo que percibimos como subjetivamente violento. La violencia sistémica es por tanto algo como la famosa “materia oscura” de la física, la contraparte de una (en exceso) visible violencia subjetiva. Puede ser invisible, pero debe tomarse en cuenta si uno quiere aclarar lo que de otra manera parecen ser explosiones “irracionales” de violencia subjetiva (ibíd., p. 10).
—

Pese a la diferencia sobre cómo se vive la violencia del modelo entre los *untersmenschen* y los *übermenschen*⁹⁵ chilenos, Žižek insiste en que el origen de ambos casos radica, tal como lo decían Deleuze y Guattari, en su energía oscura y espectral. Es más, son interdependientes: no podemos explicar la perturbación que genera el caso de Nábila Rifo, sin los otros parámetros normalizados de violencia que el mismo sistema de dominación impone, los que a su vez, permanecen ocultos gracias a chivos expiatorios, monstruos, como Ortega. En este sentido y una vez que logramos ver este fenómeno más allá de la estructura social que excluye y margina a partir de la desigualdad, es coherente preguntarse acerca de este profuso espíritu maligno que parece carcomer, en comparación con otros países capitalistas, de manera singular a Chile. Mientras tanto Ortega se pudrirá en la cárcel y Nábila, sin ojos, intentará, como todos los chilenos pobres, sobrevivir. Mientras tanto, también el portal seguirá abierto, para no dejar de mostrarnos como los *untersmenschen*, van y vienen de la *chimba*.

95
Denominativos en lengua alemana que utilizó el régimen nazi para distinguir a los ciudadanos de alta y baja categoría. Peor aún, los *Untersmenschen*, eran aquellos considerados como no humanos, entre los que cabían, por ejemplo, judíos y gitanos.

1.2 A MEDIO CAMINO I / SÁDICOS

El viaje, como imaginé, no ha estado excepto de riesgos, y no precisamente por los rusos quienes han terminado casi en llantos con lo que les conté. El barco es viejo y está en mal estado, lo que sirve para que la fuerte tormenta que nos azota esta noche, esté al borde de dejarnos náufragos. Mientras tanto, las enormes olas del mar enfurecido me hacen recordar en cada momento otro de los episodios que me obligan a buscar al Gran Puma.

—
Antes de mi desaparición, y como parte del compendio de antecedentes que me ayudaran a dar con las respuestas frente a la misteriosa historia que había detrás de la foto de los cadáveres, visité en la vieja penitenciaría de Santiago a uno de los contactos de Reyes Valenzuela. Jason Benavides, o la *Mole*, como lo apodaban, había sido un miembro de la policía de investigaciones que formó parte de *La oficina*, nombre con el cual se conoció al grupo de inteligencia que durante los primeros años de gobierno del expresidente Patricio Aylwin y bajo las órdenes del sub secretario de interior Belisario Velasco tuvo como misión, a como diese lugar, desarticular a los grupos armados que aún quedaban operativos desde la dictadura de Pinochet, tales como el Frente Patriótico, el Lautaro y algunas milicias del MIR. Para estos efectos, La oficina, no solo empleó métodos poco ortodoxos, sino también, se dejó asesorar por la Brigada Investigadora de Asaltos, una facción de la PDI que entre sus miembros tenía a ex agentes de la temida CNI, la supuesta extinta policía secreta de Pinochet (Martínez 2016). Bajo ese podrido mestizaje policial, los asesinatos, las torturas y las desapariciones a los antes radicales opositores al dictador y, luego, al primer gobierno democrático en tanto continuador del legado de Pinochet y propagador de la infección, siguieron ocurriendo bajo el alero del Estado; y es también el contexto en el que la *Mole* conoce a nuestro antihéroe de *Anticristo*, Reyes Valenzuela. Benavides, era una bestia singular, pues en él se mezclaba un enorme tamaño

corporal —el tipo debió haber pesado casi dos toneladas—, con el rostro de un niño o un peluche, como también, una fuerza sin igual con movimientos muy suaves y delicados, casi femeninos. Recuerdo la primera vez que lo tuve frente a mí, pensé que sus enormes manos, ante cualquier pregunta que le molestara y conociendo su brutal prontuario, podrían aplastar mi cabeza hasta que estallaré en infinitos pedazos que quedarían esparcidos por la sala especial de visitas, que era dónde conversábamos; no obstante, al cabo de unos minutos, mi temor desapareció, su acogedora voz, combinada con una mecánica corporal llena de buenos modales, me devolvieron la tranquilidad necesaria para iniciar lo que sería nuestra conversación. Con inusitado interés, y como si me estuviese contando una película, me hizo saber cómo había ingresado a *La oficina*, cuando conoció a Reyes Valenzuela, y el porqué de su cautiverio: —De los 33 comunistas que matamos a principios de los años 90, yo me cargué a ocho. A cada uno de ellos, les aplastaba la cabeza con mis manos, eran como reventar burbujas —me dijo mientras se devoraba uno de los *sándwich* que le había llevado—. Sin embargo, una de las cosas que me contó, y más me impactó, fueron los casos de sádicas torturas, por parte de sujetos pertenecientes a organismos del Estado, que más de 20 años después del fin de la dictadura, siguen ocurriendo en Chile:

—Estar en este lugar, el trabajo que tuve y los amigos que conservo me han permitido saber muchas cosas que no debería —me confesó—. Mira, a mí me pueden culpar de haber sido parte de un organismo criminal del Estado en plena democracia, y como parte de éste, de ser en extremo despiadado a la hora de perpetuar los operativos que tuve a mi cargo, sin embargo y sin ningún ánimo de justificarme, debo decirte dos cosas: siempre lo hice a partir de las órdenes que emanaban desde el mismo Ministerio del Interior, como así también, en contra de sujetos armados que tenían alguna clase de preparación militar. No obstante, a lo largo de los años, e incluso hasta ahora, hay agentes del Estado que en plena democracia —no como la de aquellos años en los que si bien Aylwin era el Presidente, Pinochet continuó siendo el Comandante en Jefe— torturan y matan con sadismo, sin ninguna orden

previa, y únicamente por el espacio de poder que la misma ley les confiere, haciéndolo, más encima, contra personas inocentes, débiles e indefensas. Por ejemplo están los casos que han dejado las detenciones tras las marchas estudiantiles del año 2011 y las otras que le han seguido; bajo los cuales y según el mismo Jefe del Departamento de Derechos Humanos del Colegio Médico, Enrique Morales, se les han aplicado duras torturas a niños y jóvenes como si por medio de un híbrido entre legalidad y animismo, institucional y *fantasmáticamente* Pinochet, la CNI y todo el aparataje represor de la dictadura siguiera en pleno funcionamiento (Moletto 2017). Morales, en una entrevista, dio a conocer el episodio que vivió un menor, presidente del Centro de Alumnos de algún liceo, en un cuartel policial, en el que fue forzado a desnudarse a punta de amenazas y golpes, para luego obligarlo a permanecer agachado, sin ropa y con un policía detrás, lo que era una evidente señal de atemorización física y psicológica totalmente ilegítima en cualquier Estado democrático. O el caso de dos jóvenes universitarios que literalmente fueron raptados por la policía y golpeados al interior de un vehículo policial, para luego, a uno de ellos, ponerle una bolsa plástica en la cabeza y golpearlo con todas las luces apagadas. Esta técnica de asfixia, a la que los policías le decían el *minuto feliz*, en el ámbito de los derechos humanos se le conoce como el *submarino seco*. Ante tales constataciones de violencia y maldad, el médico fue tácito:

—
Hoy, la tortura sí existe en Chile. Y hay algo que me sorprende mucho y es que, por lo general, las víctimas describen que quienes los han agredido son uniformados de veinte años. O sea, son chicos que nacieron después de marzo de 1990, cuando Pinochet ni siquiera estaba en el poder. Entonces no es el momento histórico el detonante de la violencia sino tiene que ver con un concepto que sigue arraigado (...) El hecho que las fuerzas policiales en democracia sigan ejerciendo tortura, es una demostración que no hicimos bien el proceso de reparación. Y no solo me refiero a que esto ocurra, sino al hecho que no sean sancionados y lo que es peor, que muchos de estos funcionarios sigan al interior del Estado, ejerciendo labores similares. Cuando eso pasa, el Estado se compromete en el hecho y no es solo ese

individuo el que cometió ese exceso (citado en Moletto 2017).

—Según las palabras de Morales —continuó la Mole—, podemos deducir que el fantasma Pinochet, en el actual modelo político chileno posdictatorial, está tan arraigado que pareciese replicarse, a fin de mantener a raya cualquier patógeno amenazador del orden, en toda manifestación de autoridad ya sea ésta civil, policial o militar, como si dicho espíritu infecto los poseyese de forma irracional y demoniaca. Una de estas manifestaciones, y de la que casi nada se sabe, sucedió en la provincia de Hualpén, con unos oficiales de marina, que en el año 2010, torturan prolongadamente a dos civiles inocentes y luego asesinan a uno de ellos (Miranda 2017), como si viviésemos en el Chile de los años 80 ¿Conoces esa historia?

—No, claro que no —le respondí—. Tampoco las otras. Es decir, he presenciado la fuerte represión que ejercen las fuerzas policiales en contra todo tipo de manifestante, los allanamientos violentos a las poblaciones marginales o la fuerte militarización en la zona de la Araucanía, pero casos tan específicos en los que la tortura en el Chile actual está tan presente como hace 40 años, no. Es muy sorprendente, chocante y triste.

—Entonces lo de Hualpén no vas a poder creerlo —me dijo con firmeza—. Tras el fuerte cataclismo del año 2010, que sacudió la zona centro sur del país, el desabastecimiento y el caos no tardó en llegar a la Octava Región, una de las más azotadas por la devastadora fuerza de la tierra y el agua enfadada. Con los caminos cortados, aeropuertos destruidos, los puentes caídos y las comunicaciones interrumpidas, los víveres de uso diario que normalmente llegaban desde otras partes del país, escasearon. Al mismo tiempo a la región del Biobío —como también se le conoce—, se le habían venido abajo sus propios medios de producción, razones por las cuales la población, hambrienta y sin agua, cayó en un profundo estado de desesperación que la llevó a buscar comida y otros enseres al costo que fuese. De esta forma se produjeron saqueos colectivos a locales comerciales, cadenas de supermer-

cado y fábricas, al mismo tiempo que el hurto y el robo entre personas, se hizo una práctica recurrente. La región del Biobío, y sus ciudades, se habían transformado en algo así parecido al infierno de Dante. Había que tomar rápidas y drásticas medidas.

Pese a los oscuros recuerdos que a ella le traía en tanto víctima directa de la dictadura de Pinochet, la Presidenta de la República, Michelle Bachelet, convocó el Estado de Excepción que entre otras cosas le entrega el control de la zona a los militares y establece el toque de queda. A 10 días después del terremoto, los *milicos* todavía se encontraban imponiendo el orden en comunidades como Hualpén, mediante un estricto control y vigilancia de sus calles y ciudadanos. A las 18.00 horas se iniciaba el toque de queda, y nadie debía ser sorprendido fuera de sus casas, no obstante David Riquelme e Iván Rojas se habían quedado sin cigarrillos que le permitieran sobrellevar la ansiedad que producía el Estado de Catástrofe, por lo que en un errado aunque al mismo tiempo inocente acto de desobediencia civil, a eso de las 2 de la madrugada del 10 de marzo, salen en busca de esos preciados cilindros de tabaco y papel. Desde la casa de Riquelme, toman la calle Londres a paso confiado, pero a poco andar son sorprendidos por una patrulla de cinco soldados —Elgorriaga, Martínez, Caamaño, Muñoz y Valdebenito—, quienes les ordenan que se detengan inmediatamente puesto que, según ellos, los habían encontrado en una actitud sospechosa de robo. Asustados por los trajes camuflados, los fusiles y las botas, se dieron a la fuga, sin embargo, son interceptados en breve por tres de los comandos, amarrándoles sus manos y arrastrándolos salvajemente por el suelo donde se encontraba el jefe del grupo, el Sargento Elgorriaga. Así dan inicio, entre los gemidos y sollozos de estos pobres hombres, a una ceremonia bestial de golpes, culatazos y amenazas.

A metros de la golpiza, y sorprendida por los gritos, la señora Miriam y su nieto Sebastián se transforman en testigos de lo ocurrido. Desde una de las ventanas del segundo piso y con la luz apagada presencian lo que sería el inicio de la brutal agresión, mientras escuchan como uno de los militares

gritaba: *si no hacen lo que les decimos, los vamos a matar*. Minutos después, aparece otro de los soldados, él que con una luz en su casco y un bastón policial ordena que juntaran a los maltrechos civiles para luego golpearlos con el duro objeto que cargaba. Así estuvo casi quince minutos, moliéndolos a palos. Luego se suman el resto de los soldados con fuertes patadas y golpes propinados con la parte trasera de sus fusiles y escopetas. Al cabo de un rato, ya cansados de tanto pegar, deciden meter a los civiles en la parte de atrás de la camioneta en la que andaban. Como David era muy alto, sus piernas largas no habían estiradas, por lo que no hallaron mejor solución que doblárselas a golpes por medio de un bastón retráctil. El dolor intenso que debió haber sentido provocó su llanto desgarrador bajo el cual, la señora Miriam alcanzó a distinguir entre conmovedoras súplicas, explicaciones del mal entendido: *¡Paren, por favor! ¡Solo salí a comprar cigarros!* Mientras tanto, a Iván continuaban azotándolo en el piso. Ya subidos ambos en la camioneta, y antes de partir, uno de militares les dice los vamos a matar; en ese mismo momento y hastiada ante tanta crueldad, la mujer prende la luz de su casa e increpa al violento grupo de soldadillos a fin de que detuvieran la golpiza a lo que uno de ellos le responde, socarronamente y casi como era de esperar, de que lo hacían por su seguridad y la del resto de sus vecinos, para luego desaparecer, entre el sonido del motor y el viento, por la estrecha calle Londres.

Durante el resto del camino, los militares siguieron propinándoles fuertes golpes a los dos amigos que nunca imaginaron la pesadilla que vivirían. Así deambularon cerca de una hora, hasta que luego de varias dudas, y quebrando aún más la reglamentación a fin de borrar su infame accionar, deciden cobardemente y como muchas veces lo decidieron los lacayos asesinos de Pinochet con sus víctimas, tirar los cuerpos de David e Iván en algún lugar lejano, donde creciera la maleza y se esparciera la basura. Al principio pensaron hacerlo cerca del mar, sin embargo, Elgorriaga desestimó rápidamente la idea, pues en caso de activarse alguna investigación, su coartada sería más creíble si los cuerpos fueran encontrados cerca del lugar de detención. A las cinco de la mañana y cerca de la cancha de fútbol, *Los Halcones*, sueltan primero a

Iván, quien apenas podía mantenerse en pie. Casi arrastrándose avanza hacia delante, amenazado por los soldados de que le dispararían si se detenía. En uno de los largos momentos de ese lento andar, mira hacia atrás y ve como a su amigo David, seguían golpeándolo brutalmente hasta que no aguanta más y cae desplomado producto de una falla multi orgánica que afectó los pulmones riñones y páncreas. Tumbados los dos en el suelo, como dos animales fuertemente castigados, tienen la que sería su última conversación; en ésta, un agónico David le dice a su compañero que no puede continuar. Iván, sin saber cómo, logra ponerse en pie, y cojeando, lleno de sangre, llega a su casa, donde es recibido por su hermano: —fueron los *milicos*—, alcanzó a decirle, hasta que volvió a recuperar el aliento para que fuesen en busca de David, señalándole su ubicación. Raudos, junto a familiares y amigos se dirigió a la solitaria cancha del barrio, donde encuentra a un irreconocible David, tirado de espalda y aún tibio, no obstante abrumadoramente muerto⁹⁶.

Las historias que me contó la *Mole* aún corroen mi cabeza, más todavía, cuando luego al investigar sobre lo de Hualpén, me entero de dos antecedentes devastadores. Primero, que los asesinos torturadores, tras un irregular proceso legal que llevó la Justicia Militar no han permanecido ningún día en la cárcel, solo tres meses de prisión preventiva y en recintos navales. Es más, los Sargentos Elgorriaga y Martínez, tras 20 años de servicio, lograron retirarse de la marina, con una pensión vitalicia superior al medio millón de pesos, algo así como la nada despreciable cifra de 1000 dólares mensuales. Segundo, al igual que Nábila Rifo, David e Iván, eran pobres; se dedicaban, esporádicamente, a vender pescados y a recolectar cartones, razón por la cual, el abogado querellante en la causa penal de este caso, Javier Ahumada, con desazón y profundamente afectado por los violentos sinsentidos del sistema bajo el cual, Pinochet pareciese aún reinar, hace una doble acusación dirigida al todavía Estado torturador y al desigual modelo político económico como principal culpable de matar, literalmente y como sucedía en dictadura, a las personas más vulnerables del país:

⁹⁶ Todo este relato se basa fielmente en la nota del periodista Benjamín Miranda: *Crimen en Hualpén: los marinos que asesinaron a golpes a un civil tras el toque de queda del 27F*; publicada por el periódico *The Clinic* el día 26 de febrero del año 2017.

—
Entonces nunca nadie balanceó la posibilidad que los militares salieran hacer lo mismo que hicieron el año 73, a pesar de que fueran generaciones distintas —probablemente lo eran—, pero venían con una misma percepción de cómo proceder ante la resistencia (...) así que la reflexión que tengo para hacer es que ser pobre en Chile, es un riesgo permanente de muerte (Londres 38, 2015).
—

En efecto, varios de los asesinados durante el régimen de Pinochet, eran los más pobres del país, en tanto representaban por medio de las distintas organizaciones que lograron articularse durante la *Unidad Popular* de Salvador Allende, la amenaza socialista que podía poner fin a la vida de privilegios que acaparaba la élite. No obstante, fueron víctimas, también, de un brutal sadismo que tal como relatan algunos de sus testimonios rescatados por los tribunales de justicia 30 años después, emanaba de prácticas de torturas que consideraban, entre otras cosas, violación prolongada y múltiple, obligación a comer excremento, introducir ratones en la vagina de las mujeres o arrojar arañas venenosas sobre el cuerpo. En suma, un mal absoluto que debido a su aparente irracionalidad, según Kant, no pertenecería al ámbito de las posibilidades humanas sino que a una categoría demoniaca, imposible de manifestarse entre los hombres. El filósofo Rudiger Safranski (2000), ante los irrefutables antecedentes históricos de este tipo de maldad, acusa a Kant de ingenuo, aún más, cuando en su misma época y producto de los mismos principios racionales e ilustrados que marcaron su pensamiento, surge la personificación del mal absoluto, el Marqués de Sade.

Producto de la razón y del conocimiento sobre la cultura, Sade, ve en la naturaleza el fruto de la desdicha del hombre en tanto es responsable de arrojarlo a un universo triste y angustiante. En ese sentido, el placer sería para él un medio para sobrellevar la vida llena de tormentos que nos propina el orden natural, sin embargo, para el Marqués, el verdadero placer se encuentra cuando se le inflige algo malo a un otro, cuando le causamos verdadero dolor físico, bajo el cual se siente, como él mismo dice, un *cosquilleo* especial ¿Habrá sido

la búsqueda de ese mismo cosquilleo lo que llevó a los agentes de la DINA a introducirle ratones a mujeres indefensas en sus vaginas o lo que movió a cinco soldados de la marina a reventarle el páncreas y los riñones a David? No lo sé, sin embargo estoy seguro de que sus vidas, como indica el Marqués de Sade, debieron haber estado inundadas de tormentos —Pinochet, entre uno de ellos—, aunque peor aún, es saber que no habría habido agresión alguna si las víctimas no hubiesen sido pobres.

1.3 A MEDIO CAMINO II / RUINAS

Tuvimos que atracar en un muelle natural, hecho por uno de los tantos fiordos que por aquí, al sur de Chile, abundan. El barco quedó bastante maltrecho, pero parece que a los rusos ni a mí, eso nos importó. Cuando nos despedimos, alcancé a entenderles que me deseaban suerte, y luego desaparecieron en la misma camioneta negra que los vino a buscar. Tras varias horas caminando, encontré el pequeño pueblo al que tenía que llegar. No tenía más que una centena de casas, una ferretería, un cine, un pequeño centro comercial y, por supuesto, un boliche, que es donde vienen a caer todos los *curaos*⁹⁷ de aquí, para ahogar las penas o calmar las ganas de pegarle a alguien. Pero también es donde me esperará el ex policía que sabe como atravesar los bosques para llegar al Gran Puma. Antes de que se sentase, la muchacha delgada y de facciones tristes que encontré en la entrada, comienza a cantar una de sus canciones. Ahora, él me queda mirando fijamente, mientras el humo de su cigarrillo se mezcla con la triste voz de la joven desgarrada. Justo cuando la guitarra empezó a sonar más fuerte, el otrora *paco*⁹⁸, me pidió que le contara el por qué quería reunirme con el legendario y secreto personaje de la cordillera.

Hace un par de años, justo cuando me dirigía a almorzar, un estudiante, en el pórtico del departamento de artes visuales, me preguntó si me gustaba Chile. Era un pregunta aparentemente simple de contestar, pero en ese mismo momento, quedé perplejo pues me di cuenta que era inmensamente tramposa. No obstante la dificultad, creo que logré sortear satisfactoriamente: —depende de qué Chile —le contesté—. Mi respuesta como la de muchos profesores en la Universidad, era socarrona y además de salvarme, me daba ínfulas de trascendentalidad académica; satisfecho continué mi camino. Era viernes, y después del almuerzo, el *Pedagógico* era tierra de nadie. Quizás por eso, seguí pensando en el proyectil que me había lanzado Cristián. No sé si fui absolutamente consciente cuando le respondí, solo que recuerdo,

⁹⁷ Denominación popular chilena para designar a los borrachos.

⁹⁸ Denominación popular chilena para designar a la policía en general.

pues me sigue pasando cuando me preguntan lo mismo, que la cabeza se me dividió en dos. Pensé, por un lado, en todas aquellas características que el jurista chileno Armando Uribe en su libro *El fantasma de la sinrazón y el secreto de la poesía* (2001), le achaca a lo que él llamó la *lumpen burguesía*, es decir toda esa nueva clase financiera que desde los años ochenta, se enriqueció gracias al competitivo modelo económico chileno y que exacerbó el espíritu fascista que nuestra clase dirigente arrastra casi naturalmente desde la colonia. Según Carlos Rama, en *La ideología fascista* (1979), el fascismo se canaliza a través de estrechas oligarquías conformadas por jercas políticos y dueños del capital y tierras, en una suerte de forma híbrida entre estado totalitario y capitalismo privado. Entre sus características se encuentra una ideología irracionalista y anti intelectual, la demagogia política, la acción procapitalista, el ultranacionalismo, entre otros. Uribe, recoge estas categorías y se las atribuye a la *lumpen burguesía*, que se manifiestan difusamente, pero que logran mostrarse en las relaciones personales, en el trabajo y en las calles, bajo ciertas especificidades, como por ejemplo, en la admiración desmesurada hacia todo lo proveniente de Estados Unidos; la repulsión al buen trato con extraños que raya en un nacionalismo xenófobo contra nuestros propios vecinos sudamericanos; agresividad general, prepotencia e indiferencia hacia los otros, específicamente, los más pobres; una falsa cultura popular —acentuada en nuestro aniversario patrio— y que no es más que representación de una tradición señorial latifundista y terrateniente: el huaso europeizado, el rodeo, *los milicos*; el exitismo y la teología del lucro, manifestada en los sujetos de alto rendimiento cuales emprendedores del sí mismo. O los *zorrones*, una versión más actualizada de la lumpen burguesía, que suspicazmente el periodista Vicente Undurraga, en la revista *Qué Pasa*, define como un chileno de clase alta o media alta, arribista, pudiente e impúdico, adicto al gimnasio, descendiente de los colaboradores del régimen de Pinochet y que gustan de reivindicar el *slogan* de Chile como país ganador cuyo único trasfondo es el dinero:

—
Todo zorrón es en potencia un zorrudo. Es decir, un cabrón, un déspota, un aprovechador que avasalla, tira la talla y no se calla. “¡Que trabajen ahora los comunistas que nunca le han ganado un peso a nadie! ¡Hasta cuándo tengo que pagarles el sueldo con mis impuestos!” (Undurraga 2017).
—

Pero además del *yuppie* criollo, se me vino a la cabeza, también, el sujeto crítico y progresista que desprecia el consumo a la vez que enarbola banderas en torno a la diferencia, no obstante como parte de una nomenclatura más sofisticada e inteligente que es difundida en el mismo capitalismo, ya que como dice Mark Fisher, *el realismo capitalista puede estar muy cerca de un cierto anticapitalismo* (2016). Esta nueva subjetividad, es, según Fisher, la de un hedonismo nihilista que se contrapone tanto a las injusticias del mundo como a una supuesta obscenidad grotesca de las masas, ejerciendo por medio de distintos hábitos, un programa de higienización de todo aquello que se considere burdo, sucio y salvaje. En este sentido, por ejemplo, es recurrente escuchar sus discursos neo marxistas llenos de un mesianismo moral que, parafraseando a Nietzsche, los sitúa más allá del bien y del mal, intolerables a cualquier contradicción vital o equivocación, al mismo tiempo que ingieren, casi compulsivamente, jugos macrobióticos o té *chai*, que forman parte de su dieta y vida sana. A propósito, mi amigo Mauricio, fumador hace más de treinta años, me contaba como en la Universidad en la que trabaja, a causa de este totalitarismo del *vivir sano*, ya no sabe donde poder echar humo sin que lo hagan sentir cochino y despreciable. En esta línea, recuerdo una entrevista que le hicieron al escritor Marcelo Mellado que desde su reivindicación a la provincia y al chileno no *cool*, lanzaba llamaradas en contra de este nuevo fenotipo:

—
Se impuso un progresismo pasado a caca, causero (de causa), pendejístico, impostor. Mapuche, grupos minoritarios, gays, hamburguesa de soya, animalismo, todas weás pasá' a caca, de un narcisismo que forma parte de una impostura generacional insoportable y reaccionaria...patologías de huevones que quieren

corregir al otro, como el ciclista insoportable, del que hablábamos antes, que puebla Santiago, que cree tener supremacía moral frente al que anda en auto, todos los huevones bien pasaditos a caca, como el mapuche que no es mapuche, el maricón que tampoco lo es, la simulación extrema del progresismo (Hidalgo 2015).

—
El ciclista insoportable que acusa Mellado —por solo nombrar a uno—, configura una especie de neofascismo que Uribe, quizás por su prolongada edad, no logró a advertir en esta nueva generación globalizada e *inteligente*, pero que manifiesta lo mismo que el *nouveau riche*: miedo y desprecio al otro y a su diferencia. En efecto, la apertura hacia la alteridad de este grupo contrasta con su horror obsesivo al acoso y al resquebrajamiento de sus privilegios, en tanto su acción crítica sigue la rúbrica que la *sustancia oscura* permite: *—estoy a favor de las demandas estudiantiles, pero de ahí a que se “encapuchen” y quemem un paradero de buses...eso es delincuencia—*, recuerdo haberle escuchado a la amiga de una amiga en pleno desarrollo de las reivindicaciones estudiantiles del 2011, es decir, mientras la protesta se manifieste dentro de los códigos que impone el sistema de dominación, no hay problema, pero cuando se expresa la rabia del joven popular en contra, por ejemplo, del mobiliario urbano, la reacción inmediata es la de la criminalización, o como dice Žižek: *El otro está bien, pero solo mientras su presencia no sea invasiva, mientras ese otro no sea realmente otro* (2009, p. 57).

Hasta el momento, se podría pensar que en la otra mitad de mi respuesta estaría, indudablemente el *pueblo*. Pero no, tampoco: Hace un tiempo atrás, uno de los historiadores más respetados del Chile actual, Igor Goicovic, conocido por su investigación en torno a la violencia política, me dijo que se ha pasado del paradigma del pueblo explotado, el cual desde principios del siglo XX hasta el año 1973 levantó luchas reivindicativas en función de mejorar su calidad de vida, a la del pueblo alienado en lógicas de consumo que impiden una organización transformadora del conjunto social⁹⁹. Es decir, en gran medida, los sectores populares han sido abducidos por el universo

99

Entrevista personal a Igor Goicovic realizada el 4 de septiembre de 2013 en la Universidad de Santiago de Chile.

de fantasía y consumo que reproducen los medios imitando conductas tan desdeñables como las de la lumpen burguesía. Por esta razón, una de mis definiciones preferidas para referirme al Chile de ahora, tras haber visto la película *La cinta blanca* de Michael Haneke (2009), es que mi país parece la mezcla perfecta entre Miami y la Alemania pre-nazi. Claro, el filme de Haneke se situaba en un perdido pueblo del norte de Alemania antes de la Primera Guerra Mundial, y nos mostraba mediante un macabro repertorio de siniestras personalidades y oscuros miedos colectivos, el origen de todo mal y violencia como antesala de lo que vendría a ser, años después, el demoníaco Tercer Reich.

Con esta crítica al pueblo alienado, participe de la degradación del país, yo mismo me aproximo al grupo de los moralistas macrobióticos. Sería un canalla si intentará salir incólume del problema para situarme lejos de él. Dicho esto, y mientras camino en dirección a las respuestas que estoy tratando de encontrar, mi segunda mitad de Chile sería la siguiente:

Hay un Chile que me sobrecoge, el cual intento reconocer cuando miro la cordillera desde la ventana de mi casa, o desde el lugar de Santiago que sea, con una particular melancolía, como si esas altas montañas puntiagudas y llenas de nieve, fueran parte de aquello que sobrevive incólume a la irrupción del jaguar¹⁰⁰. De la misma manera me sucede cuando estoy, por ejemplo, con mi amigo Mauricio, pues hay algo en su sencilla, pero a la vez, profunda manera de relacionarse con los demás que me recuerda a mis padres, y a los amigos de ellos. Algo parecido de lo que se desprende del espíritu armonioso de Céfalo en cuya conversación con Sócrates deja la importante lección de una vida concorde consigo misma, virtud que para Platón realiza la idea del bien y del hombre bueno. En el caso de los adultos de mi infancia, su espíritu armonioso era consecuencia de una forma de vida humilde, que articulaba un modo de pensar, una forma de vestirse, una manera de pasar el tiempo y estar con los otros que los libraba de sus pasiones *timóticas*, es decir, del *Thymos* que describe Platón, en cuanto fuerza del alma que se revela en las

100
El éxito económico alcanzado por Chile durante la década de 1990, hizo que algunos medios económicos y de prensa del mundo liberal lo denominaran como *el jaguar de Latinoamérica*.

acciones por las que el individuo quiere mostrarse superior a los demás. En este sentido, recuerdo como mi papá todas las noches lustraba su único par de zapatos para ir a trabajar al día siguiente y no porque fuéramos pobres, sino porque los anhelos y afectos, hasta aquella época y en casi la mayoría de las personas que no eran ricas (es decir, casi todos los chilenos), estaban depositados en la idea del bien común, tal como Rousseau proyectaba la felicidad a partir de la disolución del *yo* dentro de una comunidad, lo que no significaba para mi padre renunciar a su subjetividad, sino más bien como ésta, con todas sus discontinuidades y contradicciones se integraba a un proyecto colectivo. Y es por esta razón, que no puedo estar más en desacuerdo con la tesis de Carlos Peña, el Rector de la Universidad Diego Portales, en la cual la dimensión más superficial del consumo en cuanto pieza fundamental en el resquebrajamiento del bien común, lo percibe como una de las consecuencias positivas de la modernización de Chile (Hopenhayn 2016), ya que en su opinión, por sobre la satisfacción de los deseos hedonistas de la pasión *timótica*, el consumo, le dio dignidad a los más pobres. Esto, es algo que se me hace muy difícil de entender —no obstante reconozco una importante mejora en las condiciones de vida de los chilenos—, cuando, actualmente, casi más de 25 mil personas en Chile, los consumidores a los que se refiere el Rector, mueren esperando un turno médico (Cooperativa 15 de abril de 2017) ¿qué clase de dignidad es esa?

Pero volvamos a la segunda mitad, la del Chile que me gusta, la de los ochenta, aunque no es una década que podamos, precisamente recordar como feliz, sino todo lo contrario, puesto que se vivía una feroz dictadura, con todos los crímenes que ya todos conocemos de sobra. No obstante, y pese al miedo que se respiraba en la calle —porque como dice mi mamá, cualquiera de nosotros podía haber aparecido muerto al día siguiente—, el *shock* económico pensado por Milton Friedman para Chile durante los primeros años de la dictadura, aún no surtía los devastadores efectos morales que produjo poco años después, razón por la cual todavía quedaban numerosos hombres buenos, como mi padre. Esta paradójica situación, entre una vida que

alcanzamos a vivir fuera de un intempestivo capitalismo y el régimen más violento que tuvo Latinoamérica, adquiere profundos rasgos melancólicos en algunos chilenos que nacimos a principios de los años ochenta, dado que presenciamos con ojos de niños la profunda transformación del país, dibujándonos el presente como una gran ruina cuyo principal culpable es Pinochet. Posiblemente sea esta la razón que llevó, también, a Alejandro Zambra a escribir *Formas de volver a casa* (2011), una sensible novela que narra, entre ficción y realidad, la relación con su familia y amigos desde su infancia durante los años ochenta, su adolescencia en los noventa y su adultez en la actualidad. Por ello, no es casualidad que la novela parta con una cita a Benjamin: *ahora sé caminar, no podré aprender nunca más* (*ibíd.*, p. 9), como si nos estuviera advirtiendo el registro melancólico que articulará la totalidad de la historia, planteando el pasado como una melancólica ruina y el presente como su extensión. La desoladora actualidad en la novela está determinada por un estado de ánimo particularmente depresivo frente a las ruinas que dejó el pasado. Lo interesante es que a medida que el protagonista va resolviendo sus problemas afectivos con su padre, esposa y exnovia, nos va revelando la relación de estos vínculos con la historia reciente de Chile y cómo ésta los ha determinado, cuyo punto neurálgico es ese tremendo hiato que significó la dictadura: *Mientras el país se caía a pedazos nosotros aprendíamos a hablar, a caminar, a doblar servilletas en forma de barcos, de aviones* (*ibíd.*, p. 56).

Zambra va reconociendo de que manera este régimen, empieza a colarse hasta por los aspectos más intrascendentes de la vida, pero de manera tal, que termina modificándonos psico-socialmente:

—
Se ve que a fines de los setenta había gente que se divertía mucho eligiendo los nombres de los pasajes donde viviríamos las nuevas familias, las familias sin historia, dispuestas o tal vez resignadas a habitar ese mundo de fantasía (...) Las tierras en que luego aparecieron esas villas con nombres de fantasía donde vivíamos las familias nuevas, sin historia, del Chile de Pinochet (*ibíd.*, p.67).
—

La *fantasmática* presencia de Pinochet que advierte Zambra, se extiende hasta hoy, como parte del aire nazi y *miaminesco* que respiramos. No obstante existe, en el fondo de las distintas ruinas que intento rescatar cuando miro a la cordillera, pedazos desunidos y dispersos, como la voz de Víctor Jara cantando *Te recuerdo Amanda*, una estremecedora historia de amor, entre dos obreros, como le gustaba recalcar antes de cantarla; el recuerdo en blanco y negro que nos trae Patricio Guzmán, en *La batalla de Chile* (1975), sobre el verdadero *poder popular* que se vivió en los cordones industriales antes del golpe, en manos de obreros que hablaban de socialismo de manera poética e ilustrada; o, simplemente, el olor a la pasta de zapatos de mi padre. Es por eso que, cuando me vuelvan a preguntar si acaso me gusta Chile, mi respuesta seguirá siendo la misma: *depende de qué Chile*; aunque el Chile de los hombres buenos, sea solo un recuerdo entre las ruinas.

1.4 CASI AL FINAL DEL VIAJE / INFAMES

El espesor del follaje no me deja ver muy bien el cielo bajo el cual camino, por lo cual ignoro qué momento del día será, pero calculo, al observar el tipo de sombra que se produce en las copas que alcanzo a ver de estos inmensos árboles, que debe ser un poco antes del mediodía. Aunque todavía me queda camino por recorrer, intuyo que me encuentre cerca, pues la ya muy baja temperatura ha empezado a descender y mis pasos que he marcado en el mapa así también lo indican, no obstante, debo encontrar la salida pronto, antes de que llegue la noche, pues, después de varios días caminando, ya casi no me queda comida como tampoco quiero encontrarme con los vigilantes que, una vez escondido el sol, salen a cuidar y a defender el reino. Sin embargo ahora que ya dejé atrás la vertiente occidental de la cordillera de la costa, debo recorrer, hasta las cumbres de la cordillera andina, un difícil camino de bosques Laurifolios dominados por el olivillo, el ulmo, el lingue y el mañío hembra. Este omnipotente paisaje que recorro, mejor conocido como *Selva Valdiviana*, es una fortaleza laberíntica; sus casi 2000 toneladas métricas de materia viva, entre madera, follaje, frutos, hojarasca, musgo y líquenes, ha cobijado durante siglos a innumerables especies de insectos, reptiles, aves y mamíferos de milenarios linajes que datan de la época de los dinosaurios. Los datos históricos indican que este denso bosque fue un obstáculo impenetrable para exploradores y colonos, un refugio natural inexpugnable que todavía desafía los intentos del hombre por dominar lo indomable, y ahora yo, intento abatirlo. Una vez que lo logre, llegando al Volcán Mocho-Choshuenco, solo quedará atravesar Neltume y sus inevitables tormentas de nieve, para encontrar al Gran Puma y con ello, todas las respuestas.

Dentro de poco empezará a oscurecer, la nieve está tan espesa que no me deja ver hacia delante, ni, tampoco, por donde camino. Me siento perdido. Me entumo. Los dedos de mis pies están congelados, me duelen al igual

que mis manos. La ropa se me humedece. Mientras camino frotándome el pecho, y como una forma de olvidarme del frío tenaz, me pongo a tatarrear una canción de los Fiskales, *La mancha del jaguar*:

—
*Es la necesidad
de calmar la ansiedad
tomando algo que se lleve lejos de mi mente,
las miradas
amargadas
de esos adormilados zombis en el metro,
ocultando tras sus coloridas ropas sus heridas
y llenando los cuartos vacíos de sus vidas,
con tarjetas que te dan cariño
un rato y que te dejan ...
seco y sin saliva. (1998)*
—

El sonido de la nieve y el viento, junto al chasquido de mis dientes, son el mejor compás punk para esta canción que tantas veces escuché en el Santiago de mi adolescencia. Casi como una escena de *The Walking Dead* (Kirkman y Darabont 2010), Álvaro España y su banda, nos introduce en las ruinas que dejó Pinochet, para explicar la transformación del hombre bueno en zombie como consecuencia de un sistema parasitario que te chupa la sangre, que te deja, como ellos dicen, *seco y sin saliva*. La figura del muerto viviente me parece del todo acertada, no solo porque representa una subjetividad anestesiada por el somnífero del hedonismo y el apetito voraz que despierta el consumo, sino que también, como parte de la interdependencia entre el capital y nosotros, en tanto nuestra obsolescencia contribuye a su irrefrenable aumento de maldad. Este pacto de sangre zombie, lo explica muy bien Mark Fisher en su libro *Realismo capitalista. No hay alternativa* (2016):

—
Lo que queda sin decir en el rechazo del mal y la ignorancia dentro de un Otro fantasmático, es nuestra propia complicidad en la redes planetarias de

la opresión. Lo que debemos tener en mente es tanto que el capitalismo es una estructura impersonal hiperabstracta como que no sería nada sin nuestra cooperación. Por eso la descripción más gótica del capitalismo es también la más certera. El capital es un parásito abstracto, un gigantesco vampiro, un hacedor de zombies; pero la carne fresca que convierte en trabajo muerto es la nuestra y los zombies que genera somos nosotros mismos (pp. 38-39).

—
No cabe ninguna duda que la zombificación es una epidemia totalizadora, como se muestra en el mundo zombie y posapocalíptico que deja la corporación *Umbrella* en el video juego de horror, *Resident Evil* (Capcom 1996), en cuanto a que el mal y la violencia sistémica del capitalismo neoliberal —nuestra corporación *Umbrella*—, infecta a todos los países del globo sin excepción. Sin embargo, Chile, es una de las naciones del mundo donde actualmente mejor se manifiestan sus paradojas diabólicas, o como diría la filósofa chilena Lucy Oporto (2015) a propósito del legado que nos dejó Pinochet, *un lugar donde acontece la brotación de lo siniestro y emana difusamente un principio metafísico del mal* (p. 33). Pero ¿qué mal puede haber en un país que, según todos los parámetros, ha ido venciendo la pobreza con, por ejemplo, un PIB per cápita actual de 25.702 dólares según informes del Fondo Monetario Internacional? (Alonso 2017). Al contrario, dicha cifra debería indicar que en el país existe una clase política y empresarial de nuevos hombres buenos preocupada por el bien común, sobre todo cuando comparamos esta situación con la de nuestro PIB per cápita del año 1992, que ascendía a 7.238 dólares, creciendo 3,3 % más de lo que se observó durante todo el siglo XX en cualquier país del mundo (De Gregorio 2005). Es decir, pareciese que el modelo neoliberal implantado con bayonetas en Chile, ha dado maravillosos resultados y que la larga lista de nombres de víctimas de la dictadura sería el daño colateral de nuestro progreso, como implícitamente sostienen los defensores del sistema que proliferan transversalmente en el país. Sin embargo, e incluso si aceptáramos esta repudiable tesis, para poder tener una visión más completa y un tanto más justa, deberíamos comparar estos números con las cifras de desigualdad que operan actualmente, como

las que ya mencionamos de acuerdo al último informe del PNUD, las cuales desmienten el mito del desarrollo chileno en tanto el crecimiento milagroso del país lo está acaparando una pequeña oligarquía privilegiada. En efecto, la Ley N° 20.935, publicada en el Diario Oficial el 30 de junio de 2016 (Dirección del trabajo–Gobierno de Chile 2017), estableció en su artículo 1° los valores del ingreso mínimo mensual el cual, a contar del 01 de julio de 2017 fue de 270.000 pesos, algo así como 428 dólares. Según un estudio del año 2015, de la Fundación Sol y que rebela el periódico *El mostrador* (Urquieta 2015), este salario, e incluso a veces menos, lo vienen recibiendo 1.086.162 chilenos, que representan el 6,2 % de los 17.373.831 de habitantes del país, según el último censo del año 2017 (Villalobos 2017). Ahora bien, cuando miramos un poco más hacia arriba, la situación tampoco es alentadora, sino, todo lo contrario. Según la última Encuesta Suplementaria de Ingresos realizada por el Instituto Nacional de Estadísticas, y difundida por el matutino de *Cooperativa* (2017), el ingreso medio en Chile es de 555 dólares, es decir, el 50 % de los trabajadores chilenos, reciben solo un poco más que el salario mínimo, razón por la cual, el economista Marco Kremerman, consultado en la misma nota, asevera:

—
Los salarios están muy cerquita del salario mínimo, entonces justamente da cuenta de un escenario de alta desigualdad, donde la principal fuente de ingresos para la mayoría de los hogares en Chile, que es el trabajo, lamentablemente no está logrando ser un catalizador para poder superar la pobreza o situaciones permanentes de vulnerabilidad (citado en Cooperativa 2017).

—
Según el mismo economista, consultado en otro medio, el día a día de la mayoría de los chilenos empeora debido al encarecimiento progresivo de la vida que no solo responde a las fluctuaciones del precio del dólar o de los famosos *commodities*, sino también al rol del Estado dentro del particular modelo neoliberal chileno, el cual realiza procesos de privatización poco transparentes y subsidios indirectos para los grandes grupos económicos.

—
En Chile los mercados desarrollados en los distintos sectores productivos funcionan en general como oligopolios. Vale decir, existen 2 o 3 empresas que concentran más del 90% de la participación de Mercado, lo cual les permite y los incentiva a que explícita o tácitamente se pongan de acuerdo para impedir que entren otros actores (altas barreras de entrada), mantener o subir los precios y tener un poder negociador casi total con empresas de menor tamaño que operan como sus proveedoras, contratistas o suministradoras de personal (citado en Carmona 2015).
—

Dadas las condiciones estructurales que permiten una economía desregulada, el camino a la colusión de las empresas dueñas del capital, se encuentra pavimentado y con ello la fijación de precios que estrangulan a las personas en Chile, tal como lo señaló, el Doctor en Economía de la Universidad de Oxford, José Gabriel Palma, en una entrevista realizada por CNN-Chile:

—
Uno de los dilemas del modelo capitalista chileno es que, por un lado, debe haber competencia y, por otro, hay mucha concentración. Esto sumado a muchos incentivos para coludirse. Por eso yo digo que en Chile no hay economía de mercado, sino que para grupos de mercado (...) Es un paraíso para el capital, pero un purgatorio para los consumidores (citado en CNN-Chile 2015).
—

Bajo mercados coludidos y salarios insignificantes, la situación empeora con los altos niveles de endeudamiento de la sociedad chilena, dado que ni siquiera alcanza para adquirir los productos básicos, tales como papel higiénico, pollo, remedios, detergentes, entre otros. Según los datos de *DICOM-Equifax*, dados a conocer por el periódico digital de la Universidad de Chile (Fuentes 2017), en la actualidad hay 11 millones de deudores en Chile (más de la mitad del país), cuyas morosidades contemplan tasas de interés superiores al 30 %, es decir un desangramiento permanente, toneladas de carne muerta que mantiene funcionando en perfecto estado la zombificación de la nación.

Con todo, no puedo dejar de imaginar una especie de versión chilena del Palacio de Versalles que embriagada de lujos le da la espalda a las vidas miserables de las clases populares —como la de Nábila, David y otras tantas más—, con la diferencia que en Chile, esto no acontece por sucesión hereditaria y natural sino como logaritmo de un programa planificado por parte de las mismas personas que configuran ese nimia minoría. Una suerte de egoísmo consciente, un exceso de *amor a sí mismo* racionalizado, lo que para Kant sería el principio de la acción mala (2016). Cuando el filósofo de la ilustración —cuyo pensamiento giró en torno al misterio de la libertad—, comenzó a estudiar la libertad moral, se topó, inevitablemente, con la idea del mal. En este cruce, concluye que el mal no es algo patológico que obedece a un estado abyecto del inconsciente, sino que siempre es resultado de nuestra razón, que no acontece de manera espontánea, sino como acción de la libertad o el mal uso que los sujetos pueden hacer de su libertad. En ese sentido, el mal aparece cuando el *amor a sí mismo* —el egoísmo exacerbado del 0,1 %— se convierte en el eje de su accionar, reduciendo al otro a un medio para alcanzar fines individuales, vil carne de zombie que se puede arrancar, utilizar y escupir. O visto de otra manera, la inclinación al bien común de los otrora hombres buenos (como los amigos de mi padre), hecha añicos.

No obstante la riqueza se concentra, el amor a sí mismo, se disemina y se hace sistémico, derivando en aquello que el antropólogo económico Karl Polanyi, denominó como una *sociedad de mercado* (2003). En ésta, sucede que los pilares de producción e intercambio de un conjunto social (tierra, trabajo, capital, dinero) derivan en mercancías, y con ello el mercado pasa de ser una institución al servicio de la sociedad, a controlar y dirigir el destino de ésta; aún peor, los principios de acumulación capitalista, según Polanyi, atraviesan a los sujetos y reprograma sus vidas independientemente del lugar que ocupen, pues el mercado está en lo que vemos, comemos y respiramos. Algo similar a lo que sucede en *The last of us* (Naughty dog 2013), otro video juego de apocalipsis zombie en el que el mal, no solo se infecta por medio de una mordedura de criaturas sin alma, sino también por esporas conta-

minadas esparcidas en el aire. De esta misma manera y a partir del formateo metacognitivo realizado por la dictadura, en Chile la *acción mala* a la que alude Kant, pulula y se expande con todos los grados de violencia objetiva y subjetiva hacia la *lumpen burguesía*, el *fascismo macrobiotico* y el *pueblo alienado*. Por ejemplo, el ya citado informe del PNUD, indica que los más violentados por la desigualdad, no perciben el maltrato y la humillación por parte de los más ricos, sino que de otros sujetos pobres que, circunstancialmente, ocupan puestos en servicios públicos a los cuales ellos deben acudir. A partir de este dato, podemos explicarnos el caso de los 91 presos quemados el año 2010 en la Cárcel de San Miguel, en donde, además de la negligencia del Estado, operó el trato vejatorio y descuidado de los gendarmes —precarizados, también, por el sistema de dominación— hacia los reos. O, por nombrar el último caso entre cientos, el de la pequeña Lisette, muerta en el 2017, por los malos tratos que sufrió en manos de agentes del propio Servicio Nacional de Menores, lo que destapó una caja de pandora brutal que dice relación con el no informe de 243 niños muertos en similares condiciones durante los últimos diez años. Si suceden estas cosas, no es de extrañarse, entonces, que la presidenta Michelle Bachelet, con todas las reformas que intentó impulsar en su último gobierno (2014-2017) en beneficio del bien común, no solo haya quedado sola por operadores políticos egoístas, sino que se haya ganado el repudio de quienes la eligieron, de esos mismos que han venido marchando contra las distintas manifestaciones de desigualdad en Chile desde el 2011, puesto que, como dice en una entrevista al diario *El País* de España, el polémico escritor chileno Jorge Baradit, la gente, realmente no estaba pidiendo un país más justo, más solidario, sino que querían participar de las ganancias, lisa y llanamente querían embriagarse, también, del festín de Pinochet:

—
Cuando empezaron las reformas, la gratuidad en la educación, la reforma impositiva, se vio que la gente no quería que le tocaran su colegio subvencionado, que le subieran los impuestos para pagar pensiones. Creo que eso muestra que el neoliberalismo caló hondo en Chile. Después de 17 años de quimioterapia que

nos hizo Pinochet ese modelo entró en los huesos de los chilenos. Está enquistado en el alma de la sociedad (Cué 2017).

—
De esta manera vuelve a estar el camino totalmente despejado para que nuevamente el multimillonario de derecha, Sebastián Piñera —el mismo que defendió apasionadamente a Pinochet durante su detención en Londres y que es conocido por sus negocios fraudulentos—, sea elegido como Presidente de la República ya que representa mejor lo que al chileno medio le gustaría ser: rico. El mismo Baradit dice que en Chile se admira mucho al personaje popular de Pedro Urdemales, un pillo que siempre se sale con la suya engañando a los demás. A propósito de esto, según los cálculos que he realizado en torno a los días que he caminado desde que dejé el refugio del Cajón del Maipo, hoy debe ser el domingo de las elecciones presidenciales, es decir, el claro triunfo de Piñera, de las pasiones timóticas y del mal.

—
La nieve no tiene clemencia, reconozco un estado combinado de hipotermia y delirio, parece que me desvanezco. —¡Ah! ¿qué viene allí?

—
*Palabras, palabras tan solo palabras,
para vivir se paga para morir también,
a la hora de ponerse con el cochino billete
la buena onda te la pasas por la raja,
aquí todos podemos tenerlo todo,
autos, casas vacaciones y luna de miel,
desesperado llegando a fin de mes,
nunca terminas de pagar la mesa donde vas a comer.* (Fiskales Ad-Hok 1998)

2. EL GRAN PUMA Y LA INFRAESTRUCTURA DE LA POSDICTADURA

No ha dicho ninguna palabra. Ha estado un buen rato mirando hacia el infinito y en completo silencio. Si bien, me lo había dicho, siempre mantuve la esperanza de una historia un poco más cuerda que me permitiera mantener una relación simbólica con el mundo tal como lo había conocido. Quería imaginar que el Gran Puma, a lo sumo, era una especie de cacique mapuche cuyo apodo se debía a algunas habilidades especiales o una fisonomía tipo felina. Me aferré a esta idea pues esa anhelada humanidad ayudaba a mantener las mundanas certezas que habían sujetado toda mi vida, como también, mi percepción de lo real. *What is real?* le preguntó Morpheo a Neo, en *Matrix* (Lana Wachowski y Lilly Wachowski 1999), mientras transitaban desde un blanco espacio simulado, al oscuro y desolador mundo real. Pues supongo que algo así me ha venido pasando desde que encontré esa foto con el tótem de cadáveres, y mientras más escarbo, lo real se torna cada vez más extraño. No obstante ¿qué podría hacer? Quedarme sentado esperando que el virus siga expandiéndose. No, no es una alternativa.

No sé cuanto tiempo estuve inconsciente, solo que al abrir los ojos, casi vuelvo a desmayarme. El Gran Puma me miraba fijamente y yo no pude decir nada, al comienzo por miedo, pero luego, por una especie de contusión interna frente a lo que estaba viviendo. Me pregunto si Raúl Pellegrin¹⁰¹, en tanto máximo líder del *Frente*, habrá sabido algo. O si la guerrilla que quiso iniciar el MIR en Neltume y durante la dictadura, habrá tenido que ver con todo esto. No obstante, lo que importa es que desperté sin frío, seco y abrigado. El Gran Puma me rescató de las garras de la montaña, impidió que muriera congelado, y ayudó a recuperarme. Aunque ahora, no sé si debo hablarle, quizás lo más oportuno será, primero, sentarme a su lado.

—Estabas congelándote. Casi te atrapan —me advirtió—. E inmediatamente recordé unos cuerpos maltrechos que venían, entre la nieve, hacia mi. —No

101
Raúl Pellegrin, conocido como Comandante Rodrigo o José Miguel, fue el jefe del *Frente Patriótico Manuel Rodríguez*, el grupo armado, opositor al régimen de Pinochet, que mayor fuerza tuvo. El *FPMR*, estuvo a cargo del intento de tiranicidio el año 1986.

hablaremos de eso, por ahora. Trataremos de empezar por el principio —sentenció—.

Volvió a reinar el silencio. Mientras tanto, yo trataba de mirar para delante, hacia el paisaje que él también observaba. No quería molestarlo con mi mirada morbosa, que a toda costa trataría de averiguar el misterio sobrenatural de sus existencia. Hasta que nuevamente habló.

—Armando Uribe —comenzó a explicarme el Gran Puma—, dio con un neologismo que sirve hasta hoy para describir lo que pasa en tu país: la *posdictadura*, en relación al orden político que sucede al régimen de Pinochet y se extiende hasta la actualidad, en el cual no existe una verdadera transición a la democracia sino una continuidad en los campos esenciales de la dictadura, cuyo estrato profundo, según la filósofa chilena Lucy Oporto, se caracteriza en medio de una aparente estabilidad cívica, tanto por su espíritu fascista como violento. Correcto, muy correcto, pero incompleto, pues responsabiliza casi en su totalidad a la dictadura de Pinochet en la aparición de la infección, y salvo marginalmente recurre a otros antecedentes, cuando realmente éstos son de vital importancia si queremos encontrar respuestas más satisfactorias frente al origen del mal en Chile. Para ello, será necesario retroceder siglos atrás, cuando en los periodos de la conquista y la colonia, se le asignaron las tierras a los conquistadores españoles y sus descendientes blancos, lo que dio origen a una clase dirigente y estructura social que perpetuó a través de la hacienda una división entre patrones, empleados, inquilinos y peones, con diferencias significativas de recursos, influencias y poder. Desde entonces, los amos de Chile, en su infinita avaricia, no solo han acaparado los privilegios de forma desmedida, sino que también, han desarrollado un accionar oscuro e infame con el objeto de mantener su señorío. Esta deliberada ofensiva ha tomado, según el curso de la historia, distintas facetas, cada una de las cuales han estado marcadas por diabólicos métodos conspirativos y desmesuradamente violentos que en ocasiones se han manifestado de forma explícita y

en otras, estratégicamente, más subrepticias. Como parte de las primeras, se encuentran las 22 intervenciones militares ocurridas desde los inicios de la república que, como dice el Premio Nacional de Historia, Gabriel Salazar, no solo han dejado un espantoso charco de sangre, sino que también, han convertido al ciudadano común, en un limosnero (citado en Leovendegar 2010). Una de las más emblemáticas —sin contar el Golpe de Estado de 1973—, y que sucede, a partir de demandas similares y pocos años después de la huelga portuaria en Valparaíso en 1903 y a la de la carne en 1905, fue la Matanza en la Escuela Santa María de Iquique, en 1907.

—Sí —le respondí, al recordar a mis padres escuchar esa triste cantata que el grupo folclórico Quilapayún interpretaba en conmemoración de esos obreros del salitre, acribillados por pedir condiciones de vida más justas. Recuerdo como por medio de coros e instrumentos de vientos recreaban el sonido de la pampa calichera, como también, los diálogos que interpretaban la voz justa de hombres y mujeres explotadas cuyas vidas, bajo el sol del desierto, acontecían en estos campos de concentración llamados *oficinas salitreras*. La parte de la cantata que más me gusta, es aquella que describe el momento en el que los obreros, cansados del trato indigno que reciben de los patrones, intentan convencer a sus mujeres de ir al gran puerto de Iquique, pues allí creían que sus demandas iban a ser escuchadas—:

—
*Vamos mujer, partamos a la ciudad.
Todo será distinto, no hay que dudar.
No hay que dudar, confía, ya vas a ver,
Porque en Iquique todos van a entender.*

*Toma mujer mi manta, te abrigará.
Ponte al niño en brazos, no llorará.
No llorará, confía, va a sonreír.
Le cantarás un canto, se va a dormir.*

¿Qué es lo que pasa?, dime, no calles más.

*Largo camino tienes que recorrer
Atravesando cerros, vamos mujer.
Vamos mujer, confía, que hay que llegar
En la ciudad podremos ver todo el mar.*

*Dicen que Iquique es grande como un salar,
Que hay muchas casas lindas, te gustarán.
Te gustarán, confía, como que hay Dios,
Allá en el puerto todo va a ser mejor.*

¿Qué es lo que pasa?, dime, no calles más. (Quilapayún, 1969)

—Así es como cinco días después de que la huelga salitrera estallara en la oficina de San Lorenzo —prosiguió el Gran Puma sobre la historia de la Escuela Santa María—, una multitud de más de dos mil obreros con sus familias inician su marcha desde el interior del solitario desierto hacia la costa, donde se erigía, entre la silenciosa sequedad de la pampa y el sonido del mar, la ciudad puerto de Iquique. Estos hombres y mujeres buenas, sin más riqueza que la causa justa que soñaban, llegaban a la península, decididos a ser escuchados, para no volver a las salitreras sin que se le diera respuesta a sus modestas peticiones de mejoras salariales y laborales. En definitiva, no pedían mucho, tan solo ser tratados dignamente. Con el paso de los días, el apoyo a estos primeros obreros, no tardó en llegar. La admiración que despertó su valentía, hizo que numerosos sindicatos de la ciudad se sumaran a la huelga, mientras llegaban más trabajadores desde la profundidad del desierto para plegarse al paro, dispuestos a permanecer allí el tiempo que fuese necesario con tal de que sus hijos tuviesen una mejor vida que la que les tocó a ellos. Se estima que llegaron a ser entre 15 a 23 mil los espíritus valerosos que lejos de sus puestos de trabajo, se asilaron en la Escuela Santa María a esperar la respuesta de los patrones a su digno reclamo, lo que implicó

un cese total de las actividades del puerto y el comercio de la ciudad, como de toda la producción minera de la región. Pero la acción de los grandes señores del norte, dueños del capital y la propiedad, no se hizo esperar. De forma tajante y soberbia, rechazaron iniciar las conversaciones mientras no se volviera al trabajo esclavo. Indignados frente a la resiliencia humilde que amenazaba su riqueza y autoridad, acudieron a uno de los tantos recursos que controlaban, el Estado. El ministro del Interior Rafael Sotomayor, tomó una de las primeras medidas, la que consistió en restringir las libertades de reunión en toda la zona, como una manera de impedir, al costo que fuese, la llegada de más desobedientes al puerto. Por su parte, el Intendente Carlos Eastman, decretó férreas restricciones a la libertad de tránsito, para luego ordenar a los rebeldes, cuya única arma era su voz pronunciada por años de vida miserable, a abandonar el puerto ya sitiado por tropas y tres buques de guerra. Pero las injusticias eran muchas, y no podían irse así, sin más. Le habían prometido a sus mujeres que la vida les iba a cambiar, que sería un poco más justa sin las fichas, que iban a aprender a leer, que los indemnizarían en caso de despidos, que los patronos dejarían de tratarlos como perros¹⁰². La suerte ya estaba echada y los furiosos dueños del norte no esperaron más, la insurrección merecía un castigo ejemplar y el 21 de diciembre por la tarde, el general Roberto Silva Renard, en un acto ruin y cobarde como se conocen muchos en la historia de Chile, ordenó a sus tropas disparar a los cuerpos de hombres, mujeres y niños desarmados. Los testigos dicen haber visto correr un río de sangre, que dejó sobre la explanada de la Plaza Montt a más de 2000 obreros muertos con todos sus sueños borrados.

—Y luego los más ricos siguieron ordenando al ejército y a las fuerzas del orden, matanzas a lo largo del país —le comenté, decepcionado, al Gran Puma—, tales como las masacres, en la Región de Antofagasta, de San Gregorio, Marusia y La Coruña, entre los años 1921 y 1925; la Masacre de Ránquil, cerca de Temuco, el año 1934, que terminó con la vida de 200 campesinos. O la que recuerda Víctor Jara, en su canción *Preguntas por Puerto Montt* (1969), en la cual el ministro del interior del presidente Eduardo Frei Montalba, Edmundo

102

Las demandas de los obreros, fueron las siguientes: 1 - El pago del jornal a 18 peniques; 2 - La supresión del sistema de fichas; 3 - El libre comercio al interior de las oficinas de forma amplia y absoluta; 4 - Cierre general con reja de fierro en todos los cachuchos y chupadores de las oficinas salitreras y pagando éstos una indemnización de \$5.000 a \$10.000 a los trabajadores que se malogren a consecuencia de no haberse cumplido con esta obligación; 5 - Una balanza y una vara para verificar los pesos y las medidas en las pulperías; 6 - Conceder lugar gratuito para que funcionen escuelas nocturnas, siempre que algunos obreros lo soliciten; 7 - Que el administrador no podrá arrojar a la rampla el caliche decomisado y después utilizarlo en los cachuchos; 8 - La permanencia en sus puestos de trabajo a los que han participado en la huelga o indemnización de entre 300 y 500 pesos en caso de despido; 9 - Indemnización de 10 a 15 días de sueldo en caso de despido; 10 - El acuerdo deberá ser firmado públicamente por los jefes de las casas salitreras y los representantes obreros. (González, 2014).

Pérez Zujovic, ordena a Carabineros el desalojo de una toma de terrenos en el sector de Pampa Irigoín, en Puerto Montt, lo que terminó con la muerte de 10 personas, incluida una niña de nueve meses cuyo único delito fue haber nacido pobre. Y para que hablar sobre las matanzas de la dictadura de Pinochet: *La caravana de la muerte*, *La operación Cóndor*, *La matanza de Corpus Christi*, entre muchas otras.

—No obstante, como te dije, venían de mucho antes —me interrumpe el Gran Puma, mirando siempre hacia el horizonte—. Y todas las veces bajo el mismo objetivo: defender los privilegios de la minoría dueña del país, ya hayan sido éstos miembros de la aristocracia colonial o terrateniente de la nueva república, tal como indica el historiador José Bengoa en su libro *Historia de los antiguos mapuches del sur* (2007). En efecto, desde la época de la conquista por medio de la *Guerra de Arauco* entre españoles y mapuches, hasta la llamada *Pacificación de la Araucanía* a manos del estado chileno durante la segunda mitad del siglo XIX, se desarrolló una guerra de exterminio, mediante la cual se utilizaron los instrumentos más despiadados para masacrar a miles de mapuches, y así quedarse con sus territorios y riquezas. Es por esta razón que, pensando en el origen de la cruel dictadura de Pinochet, Uribe habla de que existe una violencia arcaica en Chile, la cual data de esos antiguos y salvajes episodios. Para ello se vale de uno de los pasajes del poema *La araucana*¹⁰³, en el que se narra el empalamiento del cacique Caupolicán y cómo una de sus esposas, Fresia, al ser capturada también por los conquistadores, le arroja al hijo que tienen entre ambos, a los pies, diciéndole que no quería criar a un niño cuyo padre ha sido derrotado y humillado por las fuerzas enemigas. Según el jurista esta escena, que también fue ilustrada por Violeta Parra en una de sus arpilleras, marca la violencia como un elemento constitutivo en la fundación de Chile, la que se abre una y otra vez —como las entrañas de Ticio para ser devoradas eternamente por los buitres—, no solo en las matanzas de las cuales hemos hablado, sino que en las distintas manifestaciones del ejercicio del poder, al interior del país:

103

La Araucana fue un poema escrito por Alonso de Ercilla durante el periodo de la conquista española en lo que actualmente es Chile. Sus pasajes destacan por las descripciones en verso del pueblo mapuche y sus costumbres. Fue publicado por primera vez el año 1589.

—
Escena primordial de violencia en la cuna del país de guerra, violencia intestina en la familia, violencia de tortura y muerte en el país naciente (Uribe 2000, p. 25)
—

—¿Te refieres a las otras manifestaciones de maldad y violencia que me señalabas hace un momento, y que son ejercidas inteligentemente y de forma subrepticia por la clase dominante? —Le pregunté—.

—Sí. Por ejemplo, todos los autores que tienen una mirada más crítica con respecto a la creencia del país ganador que se levanta de la pobreza a partir de mediados de los años ochenta y en adelante, desde los más viejos como Tomas Moulián con su libro *Chile actual, anatomía de un mito* a los más jóvenes como Alberto Mayol y sus aportaciones con *Economía política del fracaso: la falsa modernización del modelo neoliberal*, por solo dar dos ejemplos, adhieren al concepto de posdictadura en tanto reprogramación con rostro humano del régimen de Pinochet, es decir sin DINA ni CNI¹⁰⁴ que anden secuestrando, torturando y haciendo desaparecer gente, sino que legalizando el mal y la violencia por medio de la concentración de la riqueza y la diversificación de la desigualdad, ésta en términos de acceso a bienes materiales y derechos básicos, como también, en mínimos grados de dignidad y participación política. En este contexto, y como ya lo sabes a partir del caso de Nábila Rifo o de la pequeña Lisette, la violencia subjetiva, más bien *negativa y soberana* —dejando un poco de lado a Žižek, y siguiendo más a Byung-Chul Han con su *Topología de la violencia* (2016)—, en cuanto viejo mecanismo de subordinación al poder por la fuerza, ya no es necesaria ejercerla por parte del Estado y la policía —al menos en cuanto a una cadena de mando superior comprobada, que fue lo que no sucedió con los descolgados y sádicos soldados en Hualpén—, sino que los mismos sujetos excluidos y en situaciones de vulnerabilidad la ejercen entre y contra ellos mismos. De esta manera, la clase dirigente, a 27 años del inicio del régimen posdictatorial, es solo víctima de la violencia *positiva y psíquica* de la sociedad del rendimiento que describe Han —objetiva, según Žižek—,

¹⁰⁴

La Dirección de Inteligencia Nacional, DINA fue la primera policía secreta de la dictadura militar y estuvo al mando del despiadado general Manuel Contreras, desde su creación en 1974 hasta 1977. Luego, y tras el conflicto internacional que dejó el atentado que perpetró la DINA en Estados Unidos contra el ex-Canciller de Salvador Allende, Orlando Letelier, Pinochet decide sacar a Contreras del cargo, y a su vez reemplazar el nombre de la organización por Central Nacional de Informaciones, CNI. Ésta se mantuvo operativa hasta el día en el que Pinochet dejó el poder, el 11 de marzo de 1990.

pero mantiene, sin ensuciarse las manos, los mismos privilegios que procuró cuidar a través del historial de matanzas que carga sobre sus hombros, desde la salvaje guerra de la Araucanía, hasta la bestial irrupción al gobierno de la Unidad Popular de los trabajadores con Salvador Allende.

—Dicho esto —continuó el Gran Puma—, hay cuatro pilares que entrecruzados, permiten entender la mutación de la infección y la consecuente zombificación de la ciudadanía que, actualmente, se devora entre sí:

- 1_ El dictador, Augusto Pinochet.
- 2_ el abogado, Jaime Guzmán y la Constitución de 1980.
- 3_ Milton Friedman y el shock de los *Chicago Boys*.
- 4_ La democracia pactada con Pinochet.

2.1 PINOCHET

Nuestro primer pilar, se refiere a la presencia invisible, sin embargo omnipresente del némesis Pinochet. La palabra *némesis*, proviene del griego y puede ser utilizada como perdición o ruina aludiendo a algo o a alguien que causa la miseria, el terror y la muerte. También es el nombre que elige la maléfica corporación *Umbrella*, en *Resident Evil* (1996), para llamar a su más temible *zombie* —un humanoide de 2,33 metros de altura— cuya oscura gabardina negra, oculta su cuerpo lleno de cicatrices como también los tentáculos con los que destroza a sus enemigos (Resident Evil Wiki 2017). A diferencia de los zombies comunes que son contagiados por mordedura o contacto físico entre un sujeto infectado y otro que no lo está, al estado Némesis se llega mediante un dispositivo que se implanta en el cerebro, es decir, el contagio se efectúa por vías psíquicas, no físicas. De forma similar, en la posdictadura, Pinochet se manifiesta metafísicamente desde las cúpulas de poder a la psiquis de todos los chilenos para ramificar su maldad, como un ruin veneno que corroe de violencia nuestros espíritus, zombifica los cuerpos y pudre todo lo que está a su paso. Pero ¿Quién es Pinochet? ¿Cuál es su maldad?

2.1.1 El tirano

—Sin duda, Augusto Pinochet es el personaje más nefasto y oscuro de nuestra historia, cuya maldad no conoció límites —le dije con enfado—. Siempre he considerado que eso se debe a que en el tipo coincidieron las bajezas humanas más asquerosas que se pueden llegar a pensar, como las de trepador, cobarde, traidor y asesino desalmado; las cuales, combinadas, forjaron al tiranuelo sin honor que era. Algo parecido a una mezcla entre el Rey Joffrey y Macbeth. El primero es uno de los personajes más odiados de la serie *Game of Thrones* (Taylor y Bender 2011), justamente, por la falta de valentía que escondía detrás de un despotismo cruel y violento; mientras que el segundo, es una de las malvadas figuras de la dramaturgia de Shakespeare, en cuanto encarna la

ambición y la traición como la cara oculta de las relaciones de poder.

—A esos dos ejemplos de ficción —de forma muy calmada me interrumpió— yo le agregaría uno histórico y real, aunque igual de siniestro: Adolf Eichmann, un vulgar funcionario de las SS de Hitler, cuyo deseo por trascender, como también, una enceguecida obediencia al *Führer*, dieron pie, respectivamente, a una seguidilla de pasos oportunistas y a la exaltación de la eficacia que lo transformaron en el burócrata ejemplar dentro de la fábrica de matar más grande que haya conocido la historia. Es por esta razón que a un año después de la muerte de Pinochet, Gabriel Salazar, de una manera bastante académica, lo haya descrito como golpista y oportunista, reconociendo que, tras una carrera militar cuya actitud de obediencia perfecta seguía el compás de un premeditado e inescrupuloso plan de ascenso al interior del ejército, su única gracia fue la de *colgarse en el vagón de cola de golpe de Estado que habían planificado otros* (citado en Martorell y Rojas 2007) y que una vez asumido su rango de general en Jefe al interior de la Junta, su aporte consistió, simplemente, en dar órdenes de mando las cuales involucraban violar abierta y tranquilamente los derechos humanos.

Dicho esto, es importante recordar algunos episodios de la historia del Dictador, que nos ayuden a comprender los miserables rasgos y conductas detrás del asesino más grande de la historia de Chile —remató el Gran Puma—.

a) Augusto José Ramón Pinochet Ugarte nació en Valparaíso el año 1915. Catorce años después intenta ingresar a la Escuela Militar, sin embargo y como parte de un temprano historial de pereza escolar —el mismo admitía que sufría de jaquecas cuando estudiaba en exceso—, es rechazado en dos ocasiones por ineptitud física, siendo aceptado solo en el tercer intento. Es decir, lejos de ser una historia de superación de la adversidad, ésta sirve de precedente a su carácter frustrado, resentido, poco heroico y nada brillante que luego tuvo tanto al interior del ejército como también al mando del país. Por ejemplo, Juan Cristóbal Peña, en su libro *La vida literaria de Augusto*

Pinochet (2013), redacta dos episodios desdeñables, el primero dice relación con el afán temprano del Dictador por intentar tener un reconocimiento que, producto de un mediocre rendimiento, le fue esquivo al interior de la Escuela Militar. Esta razón lo lleva a escribir textos marciales y de guerra, abriéndose un camino en la docencia. No obstante, el libro más relevante que escribió, *Geopolítica* (Pinochet 1974), cuenta con numerosos párrafos copiados, al pie de la letra, de un texto de Gregorio Rodríguez, profesor suyo en la Academia de Guerra. La segunda, sin embargo, es más seria, pues vincula su afán de reconocimiento y frustración, con un hecho de sangre y de alta traición, el cual sucede a partir del antiguo resentimiento que arrastraba hacia su antecesor y excompañero en la Escuela Militar, el general Carlos Prat. Prat, no solo había sido un cadete destacado —primera antigüedad de su generación—, con una carrera militar brillante que lo llevó a convertirse en Comandante en Jefe del Ejército, sino que también era profundamente admirado tanto por militares, políticos y civiles producto de su sabiduría, bagaje cultural e integridad, cualidades que, por lo demás, Pinochet no estaba ni cerca de tener. Él mismo estaba al tanto, como indica Gonzalo Vial en la biografía que hizo del dictador (2002), del desprecio intelectual que provenía de parte del círculo político y militar de Allende. Sin ir más lejos, a pocos días después del golpe, Pinochet le confesó al general Fernando Lyon que otro de sus predecesores, el general René Schneider, lo consideraba *un general de poco vuelo intelectual*. Pero volvamos a Prat. Como parte de la insostenible situación cívico-militar que se vivía el año 1973 y a un mes del Golpe de Estado, el general Carlos Prat, en su profunda convicción constitucionalista y democrática, le presenta su renuncia al presidente Allende, pensando que ello ayudaría a destrabar, en parte, el conflicto de magnitudes que sacudía al país. Junto con su renuncia, le recomienda a Augusto Pinochet como sucesor del cargo, ya que este general, había manifestado durante toda su carrera una profunda obediencia y apego a las ordenes constitucionales que mandataba a las Fuerzas Armadas a no entrometerse en los asuntos políticos de país y que por tanto no sería parte de una amenaza caudillista o en su defecto, ayudaría a frenarla. Pero ya sabemos como sucedieron las cosas.

Cuatro días después del golpe, y advertido por serias amenazas de muerte, Prat huye, junto a su familia, a Argentina. En dicho país, no solo se convirtió en un acérrimo opositor a los golpistas, sino que siguió haciendo gala de sus atributos intelectuales, como lo demuestra con un artículo que escribió, el año 1974, sobre las implicancias geopolíticas de la crisis árabe-israelí. Por una razón u otra, dicho texto llegó al escritorio de Pinochet, quién, según testigos, reaccionó furiosamente tirándolo por los aires y maldiciendo a su autor ¿La razón? Prat había escrito de geopolítica, ámbito del cual él se sentía el único experto. Según el ya citado Cristóbal Peña, esta fue la causa pasional que se unió a las motivaciones políticas de Pinochet para atentar en contra de su otrora jefe. Meses después, en Buenos Aires, el general Carlos Prat muere junto a su esposa producto de la explosión detonada al interior de su automóvil, por dos agentes de la DINA, la primera policía secreta del tirano.

b) Debido a su difícil acceso, y mucho antes de la dictadura, el nortino pueblo de Pisagua, ya servía como campo de concentración. Eran fines de los años 20, y el general Carlos Ibáñez del Campo, lo había transformado en un vertedero humano, destinado a corregir a homosexuales y otros *inadaptados sociales*. No obstante, fue en el gobierno de Gabriel González Videla, en la década de los 40, cuando sirvió, por primera vez, como prisión política. Ahí se enviaban a los militantes del partido comunista que había sido declarado ilegal por las autoridades. En aquella época, precisamente el año 1947, el socialista Salvador Allende, ya Senador, y como manifestación de solidaridad con el PC, viajó a Pisagua para visitar a los presos. Allí se encontró con el joven teniente a cargo del centro de detención, Augusto Pinochet, de quien se sabía, ponía trabas a cualquiera que fuese a reunirse con los prisioneros, y Allende, no fue la excepción. El futuro presidente, indignado con la actitud del soldado, lo increpó *¿Cómo un tenientillo trata de impedir el paso a un senador de la república?* Apártese; a lo que Pinochet obedeció con una mueca de desdén y desprecio (Bianque 2007).

Varios años después, y ya convertido en el máximo líder de la Nación, Allende

le comenta este episodio al general Pinochet, a lo cual le contesta, que él no había sido ese oficial, y posiblemente, era solo un indecoroso alcance de nombres. Sin embargo, el mismo dictador, al recordar este episodio en uno de los libros que escribió tiempo más tarde, no solo lo reconoce como tal, sino que también, lo exalta como un grandioso ejemplo de astucia política (Pinochet 1985).

c) Cuándo se hace más evidente la astucia oportunista y canalla de Pinochet es, justamente, con el hecho del Golpe de Estado. El soldadillo, no por una actitud de respeto hacia la democracia chilena, sino más bien de cobardía ante las posibles consecuencias que le podría traer participar en un intento fallido de sublevación, se mantuvo al margen de toda la confabulación que engendró el quiebre constitucional de septiembre de 1973. Tal como lo indican muchos autores, entre ellos, Mónica González, Manuel Salazar y Karin Fischer (2012, 2011, 2017), el golpe se había empezado a gestar apenas fue electo Salvador Allende como presidente de la república, en Valparaíso, entre miembros de la Armada y civiles de la clase alta del país. Pinochet, por su parte, siempre rehuyó participar en las reuniones conspirativas, aunque tampoco dio señales de estar en contra, situación que le permitió, junto a la confianza de su persona que depositó el general Prat en el Gobierno de la Unidad Popular, asegurarse un lugar en cualquiera de los bandos que resultara vencedor. Para los infames conspiradores, impacientados por sacar los fusiles y tanques que dieran término a los *rotos*¹⁰⁵ que habían osado gobernar, la actitud dubitativa de Pinochet, era un franco problema, puesto que éste era el Comandante en Jefe del Ejército, y por ser ésta la rama más antigua, lo era, también, de todas las Fuerzas Armadas, razón por la cual, para muchos generales, era imprescindible contar con su participación y apoyo. Tal como lo describe Mónica González en *La conjura* (2012), hasta tres días antes del Golpe, Pinochet seguía sin dar una respuesta, es más, continuaba escabulléndose del resto de oficiales que intentaban convencerlo de formar parte de la traición o gesta patriótica, según quien cuente la historia. Es así, como en un intento desesperado, el general Sergio Arellano Stark, uno de

¹⁰⁵

Como se le llama, de forma despectiva, a la gente pobre en Chile.

los principales golpistas, decide ir a buscar al comandante en jefe a su casa, no obstante, éste advertido de la visita, parte a una boda a la que había sido invitado. Raudo, Arellano Stark se dirige hacia allá, sin embargo, no lo encuentra; había logrado irse antes. Obstinado, y bajo la urgencia de contactar a Pinochet, vuelve a su casa, donde, al fin, puede localizarlo. Es ese momento en que Pinochet se entera detalladamente de todo el maldito plan, pero no se pronunció, incluso sabiendo que el día del Golpe ya estaba programado para solo tres días más. Entre los conspiradores se encendieron todas las alarmas, pensaron que Pinochet podría contarle todo el complot al presidente y que sus anhelos, se verían hundidos. Es por esta razón, que el día domingo 9 de septiembre, y mientras la familia Pinochet-Hiriart celebraba el cumpleaños de su hija Jacqueline, irrumpe, sorpresivamente, el Comandante en Jefe de la Fuerza Aérea, general Gustavo Leigh.

Mientras la familia seguía celebrando, ambos generales pasaron al estudio de Pinochet. Ya a solas, Leigh le arroja la misiva ante la cual, y como él mismo le cuenta a Mónica González, Pinochet reacciona titubeante y molesto, con dudas por la disponibilidad de tropas y por la prontitud del día que suponía iba a suceder el plan. Es más, temeroso, le increpa, diciéndole que podrían morir en algo así. Es en ese minuto que llega el almirante, Sergio Huidobro con un mensaje, escondido en su zapato, del comandante en jefe de la Armada, José Toribio Merino, el cual, además de especificar la hora de inicio del Golpe, era un documento de compromiso que los generales Pinochet y Leigh, debían firmar. Leigh, firma inmediatamente, sin embargo Pinochet, seguía titubeando. Aunque, seguramente, fue en ese minuto en el que Pinochet entendió que el Golpe iba con o sin él, y que tras una ráfaga de suposiciones imaginó un peor futuro defendiendo a Allende. Con mal talante, procede a firmar el papel. No obstante, dos días más tarde, por la mañana, se le escucharía por telecomunicaciones de radio, de forma enérgica y vigorosa, comandando el plan al que recién se había unido y como si él lo hubiese ideado, mientras que por la tarde se vería por televisión, el recuerdo imborrable de su rostro con bigotes, hablando escuetamente, pero

convencido de su liderazgo como jefe de la Junta Militar de Gobierno, sobre el cáncer marxista del que habían liberado al país. Años después, y gracias a la Constitución que le hicieron a su medida, el canalla pasaría a ser presidente de la república, mientras que el resto de la junta, sus subordinados.

d) El Instituto Nacional de Derechos Humanos, tras los informes oficiales que se han realizado después del fin de la dictadura, tales como el de la Comisión Rettig (1991) y Valech (2010), ha reconocido 40.000 víctimas del régimen genocida de Pinochet, entre las cuales, cerca de 3000 corresponden a casos de asesinados y desaparecidos, mientras que las demás, a perversos secuestros y crueles actos de tortura (Instituto Nacional de Derechos Humanos 2017). Pinochet, en tanto jefe máximo de la entonces organización criminal que se había hecho con el Estado, es el principal responsable de estos crímenes, sobre todo cuando se sabe que nada pasaba en el país, sin que él no estuviera al tanto de los acontecimientos, tal como lo expresa su famosa frase del día 13 de octubre de 1981, bajo la cual, y con el fin de expresar la máxima autoridad que representaba, fanfarronamente advierte que *No se mueve ninguna hoja en este país si no la estoy moviendo yo, que quede claro* (citado en Emol 2006). En este sentido, hoy en día, no cabe ninguna duda de que Augusto Pinochet ha sido el mayor sanguinario que ha tenido Chile, sin embargo, su faceta asesina, ha sido difícil de comprobar de forma explícita y directa, o al menos judicialmente, dada la intrincada cadena de mando que la burocracia terrorista del régimen contemplaba. No obstante, y gracias a esfuerzos jurídicos extraoficiales, como el del Juez Guzmán, se le puede atribuir la responsabilidad en uno de los episodios más oscuros y macabros de su tiranía.

Tal como lo consigna Mario Amorós (2004), a solo 7 días después del golpe de Estado, Pinochet, en su calidad de jefe de la Junta Militar de Gobierno, avisó que no habría piedad con los extremistas. De esta manera, le estaba advirtiendo a sus opositores políticos sobre el manto de sangre con el que poco días después, cubriría a Chile. En efecto, el 30 de septiembre de 1973,

el general Sergio Arellano Stark, junto a una reducida y selecta comitiva de oficiales, recorrerían el país en un helicóptero *puma* del Ejército, asesinando a todos los prisioneros políticos ubicados en los distintos campos de detención que se habían improvisado tras el golpe, de los cuales muchos, estaban a cargo de generales débiles, según el dictador. Tal como lo relata la periodista Patricia Verdugo, en su libro *Los zarpazos del puma* (2015), la siniestra comitiva, conocida más tarde como *La caravana de la muerte*, no solo fue absolutamente exitosa en su misión, con 72 víctimas a su haber, sino que también, se le reconoce haber sido despiadada, cruel y extremadamente sádica. Así lo confirma, muchos años después en el noticiero de Televisión Nacional, el general Joaquín Lagos, en aquella época, jefe de la zona de Antofagasta. En exclusiva, da a conocer como los detenidos, sin tener él ninguna información del procedimiento, eran asesinados con un incompresible sadismo, por medio de una desalmado método carnicero y pausado, para, así, inferirles más dolor: *Sí, por partes, muchas veces, primero las piernas, después los órganos sexuales, y después el corazón* (citado en Televisión Nacional de Chile, 2001). A algunos prisioneros, relata, incluso le sacaron los ojos con corvos y les destrozaron las mandíbulas.

Lagos se enteró de estas atroces ejecuciones el día después de haber sido realizadas, viendo los cuerpos despedazados al interior de las fosas que los mismos soldados de su regimiento se habían visto obligados a cavar. *Ensoñecido* ante tanta crueldad, pero al mismo tiempo enfurecido con Arellano por haber pasado en alto su jurisprudencia militar, se dirige a hablar con él, y es allí cuando el infame general le entrega el documento que muchos años más tarde, inculparía directamente a Pinochet. Tal como debió haber ocurrido, la serie *Ecos del desierto* (2011) de Andrés Wood —basada en el caso de Carlos Berger, comunista asesinado por *La caravana de la muerte* en Calama—, recrea el desdén y autoritarismo con los cuales un confiado Arellano Stark, le entrega a Lagos el documento en el cual, el Dictador, lo investía de un poder absoluto, bajo la condición de oficial delegado suyo. Así mismo, casi treinta años después y en la misma entrevista antes citada,

el General Lagos recuerda el episodio: *De acuerdo al significado que hasta hoy día tiene, me dije que no tenía nada que hacer (...) es el Comandante en Jefe del Ejército que está frente a uno, y nada se puede hacer. Nada, nada. Él ordena y hace lo que estima conveniente* (citado en Televisión Nacional de Chile, 2001) Es decir, tal como le afirma al noticiero, Arellano actuó en representación de Pinochet, como si él mismo hubiese estado allí, destripando a los prisioneros. Días más tarde, y bajo la urgente necesidad de aclarar el despiadado proceder que ejecutó en su jurisdicción, la macabra *Caravana de la muerte*, Joaquín Lagos se entrevista con Pinochet, haciéndole entrega de un oficio que indicaba las ejecuciones cometidas en su zona, dentro de las cuales, en una sección aparte, se encontraban las 56 que habían sido ordenadas por Arellano Stark. Éstas, en el mismo momento, son tachadas por el propio Pinochet; es más, le ordenó a Lagos dejar el documento sin efecto, para luego realizar uno nuevo, en el que apareciera una sola lista de ejecutados y que no lo mencionase ni a él ni a Arellano. En otra entrevista que el general en retiro, Joaquín Lagos, le dio al diario *El País* de España, confiesa que en el momento que Pinochet le dio esa orden, él entendió que éste era tan responsable como Sergio Arellano, de lo sucedido: *Cuando el general Pinochet me dio la orden de que borrara a Arellano como responsable de ordenar las ejecuciones de 56 personas me di cuenta de que existía una verdadera connivencia entre Arellano y Pinochet* (citado en Lagos 2001). Es esta declaración y oficio, que Joaquín Lagos guardó sagradamente durante 27 años, las que les sirvieron al Juez Guzmán, para desaforar el año 2002, al entonces Senador designado, Augusto Pinochet, y luego procesarlo por su responsabilidad en *La Caravana de la muerte*, sin embargo, más tarde, la causa fue sobreesida por la supuesta demencia senil del tirano.

e) Como si la fama de asesino no le bastara, Pinochet, como muchos otros de su especie fue también, un miserable ladrón. Así lo confirmaron ex agentes del Servicio Secreto de Estados Unidos contratados el año 2003 por el Banco Riggs de Miami, quienes determinaron que el tirano había empezado a desviar dineros fiscales a dicho banco desde 1985, con distintas chapas y

alias, una de ellas Daniel López, un supuesto empresario residente en Santiago del que nadie sabía. Tal como lo describe el periódico de *Cooperativa* (Cooperativa 2006), en 1990, el inventado hombre de negocios santiaguino, giró un cheque por 410.000 dólares a la esposa del dictador, Lucía Hiriart. De ahí en adelante se levantaron las sospechas en el país del norte, al punto de ser el mismo Senado Norteamericano el que abriera una investigación, a fin de indagar en los mal habidos dineros de Pinochet escondidos en uno de sus bancos. Las pesquisas dadas a conocer por el diario *Washington Post*, arrojaron la millonaria y escandalosa cifra que el sinvergüenza había estado robándole durante años al país, cerca de 12 millones de dólares. Tiempo después, en un intento de recuperar la sucia fortuna del tirano, el hijo menor de Pinochet, Marco Antonio, le confesó por medio de un correo electrónico al investigador del caso Riggs, B.J Moravek, que Daniel López era solo un alias que usaba su padre.

f) Fueron muchas las veces en las que el tirano se jactó de su ejemplaridad democrática por haber respetado el triunfo del plebiscito que, al menos en apariencia, lo quitó del poder en 1988, sino que también, lo hacía con un olorillo de pastoril superioridad que parecía que estuviésemos frente a un ser supremo, el cual, pese a su infinito poder, se mostró piadoso ante los débiles civiles que habían levantado la voz para gobernar en vez de él. Así lo demuestra, por ejemplo, su último discurso al mando de la nación, el 10 de marzo de 1990, en el cual, y bajo unos torpes efectos de cámara que intentaban demostrar, malamente, la omnipresencia del dictador, solo en los primeros dos minutos pronunció una y otra vez, y de forma enfática, la palabra democracia:

—
El gobierno que me honro en presidir hará entrega del poder político a la nuevas autoridades elegidas DEMOCRÁTICAMENTE por el pueblo chileno (...)
Ellos supieron unir sus esfuerzos al de los hombres de armas para salvar la libertad y reconstruir la DEMOCRACIA (...)
En horas difíciles para la patria estuve dispuesto y lo estaré siempre a enfrentar a los enemigos de la libertad y

la DEMOCRACIA (...) Hoy quiero agradecer a todos los que han colaborado con entusiasmo, lealtad y entrega en la tarea de recuperar la paz, la libertad y la DEMOCRACIA (citado en Verdad Histórica de Chile 2012).

—
No obstante, el grado de misericordia mayor, lo alcanza cuando en el mismo discurso se refiere al generoso apoyo que, habiendo oído al pueblo, le brindará a los gobernantes entrantes en virtud del bien común: *Les pido que unamos nuestros esfuerzos al de las nuevas autoridades pues el gobierno que se inicia bajo la presidencia del señor Patricio Aylwin deberá llevar adelante importantes responsabilidades (...) el bien del país tiene que estar siempre por sobre los intereses partidistas (...) el presidente que asume tiene derecho a esperar de cada uno de nosotros una actitud responsable y consecuente* (Beers and Politics 1998). Esta cuasi religiosa oratoria de mesianismo democrático, con la cual hace entrega del gobierno pese a haber ostentado todo el poder, Pinochet la mantuvo a lo largo de los años, tal como se le escucha en el discurso que le tocó dar ocho años después cuando dejaba la comandancia en jefe del Ejército: *(...) una pieza trascendental, en el cumplimiento de esta magna tarea, fue la promulgación de una nueva virtud de la cual se entregó el poder supremo a la civilidad en las fechas y formas preestablecidas y plebiscitadas. En esta forma, la democracia chilena pudo retomar su rumbo. A su vez las instituciones Armadas pudimos decir entonces ¡misión cumplida! (ibíd.)*

Pero como es de suponer toda esta epistolar misericordia, este imponderable amor a la democracia expresado tras los resultados del plebiscito del 5 de octubre 1988, fue una farsa, y así lo confirma, tiempo después, Fernando Matthei, exgeneral de la fuerza área e integrante de la junta militar de gobierno al momento de dicho referendo. En una entrevista realizada el año 2000, en el programa *Medianoche* de Televisión Nacional, el otrora jefe de la aviación, rebeló lo que por aquellos días, muchos opositores al régimen temían, lo cual consistía en el no reconocimiento por parte de Pinochet, de su inminente derrota (Emol 2000). Los más osados, como el Frente Patriótico Manuel Rodríguez, estaban convencidos de que el plebiscito

era una estafa y estaban dispuestos a liberar una guerra en Santiago apenas Pinochet apareciera triunfante aquella noche de los resultados, esperándolos con todos sus militantes acuartelados y con armas en mano. Por su parte, la oposición, liderada por el futuro presidente Aylwin, prefería no adelantarse, sin embargo, y tal como él mismo lo confirmó después, al interior de esta coalición, había una alta tensión ante el temor de que Pinochet no respetara los resultados, sensación que se agravó con la desmedida demora tras la cual se dieron a conocer. En efecto, Matthei, recordó aquella noche en la que el dictador se vio vencido, decepcionado, y en uno de sus tantos arrebatos de furia y poder demencial, quiso sacar las tropas a la calle, para dar un nuevo golpe de Estado, frente a lo cual, en un acto de elocuente cordura, los otros tres integrantes de la junta se opusieron. Pero Pinochet insistió, queriéndoles hacer firmar un documento en el que le delegaban todos los poderes al Jefe del Ejército, es decir a él, para arremeter, nuevamente, en contra de las personas. Matthei y los demás, siguieron oponiéndose a los caprichos del tirano, ante lo cual, rabiosamente, éste los desafió, diciéndoles que lo haría solo con el Ejército. Los tres generales, convencidos de que estaban en lo correcto, le recomendaron que no lo hiciera, en una abierta actitud de enfrentamiento contra él si es que no respetaba la decisión ciudadana. El tirano, aislado, y sin nada que hacer frente a la segura derrota en batalla contra las otras ramas de las Fuerzas Armadas, desistió de su berrinche. Minutos más tarde, y como si esto no hubiese sucedido, aparece el subsecretario del Interior, Alberto Cardemil, anunciando el 54,71 % bajo el cual, los chilenos decidieron despojar a Pinochet del poder.

g) El 14 de octubre de 1989, meses antes de entregarle la banda presidencial a Patricio Aylwin, y ante la avalancha de acusaciones criminales que se le podrían venir a él y a las fuerzas armadas, Pinochet lanza una frase amedrentadora en la ciudad de Coyhaique: *El día que me toquen a alguno de mis hombres, se acabó el Estado de Derecho* (citado en Loveman y Lira 2002, p. 194). Con estas palabras, el dictador no solo manifiesta su profundo espíritu antidemocrático —como lo señalaría la acusación constitucional en su contra,

años más tarde, a fin de evitar que asumiese como Senador Vitalicio—, sino que muestra su actitud *matonesca* al más puro estilo de las películas sobre mafias y carteles criminales. En éstas, el matón alardea de su poder de forma cobarde contra el más débil, y a fuerza de puñetazos y palos le impone sus deseos para seguir delinquiendo. Siguiendo el mismo guión, en diciembre del año 1990, el diario *La Segunda* publica la fotocopia de tres cheques por un monto de tres millones de dólares, que habían sido girados por el hijo mayor del tirano, Augusto Pinochet Hiriart, a raíz de unos negocios mal habidos entre él, su padre y el ejército. Si bien el caso, conocido también como *Pinocheques*, se conocía desde su origen en 1987, no había alcanzado el revuelo que tuvo una vez llegada la democracia, razón por la cual, la Cámara de Diputados ordena una investigación por presunto delito de fraude fiscal. Como respuesta a esta *insolencia* civil, el general Pinochet, sin previo aviso a las autoridades de la época, es decir, los Ministros de Defensa e Interior, ordena un inusual movimiento de tropas, denominado por él mismo como de “seguridad, alistamiento y de enlace”, el que, según el secretario general de Gobierno de la época, Enrique Correa, se trató de una clara manifestación de molestia y fuerza que buscaba persuadir a todo aquel que siguiera con el proceso de los *Pinocheques* (24 horas 2016). La amenaza tuvo su efecto, generando la expectación y temor no solo en el gobierno, sino en toda la población, al mismo tiempo que dejaba bien claro quien seguía siendo el *jefe* del país. No obstante, en 1993, el diario *La Nación*, publica que el Consejo de Defensa del Estado, reabrirla el caso. En esta ocasión, y ante la insistencia de quienes osaban desafiarlo nuevamente, la actitud del tirano, fue muchísimo más amedrentadora, para lo cual ordenó un teatral despliegue de las fuerzas que comandaba: un conjunto de varios soldados con vestimenta de guerra, fusiles, lanzacohetes, boinas negras y caras pintadas, rodearon, durante la madrugada del 28 de mayo de ese año, el edificio de las Fuerzas Armadas, ubicado solo a pasos del Palacio Presidencial. El Ministro de Interior de la época, Enrique Krauss, rebela que fue un momento muy tenso y delicado frente al cual, entre otras cosas, no dejaron de sentir temor:

—
Luego recibí una llamada telefónica del general Jorge Ballerino, quien por entonces era el colaborador más estrecho del Comandante en Jefe. “Mi general está muy molesto con las publicaciones, es un hecho grave”, me dijo el hombre de confianza de Pinochet. En el fondo de la comunicación yo podía escuchar inentendibles gritos de Pinochet que confirmaban su ira y, me imagino, procuraban atemorizarme (citado en Fuentes 2016).

—
El dramático episodio, denominado después como *El boinazo* (Soto 2016), no solo traería el recuerdo, fresco para la época, del golpe de Estado de 1973, sino que articulaba una nueva amenaza de quiebre institucional con todas las desgracias que algo así acarrearía; sin embargo, a diferencia de aquella vez, las excusas no tenían que ver con ninguna clase de *caos marxista*, sino que como en cualquier película de mafiosos sicilianos, el *capo* sacó el garrote porque la ley comenzó a *tocarle las pelotas*.

h) Tal como a fines de los años 90, cantaba la rapera chilena Anita Tijoux en contra de Pinochet: *Antes solíamos tener un enemigo común, actualmente disfrazado de abuelo Patio Plum* (Makiza 1999), la miserable estrategia del dictador, tras su detención en Londres por delitos de lesa humanidad, fue la de actuar como un anciano enfermo e indefenso, victimizándose, como lo hacen los criminales cobardes cuando son arrinconados por las irrefutables pruebas de su culpabilidad. En efecto, en octubre del año 1998, y tal como relata el periódico de la BBC en su versión en castellano, el entonces Senador Vitalicio, sale de Chile con pasaporte diplomático a fin de operarse de una molesta hernia en una clínica ubicada en Londres. Mientras se recuperaba, el juez español Baltasar Garzón emite la orden a la Interpol, de búsqueda y captura de Pinochet con el objeto de extraditarlo a España para procesarlo por el homicidio de ciudadanos españoles durante la dictadura militar. La causa en Londres, la recoge su par británico Nicholas Evans, quien envía a agentes de Scotland Yard hasta donde se encontraba el convaleciente dictador, los cuales le comunican acerca de su detención preventiva. Días

después, el Juez Garzón no conforme con los cargos, los amplía a los hechos de genocidio, terrorismo y tortura (BBC Mundo 2000). Así se desataría uno de los episodios diplomáticos y éticos más complejos que ha vivido el mundo, y especialmente Chile. Ya que mientras el planeta entero celebraba la detención de uno de los dictadores más temidos y sanguinarios que conociera el siglo XX, el Gobierno chileno, siempre bajo la excusa de la seguridad nacional y presionado por los partidarios del tirano —muchos de ellos, estrechos colaboradores del recién reelecto presidente Sebastián Piñera—, como aún temeroso por las reacciones que podía tener el ejército, optó por oponerse a la justicia internacional. De esta manera, defendió el argumento acerca de la soberanía del país, en tanto Pinochet, se suponía con inmunidad diplomática a causa de su cargo designado en el parlamento. La tensión se mantuvo durante el año y medio que el dictador permaneció detenido en una mansión a las afueras de Londres. Mientras Lady Margaret Thatcher —siempre agradecida con él por la ayuda que le prestó en la guerra contra Argentina por las Islas Malvinas—, lo visitaba a la hora del té y se unía a las voces británicas que exigían su liberación inmediata, los abogados de Pinochet trabajaban intensamente en la preparación de su defensa, fallando varias veces. Es más, Pinochet estuvo muy cerca de ser extraditado a España, sobre todo una vez en que el gobierno de Bélgica se une a las acusaciones en su contra, sin embargo, la astucia ruin del dictador vuelve a ponerse en marcha, elaborando, en palabras del consejero jurídico de Amnistía Internacional, Hugo Relva, una *estratagema* (citado en Candia, 2013). En la guerra, las estratagemas son tácticas hábiles y tramposas cuyo objetivo es atacar al enemigo por sorpresa, mediante el engaño.

Era el 8 de octubre de 1999, y los Lores del tribunal de *Bow Street*, aprueban la extradición del tirano, puesto que todos los crímenes de terrorismo y tortura que se le habían imputado eran extraditables en tanto éstos tienen una jurisprudencia internacional. La algarabía de los detractores del dictador se escuchó en todo el mundo, mientras que en Chile, los familiares de detenidos desaparecidos, al fin sentían que se hacía justicia ante todo el dolor que les

tocó vivir. No obstante, a 8 días después del veredicto, el tirano astuto, junto a su equipo de abogados, ponen en marcha su plan teatral. Sorpresivamente, y tal como lo rebela, de forma escéptica, la intérprete de Scotland Yard para Pinochet, Jean Pateras, una mañana el dictador le confiesa que le había pasado algo muy extraño, no había reconocido a su esposa, lo que, para ella, que le tocaba compartir diariamente con él y consciente de que se encontraba en perfectas condiciones de salud, era un acto burdo de simulacro cuyo objeto era fingir una sorpresiva pérdida de memoria (citada en Televisión Nacional de Chile, 2016). De esta manera, comienzan las diligencias de los abogados para que el Gobierno chileno le pida formalmente al Gobierno británico liberar a Pinochet por razones humanitarias. El Estado chileno accede a las peticiones, y así mismo el ministro del Interior Británico de la época, Jack Straw, ordena que un equipo de médicos expertos, le hagan los exámenes al imputado a fin de establecer un diagnóstico fidedigno sobre su estado mental. El equipo de neurólogos y psiquiatras a cargo, dictaminó que el *pobre abuelo* se encontraba bajo demencia senil, razón por la cual, el día 2 de marzo del año 2000, Straw termina por liberar a Pinochet, en cuanto el informe confirmaba que no estaba en condiciones de afrontar un nuevo juicio. A esas alturas, Pinochet, ya había extremado su imagen lastimera de anciano indefenso, cambiando su bastón por una silla de ruedas para movilizarse.

A su llegada a Chile, en calidad de demente parapléjico, sorpresivamente al salir del avión, y como si fuera un milagro de la virgen —a la que tanto le gustaba invocar—, se yergue de su silla de ruedas, y camina normalmente por la loza del aeropuerto, para así recibir con abrazos a todos sus fanáticos que, fervorosos, los esperaban. De esta manera, se comprobaba que el dictador canalla no estaba para nada enfermo, ergo, nuevamente, se había salido con la suya, provocando la indignación de todos quienes, obligadamente, se vieron en la posición de defenderlo o, en su defecto, liberarlo. Así, lo manifiesta, un decepcionado Jack Straw quien, además de sentirse profundamente estafado, aún no puede creer como el dictador fue capaz de burlar no solo la justicia del Reino Unido, sino que la memoria de todas las víctimas que

ordenó torturar y asesinar:

—
*Estaba furioso más allá de lo imaginado cuando Pinochet llegó a Santiago, al aeropuerto de Chile y se puso de pie. Eso probó que era un engaño (...) Pinochet era un hombre muy inteligente. Era inteligente para mentir. Porque mintió todo el tiempo con respecto a su responsabilidad en los asesinatos. Era un muy buen actor (citado en *ibíd.*).*
—

2.1.2 El fantasma Pinochet: invocaciones y posesiones

Han pasado varias horas, y cualquiera que hubiese hablado sin parar y con tal nivel de detalle y datos como lo hizo el Gran Puma, estaría fatigado, no obstante, su autodeterminación por terminar con la infección pareciese ir muchísimo más allá de los límites imaginables que incluso él tiene. Es por esta razón que, sin tomar ningún descanso, y bajo el crudo frío que trae la noche cordillerana del sur, me invita a preparar un fuego para continuar con nuestra conversación, entre el sonido de las chispas de la madera y la luz anaranjada que nos regala un necesario calor.

—Ante el aparente fin de su dictadura —continuó enérgico—, podemos reconocer, desde el ámbito de la política partidista al de la vida, como Pinochet y sus inmundos rasgos siguen presentes por medio de dos formas distintas de enunciación metafísica, las cuales responden, respectivamente, a dos periodos diferenciados. La primera, se dibuja como una amenazante sombra desde inmediatamente después del 11 de marzo de 1990 —día que hace entrega del poder al demócrata cristiano Patricio Aylwin, pero se queda como Comandante en Jefe del Ejército controlando las decisiones de los civiles a cargo del ejecutivo, y luego, más encima, como senador designado y vitalicio—, hasta sus arresto en Londres, en 1998.

En cambio, la segunda enunciación del Dictador, consecuente con su retiro de la política formal tras su traspasé jurídico en Europa, y luego con su muerte

en diciembre del año 2006, se manifiesta de forma difusa como un demoníaco fantasma. Pese a su carácter espectral, y justamente porque pareciese haber dejado de existir permaneciendo, sin embargo, oculta entre nosotros; esta enunciación fantasmática, actualmente, tiene un alcance mucho más efectivo en la consolidación de la dictadura, en cuanto la perturbadora figura de Pinochet, debido a una perversa y anquilosada institucionalidad gestada al interior del mismo régimen militar, se presenta reiterada e incesantemente de una inquietante manera psicológica, la cual, desde ésta, podríamos decir, brotación de lo siniestro, se manifiesta como una subjetividad violenta legalizada que se traspasa a todo los chilenos como la inmortal figura autoritaria y represiva que el sistema diversificador de la desigualdad, siempre ha necesitado para su funcionamiento. Pinochet representa, en palabras de Armando Uribe, *la violencia que busca legitimarse en la historia a través de la ley* (2000).

Lo siniestro, tal como lo sabemos a partir de Freud (1979), alude a una percepción del mal presente en lo familiar y conocido, pero que permanece de modo encubierto, *algo que debía haber quedado oculto, pero que se ha manifestado*. Es por esta razón, que Marcelo Mellado, a propósito de la muerte del tirano el año 2006, se refiere a Pinocho —llamado burlescamente así, desde hace mucho— como el legado y representación de todo un patrimonio criminal propio de la cultura militar y señorial de nuestra aristocracia, y a su vez, como la personificación de una terrible enfermedad —o infección— que, desde las entrañas de la ley, carcome a los chilenos:

—
... Es decir, enfermedad pura, aquí ya no hay enemigo ni adversario, solo instinto básico, soberbia achilenada, en una palabra, fascismo (...) Su muerte es la vida eterna de una chilenidad asquerosa y siniestra que hay que aprender a administrar (...) Pinocho es nuestro. Acostumbrémonos a padecer ese hedor en nuestra conciencia sucia (citado en Oporto 2015)
—

En efecto, tal como Susan Sontag lo advierte en torno a la figura de Hitler que recrea Hans Jürgen Syberberg en su película *Hitler, una película de*

Alemania (2007), Pinochet no solo es el verdadero monstruo detrás de las 40.000 víctimas de su régimen de sangre, sino que evoca, gracias a todo un conjunto de normas no solo naturalizadas por el tiempo, sino que hechas ley mediante un escalofriante poder de cálculo, una especie de sustancia pinochetista que sobrevive a él, una presencia fantasmal dentro del Chile neoliberal y democrático que actúa como principio proteico del mal, y que podría exclamar, al igual que lo hace el alma errante del Hitler de Syberberg, lo siguiente:

—
Soy el último de los grandes creadores. Soy el remordimiento de los sistemas democráticos. Soy el fin de vuestros deseos más íntimos, de lo que todos querían, pero nadie osaba realizar. Yo soy todo lo que queríais, proyectado en mí. Esto es el escándalo, por eso me odiáis, como a vosotros mismos (Syberberg, 1979).
—

Porque la ley así lo permite, porque el sistema así lo necesita, la indisolubilidad entre Pinochet y el libre mercado sigue acechándonos desde las discusiones políticas más relevantes hasta la experiencia diaria de la vida. Por ejemplo, en los últimos debates presidenciales de este año 2017, el dictador y su programa de dinero y sangre sigue siendo el eje articulador de acaloradas discusiones, entre quienes lo defienden a ultranza, moderadamente o lo rechazan. Por ello, no es menor la presencia que alcanza con el casi 8% que obtuvo en la primera vuelta de la última elección presidencial, el ultra derecha, defensor de su legado y del resto de genocidas encarcelados, José Kast. O por medio de la primera mayoría que obtuvo el candidato de la derecha tradicional, Sebastián Piñera, bajo la cual, y con el nombre de *Chile Vamos*, se encuentran todos los colaboradores civiles que tuvo el antiguo régimen.

—Ahora bien —interrumpí al Gran Puma—, y recordando a Marcelo Mellado, la chilenuidad asquerosa que representa Pinochet, en tanto se manifiesta en nosotros como esa autoridad protectora de un orden desquiciado al que debemos cuidar, también se expande difusamente en nuestras vidas para manifestarse en los más mínimos gestos de nuestro cotidiano. En este sentido, recuerdo

como una vez en la *micro*, el *micrero*¹⁰⁶ no quiso partir puesto que, uno de los que allí habíamos subido, no pagó su pasaje. Mientras la micro permanecía detenida, la paciencia de los ciudadanos obedientes empezó a disminuir, y así es como en apenas algunos minutos, Pinochet se manifestó en ellos: de pronto se dejó de mirar el teléfono y contestar mensajes, los auriculares que emitían las canciones de la banda sonora de sus vidas de zombies, ya no colgaban de sus orejas, sino que eran apretados rabiosamente por los dedos de sus manos, algunos cuerpos se torcían hacia atrás, la expresión anestesiada de sus rostros había cambiado, en ellos, sus ojos buscaban al culpable. En un instante, las voces se manifestaron en un lenguaje grosero y soberbio, reclamaban la inmediata aparición del delincuente, bajo mezquinos argumentos relativos al tiempo, a dinero y a una extraña concepción de lo que era justo para los usuarios, como ellos, que sí pagaban el transporte público. Hasta que, desde el fondo de la nave se alzó la voz de un joven moreno que lamentaba no tener dinero para pagar su pasaje, pero que necesitaba volver a casa; sin embargo, no quería dar lástima, razón por la cual increpó rabiosamente a los usuarios indignados y al chofer, preguntándoles en qué les influía a ellos que por esa vez, él pudiese viajar sin pagar, pues para el chofer y mucho menos para el resto de los pasajeros, no significaba un costo adicional o algún castigo que compartir. En efecto, sus interlocutores actuaban como estrictos fiscalizadores, en tanto sujetos posdictatoriales a quienes se les despierta el principio autoritario pinochetista como un instinto automático de mantención del orden que contempla el propio sistema que los precariza —me atrevería a decir que ninguno de ellos era jefe de algo—, y con todas las dimensiones de la violencia que contempla: el sujeto huye antes de que empiece la agresión física. Este mismo fenómeno posdictatorial lo he visto en los llamados linchamientos ciudadanos, bajo los cuales el transeúnte influenciado por los medios de comunicación que saturan sus noticiarios con alarmantes episodios de delincuencia, se abalanza en grupo y de forma violenta y vejaminosa contra el carterista improvisado que sorprenden robando: los patean, los escupen y se ríen de su humillante captura. Y para que volver a hablar de lo sucedido en Hualpén, en donde fueron agentes del propio Estado los poseídos por el

106
En Chile, al autobús se le denomina micro, que a su vez viene de los microbuses que fueron las primeras naves de este tipo que llegaron al país. Así mismo, al chofer de la micro, se le dice micrero.

sadismo fantasmal del tirano.

—Sin embargo hay manifestaciones que se vinculan con Pinochet de una manera más directa, captadas premonitoriamente por el documental de Marcela Said, *I love Pinochet*, estrenado el año 2001. En éste, por ejemplo, se registra una de las posesiones más siniestras de esta fuerza demoniaca, mediante la cual el hijo menor de una familia muy pobre se muestra profundamente emocionado al recordar el encuentro que le permitió conocer a Pinochet, al mismo tiempo que no deja de indicar, bajo el tenor fascista de un nacionalismo rancio, la importancia de la figura autoritaria del tirano en la concepción grandiosa que tiene del país:

—
La primera vez que lo conocimos estábamos en el “Alto Las Condes” (...) cuando lo encontramos de frente, la emoción era grande, era genial, no hallábamos qué hacer. No me voy a olvidar nunca de eso (...) sentí una gran emoción en el corazón, porque yo siento que él es como un salvador, casi como mi papá. Yo creo que él casi me dio la vida, me dio la libertad y me dio este gran país que se llama Chile. Hay muchos que dicen Chile es aquí, Chile no es nada, Chile es el último rincón del mundo; yo siempre he dicho lo mismo que mi papá, Chile primero, Chile es el mejor, Chile es lo más grande y Chile es mi vida (citado en Said 2001).

—
Este mismo documental nos muestra otra manifestación implícita de este espíritu infecto y cruel, sin embargo, en otro estrato de la sociedad chilena. Así, por ejemplo, graba la manifestación casi sobrenatural de este demonio, en la figura de tres mujeres típicas de la aristocracia latifundista de Chile, que tras una jornada de montar a caballo en el fundo de una de ellas y mientras se sacan las enormes botas señoriales, la cámara apunta sus fisonomías caucásicas para preguntarles ¿Qué esperan para Chile en el futuro? Al que responden, con el acento característico del viejo patrón del campo:

—
Otro Pinochet. Nos falta otro Pinochet que nos saque de la mugre que estamos en este minuto. Lamentablemente no va a volver a existir un hombre como él. Esperemos que nunca volvamos a tener que llegar a la situación que tuvimos que recurrir a las fuerzas armadas para salvar a este país (...) no nos han perdonado jamás que nosotros hallamos salido del comunismo, el mundo no nos ha perdonado nunca, ese es el problema. Y el comunismo está obsoleto en todas partes del mundo menos aquí en Chile, aquí todavía siguen dándole con las mismas cosas antiguas y los rencores, y los odios y quitémosle al que tiene, en vez de trabajar. Exigencias sociales. No hacen nada. No trabajan, calientan el asiento y no tienen ningún esfuerzo propio de hacer algún trabajo y exigen que le paguen esto, que le compren botas de chiporro, qué no se cuánto; todas las leyes de los sindicatos (citado en *ibid.*).

2.2 JAIME GUZMÁN Y LA CONSTITUCIÓN DE 1980

—Pero me cuesta entender el perverso mecanismo mediante el cual, y bajo el Estado de derecho que a la democracia liberal tanto le gusta invocar, se legitima el tipo de maldad Pinochetista...

—Para eso, será necesario recurrir al segundo antecedente. Te explico: si Pinochet es el Némesis, Jaime Guzmán Errázuriz, es el malvado creador de nuestra Corporación *Umbrella*, la actual Constitución política que perpetuó el poder de la clase privilegiada y el de Pinochet, incluso después de muerto. Guzmán —para muchos el verdadero monstruo detrás del dictador—, como debes saber, fue un abogado ultra conservador y católico, nacido en el seno de una tradicional familia aristócrata y que desde muy temprano sintió desprecio por la democracia y la soberanía popular, tal como se nos revela en la carta que le envía a su madre el 10 de julio de 1962 desde Lisboa. Tras su paso por España, como parte de la gira de estudios que realizaba con sus compañeros de los Sagrados Corazones, le manifiesta su profunda admiración por Franco pues su fuerte autoridad ayudaba a mantener una patria próspera y llena de virtudes:

—
Estoy archifranquista, porque he palpado que el Generalísimo es el Salvador de España, porque me he dado cuenta de la insigne personalidad que es, lo contenta que está la gente con él, lo bien que se trabaja y el progreso económico que se advierte. Y que conste que en España hoy hay libertad absoluta, entendida y orientada al bien común y no a satisfacer el absurdo principio de la Revolución Francesa, “liberté, que tiende al libertinaje. “No hay libertad sino dentro de un orden” ha dicho Franco. (Guzmán, 1991).
—

Además de esta carta, e influenciado por su visita a España, quedan los artículos que, sin todavía cumplir la mayoría de edad, escribió para la Revista Escolar de los Sagrados Corazones, los cuales sirven como huella de su

temprana inclinación política basada en el autoritarismo, éste en tanto sería el modelo más adecuado para la organización del Estado. Un claro ejemplo de esto, lo confirma el título de uno de ellos: *¡Viva Franco, Arriba España!* (Guzmán 1962).

Más tarde, en 1963, ingresa a la Pontificia Universidad Católica a estudiar Derecho, y es allí donde profundiza su mirada antidemocrática, bajo el entendido que el poder no solo deben ostentarlo aquéllos que están más preparados —es decir, los más educados, los más ricos—, sino que no concibe que el voto de un campesino analfabeto tenga el mismo valor que tiene, por ejemplo, el de un profesor universitario. Es en este periodo, además, que funda el movimiento gremialista al interior de la UC, el cual se transformaría, a principios de los años ochenta, en el partido político que conocemos como Unión Demócrata Independiente UDI; hasta hoy, con una amplia cantidad de votantes en el país, muchos de ellos, provenientes de sectores pobres, considerando que han logrado, bajo la mezcla entre corporativismo y fundamentalismo religioso, introducirse, mediante trabajos voluntarios de caridad, en el seno de varias poblaciones modestas del país.

Pero continuemos con la cronología. Tras terminar sus estudios, Jaime Guzmán comienza una destacada carrera académica al interior de la misma Universidad Católica. Quienes eran sus estudiantes por aquella época no solo recuerdan la extraña apariencia de ese hombre pálido, delgado y calvo que vestía abrigo y gafas gruesas, sino que también, el cómo apoyó después del golpe y sin ninguna culpa, la dictadura de Pinochet, diciendo que era muy distinta al totalitarismo del que, gracias a Dios, nos había salvado. Así también, no olvidan que antes de empezar cada clase, se persignaba, dejando ver su marcado acento religioso, que se manifestaba, aún más, con el *padre nuestro* y el *ave maría* que rezaba. No obstante, se sabe también, acerca del rechazo que le producía la Doctrina Social de la Iglesia, por considerarla una variante de la teoría marxista y que en el Chile de aquella época —fines de los sesenta, principios de los setenta— estaba representada por el partido

Demócrata Cristiano (DC). Sin embargo, si sus adversarios políticos eran los humanizados conservadores jóvenes reunidos en la DC y a quienes les dedicó iracundos artículos, su actitud frente al gobierno de la Unidad Popular, encabezada por un presidente socialista, fue la de una guerra ideológica cruda, sucia y descarnada, mediante la cual ayudó a preparar el camino para el quiebre institucional de 1973. Sus venenosas notas y publicaciones en contra de cualquier cosa que sonara a comunismo o incluso a democracia, basadas en la mezcla de ámbitos diversos como la jurídica, la economía, la religión y la filosofía —bajo la cual exponía el dominio que tenía sobre estas materias; más su refinado lenguaje y anécdotas culturales que solo un aristócrata, para la época, era capaz de conocer—, le supieron dar el sitial, siendo muy joven, del intelectual más brillante y destacado de la derecha conservadora.

2.2.1 Poder constituyente

A solo dos días después del golpe, el jefe de la junta de gobierno, Augusto Pinochet, le solicita al joven abogado Jaime Guzmán, que encabece el equipo jurídico a cargo de realizar la nueva constitución que regiría en Chile. Por ese tiempo, y como buena parte de la derecha chilena, la vida moral de Guzmán seguía dirigida por la versión más retrógrada de los aspectos valóricos del catolicismo, como también, aún mantenía una idea de sociedad basada en un fuerte autoritarismo en tanto para él, es la forma de toda sociedad capaz de darle un orden a las relaciones sociales que son intrínsecamente inestables (Guzmán y Novoa 1970). Sin embargo y a partir de las indudables influencias del capitalismo como único modelo eficaz de combatir el comunismo, comenzará a abrazar las ideas liberales de Friedrich Hayek, para entender la libertad, no como no-dominación, sino solo como no-interferencia económica e instrumentalización de la democracia, ésta, además, en tanto escudo del libre mercado y la propiedad privada. Bajo esta conjunción, que a grandes rasgos se debate entre catolicismo, autoridad y libertad, Guzmán comienza a redactar la controvertida y perversa Constitución de 1980, fácticamente vigente hasta hoy. Es decir, además de estar impregnada de un

conservadurismo cavernario que contribuye a la influencia de la iglesia católica tradicional sobre la vida íntima de los chilenos, nuestra actual Constitución tiene un sello singular, cuya principal característica es la domesticación de la democracia a partir de un equilibrado ensamble entre libertad y autoridad (Cristi 2011). Para ello fue necesario legitimar la legalidad de la junta militar por medio del reconocimiento y atribución del poder constituyente que emana de su gesta revolucionaria, mismo argumento que utilizó Carl Schmitt y Francisco Javier Conde, respectivamente para Hitler y Franco. En 1933, después de que el *Reichstag* decidiera anular la división de poderes del Estado para asignarle a Adolf Hitler la facultad legislativa, Schmitt publica un artículo en el *Deutsche Juristen Zeitung*, mediante el cual interpreta esa decisión parlamentaria como el reconocimiento a la absorción del Poder Constituyente originario, por parte de Hitler. Esto significa la destrucción de la anterior Constitución de Weimar, que representaba el Poder constituyente del pueblo. Según explica el abogado y profesor Renato Cristi, la *revolución* de Hitler, no fue signada por una legitimidad democrática sino por una fascista (2015). Del mismo modo, indica Cristi, lo hizo Francisco Javier Conde —estudiante de Schmitt en Berlín—, en la España Franquista, cuando entre 1937 y 1938 redacta decretos supremos bajo los cuales se le reconoce la divina potestad a Franco para dictar normas jurídicas generales. Los decretos escritos por Conde, quiebran la legitimidad democrática de la Constitución republicana de 1931 y fundan el gremialismo de Franco. Con la misma excusa jurídica, Jaime Guzmán, en noviembre de 1973 y bajo la urgente necesidad que sentía de introducir el nuevo orden económico, redacta el Decreto de Ley N° 128, con el cual deslegitima el Poder Constituyente del Pueblo e induce a la Junta Militar que no suspenda la regente Constitución de 1925, sino que la destruya. Para estos efectos, el Poder Constituyente recaería en Pinochet y los otros tres miembros de la Junta. De este modo podemos decir que, la constitución que rige actualmente en Chile, no solo es ilegal en cuanto carece de voluntad democrática, sino que legitima, bajo oscuros referentes nazis y fascistas, la fundación de la violencia pinochetista para así favorecer el florecimiento y desarrollo de una sociedad neoliberal.

Luego en marzo de 1974, Guzmán y su equipo, realizaban un documento premonitorio que se conoce como la *Declaración de principios*, que, entre otras cosas, hablaba de la misión histórica de reordenar la economía *destruida hasta sus mismas bases por el régimen marxista*, por medio de un nuevo sistema político que debía ser eficiente, tecnocrático y despolitizado de cualquier tipo de articulación de intereses (Fisher 2017). En este sentido e influenciado por Hayek, la nueva institucionalidad que empieza a proyectar Jaime Guzmán, exalta el valor de una libertad determinada por la individualidad privada, libre de interferencias, y para ello, el espacio donde mejor puede acontecer este ideario es en una economía de mercado libre. Bajo dicho sistema, Guzmán Errázuriz, rechaza la idea de un Estado benefactor, la democracia ilimitada y el constructivismo social, para en cambio acercarse al recurso constitucional de protección individual, que favorece la libertad privada y de enseñanza, los derechos individuales, la libertad de asociación y de empresa. Bajo este marco, la figura autoritaria de la Junta de Gobierno —es decir, básicamente Pinochet—, no desaparece, sino todo lo contrario, es necesaria. Así es como en la sesión número 68 de la comisión constituyente encabezada por Guzmán, y celebrada en septiembre del mismo año, el ideólogo de nuestra maléfica Corporación *Umbrella*, se refiere a que las causas del fracaso de los gobiernos anteriores se debió a los límites constitucionales que los sofocaban; la junta, en cambio, liderada por el general Augusto Pinochet, *ha asumido el poder total, de modo que solo es responsable de sus actos ante Dios y la historia y ello es posible porque la junta militar ha asumido el Poder Constituyente y ejerce ahora su autoridad soberanamente* (Comisión Constituyente 1983). Tal como indica Renato Cristi, con tal afirmación, la dictadura plenipotenciariamente, no solo adquiere un deseado y necesario poder comisario, destinado a resguardar el orden económico que ellos mismos iban imponer, al precio que sea y sin ninguna necesidad de justificar los mecanismos que para dichos fines, sean necesarios, puesto que, salvo Dios y la historia, no existe ninguna figura que esté por encima. Además, y como ya especificamos anteriormente, se transforma en una diabólica autoridad autocrática, comparable con las antiguas monarquías absolutistas o el régimen nazi, en tanto se asume

como sujeto del poder constituyente que, desde los principios unilaterales del mercado, se autoconfiere la atribución soberana de otorgarle al país, un nuevo marco regulatorio destinado a regir sobre la participación política y la vida cotidiana de todos los chilenos. Al estar todavía vigente y operativa la constitución de 1980, este punto alcanza una gran importancia, dado que en términos prácticos, y pese al plebiscito de 1988 que puso fin al régimen por la voluntad emanada del propio pueblo, el poder constituyente, aún no le es devuelto, sino más bien, todavía lo preserva Pinochet, en tanto el pueblo todavía no puede redactar las normas que lo deberían regir como nación, aun más, cuando una sentencia del Tribunal Constitucional del 18 de marzo de 1998 erróneamente supone que la titularidad del poder constituyente reside aún en la junta de gobierno. En su punto 11, ésta postula lo siguiente:

—
Que la carta fundamental de 1980 constituye una manifestación del poder constituyente originario, ya que ella surge como consecuencia del quiebre institucional ocurrido en septiembre de 1973 y al margen de las normas establecidas en la constitución de 1925 para su reforma (Tribunal Constitucional 1998, p. 8).
 —

Tal como lo explica Renato Cristi, al no distinguir entre los posibles sujetos diferenciados del poder constituyente, la sentencia equivocadamente asume que el titular constituyente de 1980 y el que existe actualmente, tienen que ser uno y el mismo:

—
Este razonamiento correctamente asume la legitimidad de la junta de Gobierno y de la constitución de 1980. La constitución de 1925 y el gobierno de Allende gozaron en su momento de legitimidad democrática porque reposaban en el Poder constituyente del pueblo. Pero el quiebre constitucional de 1973 destruye esa fuente de legitimidad e introduce una legitimidad ciertamente no democrática. El poder constituyente originario se traslada del pueblo a la junta de Gobierno (2011, p.166).
 —

De esta manera, podemos decir que la manifestación espectral de Pinochet

y su autoritarismo represor y violento que es completamente funcional al sistema neoliberal, no obedece a un principio mágico o espiritista —ya lo quisiéramos así—, sino a uno de carácter jurídico, con todo el peso racional y tecnocrático que tienen los textos de ley. El eje principal entre libertad y autoridad de esta oscura alquimia legal, también conocida con el nombre de la obra homónima de Hayek: *Constitución de la Libertad*, lo resume de forma acertada, la socióloga Karin Fisher:

—
La libertad individual solo es posible en un orden económico de mercado, y garantizarlo es tarea de la Constitución. Para proteger el orden de mercado y la libertad individual de la influencia democrática de los grupos de intereses y de los “ataques” totalitarios se necesita una autoridad estatal fuerte (2017, p.135).
—

2.2.2 La trampa

Por otro lado, en la actualidad, la *Constitución de la Libertad*, le permite a los dueños del capital —es decir, la oligarquía de siempre—, mantener sus privilegios sin la necesidad de verse ensuciados directamente con episodios de represión y sangre, como los de la Escuela Santa María o el mismo Golpe de Estado de 1973, por dos razones de perfecta invisibilidad y simulación. La primera radica en esta autoridad fantasmática, que ya no existe, pero que sin embargo viriliza su espíritu represivo y violento en las distintas facetas de nuestra cotidianeidad actuando como un dispositivo de control y mantención del orden de la más perfecta eficacia.

La segunda radica en la ilusoria idea de democracia que ofrece en la ya citada sociedad de mercado —o Zombie Estado—, donde ya sabemos que la acción de libertad se nos impone bajo una vida reducida a mercancía, actuando, en el mejor de los casos, en cuanto derecho consumidor, no ciudadano, devolviéndose como un boomerang en nuestra contra. Es decir, con la constitución de Guzmán, democracia y libertad dentro de la sociedad de mercado, son los aparatos de nuestra propia zombificación. Dicho esto, bien vale la pena

recordar lo que nos dice el director de *Los hijos del hombre*, Alfonso Cuarón (2006), y el filósofo Slavoj Žižek sobre estos instrumentalizados conceptos, respectivamente:

—
Muchas historias del futuro implican algo así como el “Gran Hermano”, pero creo que tal es la visión de la tiranía en el siglo XX. La tiranía hoy imperante adopta nuevos disfraces; la tiranía del siglo XXI se llama democracia (citado en Impact Service 2006).
—

—
La opresión es borrada y enmascarada como libre elección. (¿De qué te quejas? Tú elegiste hacer eso.) En efecto, nuestra libertad de elección funciona a menudo como un mero gesto formal de consentimiento respecto a nuestra propia opresión y explotación (Žižek 2009, p.178).
—

—Pero si el pueblo de Chile fue capaz de organizar un plebiscito para sacar a Pinochet del poder ¿Por qué todavía no es capaz de organizarse para que, legítimamente, deje de regirse por la constitución de la dictadura? Es como si Alemania y España, respectivamente, siguieran obedeciendo las leyes de Hitler y Franco, lo que a ojos de cualquier alemán o español, sería un disparate.

—En este sentido, Guzmán fue doblemente astuto, pues la constitución alberga un conjunto de disposiciones que impiden un cambio de sistema. Una de ellas es el sistema electoral caracterizado por su estructura binominal, el cual combina las desventajas del sistema mayoritario con el proporcional. Mediante este mecanismo no solo se le asegura a los veteranos y herederos del golpismo, es decir todos los partidos de derecha, una importante representación en el parlamento, sino que además no permite la aparición de mayorías parlamentarias claras que posibiliten los votos necesarios para la realización de cambios a la constitución¹⁰⁷.

Recién pasado un cuarto de siglo, el año 2005, el presidente Ricardo Lagos —¡Un socialista!—, realizó cambios a la obra de Guzmán, sin embargo,

¹⁰⁷
La última elección parlamentaria, del año 2017, se realizó bajo modificaciones al sistema electoral, el cual permitió que ingresara una nueva colación al parlamento, no obstante aún es minoritaria —tan solo representa el 16%—, siendo los dos grandes bloques de siempre, los que todavía dominan las cámaras.

no fueron significativos en su injusta estructura. Es más, es el periodo en el cual se intensifica el Zombie Estado, gracias a la alquimia constitucional de 1980 que permite la compenetración total entre capital privado y políticas públicas, como también, entre consumidor y ciudadano. Por ejemplo, es la época del modelo de concesión a empresas de particulares para la realización de obras públicas, lo que no solo refleja una determinada forma de pensar y vivir los paisajes del país, sino que también, manifiesta la clara potestad del mercado de decidir sobre aspectos relativos al bien común, preparando el camino para la transformación de eso que llamamos *el espacio de todos* en las ruinas apocalípticas por donde ya no recorrerán los hombres libres —o buenos—, que pensó Salvador Allende en su último discurso, sino los zombies violentados ávidos de lucro y consumo. O por donde deambulan los muertos vivientes del CAE, el famoso Crédito Universitario con Aval del Estado, que bajo la absoluta mercantilización de la educación se crea por aquellos años para que los hijos de las familias pobres del país, pudieran costear los elevados aranceles de las carreras universitarias, no obstante, con una tasa de interés perversa, que ascendía al 5,8%. Esta cuestión, ineludiblemente conducía a estos jóvenes populares, antes de cumplir sus 25 años, al abismo de la banca rota y a un endeudamiento de por vida. En suma, zombies convertidos tempranamente gracias a los mecanismos de nuestra corporación *Umbrella*, la Constitución de 1980. Por esta razón es que desde hace un tiempo hasta ahora, un par de hombres buenos, no infectados, el abogado Fernando Atria y el sociólogo Carlos Ruiz, ambos académicos de la Universidad de Chile, están buscando, como ellos dicen, impulsar un proceso constituyente, que le devuelva el poder a su titular, es decir al pueblo. En un documento publicado por ellos en el sitio web de la Fundación Nodo XXI, recalcan la urgencia de avanzar hacia una Asamblea Constituyente que sea capaz de articular una nueva constitución no neoliberal, que entre otras cosas, debiese superar el actual carácter subsidiario del Estado:

—
La razón por la que una nueva constitución es necesaria es porque necesitamos una constitución que constitucionalice la salida del neoliberalismo. Esto significa,

primero, una que en vez de neutralizar la política institucional la fortalezca, de modo de devolver a los ciudadanos la posibilidad de decidir políticamente sobre el destino de Chile. Así será la democracia, y no el mercado, el eje ordenador de nuestra vida social y política (...) En segundo lugar, significa superar el actual carácter subsidiario del Estado. Esto por su parte implica garantizar en la constitución —no mediante glosas presupuestarias o subsidios— los derechos sociales fundamentales, hoy colonizados por el mercado (Atria y Ruiz 2017).

—

2.3 MILTON FRIEDMAN Y EL SHOCK DE LOS CHICAGO BOYS

—Deduzco, por defecto y a partir de lo que me has ido contando, que el tercer antecedente de la epidemia, tiene que ver con la propia implementación y desarrollo del modelo de libre mercado en Chile.

—Claro, deduces bien. Y este proceso tiene un punto importante a considerar, el cual apunta al hecho de que el neoliberalismo en Chile, es particularmente más agresivo que en otros países de la región, e incluso del mundo. El origen de esta singularidad se arrastra a los años sesenta, incluso antes, más allá de nuestras fronteras.

En Estados Unidos, durante los años 30 y como una forma de luchar contra los efectos de la Gran Depresión sufrida el año 1929, el Presidente Roosevelt implantó un programa gubernamental —basado en las teorías económicas de John Maynard Keynes— conocido como el *New Deal* (Nuevo Trato). Éste comprendía una serie de políticas sociales e intervencionistas que perseguían favorecer a la población más pobre, reestructurar los mercados financieros y redinamizar la economía profundamente dañada por el desempleo y las quiebras. Mientras tanto, los jóvenes profesores del Departamento de Economía de la Universidad de Chicago —Harberger, Stigler, Friedman, entre otros—, empiezan a defender, de manera cada vez más radical, un tipo de economía sin ningún tipo de regulación e intervención, abduciendo del programa de Roosevelt e intentando, paralelamente, poner en práctica sus teorías y experimentos. Uno de ellos, Milton Friedman, se convenció de que la única forma de implementación de sus oscuras hipótesis económicas era mediante un *shock* financiero, y para ello no había mejor escenario que una crisis (Klein 2007).

Mientras tanto, este mismo Departamento universitario ponía en marcha un programa de intercambio con la Universidad de un lejano país, el cual

parecía avanzar, irremediablemente, hacia una catástrofe de profundas dimensiones. Solo había que lanzar la primera piedra y esperar. En efecto, el año 1956, el Departamento de Economía de la Universidad de Chicago junto a la Facultad de Comercio y Ciencias Económicas de la Pontificia Universidad Católica de Chile (PUC), inicia el *Proyecto Chile* (*Project Chile*) a fin de becar a un grupo de economistas de élite para que se transformaran en futuros fundamentalistas del mercado (*ibid.*), piezas claves de nuestra corporación *Umbrella*. Entre 1956 y 1964 y por medio de los estudios de posgrados que cursaban, se les realizó la transferencia ideológica en torno al tipo de modernización estadounidense y las doctrinas liberales a 30 estudiantes provenientes de Santiago de Chile, entre ellos podemos mencionar a Sergio de Castro, Florencio Fellay y Víctor Oxenius. Los posteriormente llamados *Chicago Boys* chilenos, provenían de familias adineradas y todos ellos, al igual que los jóvenes ricos del Chile actual, compartían el rasgo de haber asistido a prestigiosos y costosos colegios privados de la capital. Podríamos aludir, pensando en Marx, al interés de clase por saber más sobre los oscuros conocimientos que se preparaban en el país del norte, es decir el adoctrinamiento no solo fue consentido, sino deseado y estratégicamente adquirido por nuestra clase dirigente que veía como sus privilegios iban mermándose producto del avance del movimiento popular. En resumen, el *Proyecto Chile* fue un completo éxito, la reprogramación de tipo monetarista y anti keynesiana de la nueva elite financiera del país, se había concretado. La socióloga austriaca, Karin Fischer (2016), quien ha estudiado a fondo la instalación del modelo neoliberal en Chile, así lo confirma:

—
Una vez concluido oficialmente el “proyecto Chile”, las universidades involucradas continuaron financiando los programas de becas junto con fundaciones estadounidenses y chilenas (el Banco Central y la Odeplan). Esto posibilitó que Friedman, Becker, Harberger, Stigler y otros precursores y representantes del pensamiento neoliberal formaran hasta la década de 1970 a más de 150 jóvenes economistas chilenos. Esta transferencia ideológica organizada resultó exitosísima (p. 106).
—

A su regreso a Chile, los jóvenes *Chicago Boys* se incorporaron a grandes empresas u ocuparon cargos académicos en la Universidad Católica, no obstante, y como era de esperar, no solo se limitaron a sus trabajos como especuladores pioneros del capital, sino que también ingresaron al escenario político, formando parte de la oposición al intervencionismo social cristiano del presidente Eduardo Frei Montalva (1954-1970), primero, y, luego, organizando una férrea lucha contra el gobierno socialista del Presidente Salvador Allende Gossens (1970-1973). La crisis que Friedman necesitaba para poner en práctica sus oscuras reflexiones económicas, estaba por venir. La primera etapa, comprendió el sabotaje y debastecimiento contra el gobierno de la Unidad Popular, por parte de los grupos económicos y la oligarquía. Luego de conspiración, terrorismo y promoción de un sentimiento anticomunista de parte de esta misma clase hacia las fuerzas armadas —que no solo se sentían menoscabadas por los últimos gobiernos, sino también, se encontraban deseosas de poner en práctica sus tácticas antiguerrilla aprendidas en escuelas de comando estadounidense (Salazar 2016)—, vino la segunda fase, el shock definitivo: El Golpe de Estado. Así fue como sobre el *shock* de los cuerpos, se instaló el de Friedman y los *Chicago Boys* (Klein 2007).

—¿Inmediatamente?

—No. Hubo problemas y desconfianza en un principio:

Luego de los dos primeros años de la dictadura, los índices económicos no lograban la mejora deseada, al contrario: la economía chilena había entrado en una recesión abierta. La inflación seguía siendo altísima, con un 375 %; el precio del cobre —nuestra principal materia de exportación, hasta ahora— caía en el mercado internacional, la industria decaía tras el aumento de precio del petróleo, la desocupación crecía y la afluencia de capitales extranjeros no llegaba (Huneeus 1989). En medio de esta crisis, sucedieron dos cuestiones importantes: primero, en 1975 Milton Friedman viaja a Chile para entrevistarse con el jefe de la Junta Nacional de Gobierno,

Augusto Pinochet. Friedman le propone al dictador el método del *shock* económico como salida a la recesión. Segundo, ese mismo año, Jaime Guzmán, junto al Almirante Merino y otros oficiales de la armada de alto rango, hacen, oportunamente, las presentaciones oficiales entre Pinochet y los *Chicago Boys*. Si bien, al principio con Friedman, el tirano no se mostró convencido de adoptar el hiperneoliberalismo del *shock*, con Guzmán como mediador, termina inclinándose por esta alternativa, en vez de la opción económica nacional-corporativista que le sugería la fuerza aérea (*ibíd.*). Paralelamente, el diario *El Mercurio* —cuyo dueño, Agustín Edwards fue el principal conspirador contra el gobierno de la UP—, anunciaba el arribo del *shock* monetarista al país, manifestando sus ansias, como la de muchos otros *grandes empresarios*, por echar a correr la infección. Por otro lado, las condiciones externas también favorecieron la instalación del *shock*, en tanto lo veían como el ajuste necesario para la otorgación de créditos al país en crisis. Por ejemplo, un año antes, en 1974, Chile había firmado con el FMI un acuerdo de crédito *standby*, sin embargo, la dictadura chilena no cumplió con los requisitos que le habían ordenado, sobre todo en asuntos relativos a la reducción del gasto. Por esta razón, el gigante económico internacional exigió un proyecto de ajuste más exigente y duro. Bajo dicho contexto, los jóvenes neoliberales chilenos, fueron los interlocutores perfectos, sobre todo pensando que mucho de ellos, durante sus posgrados, conocieron a los negociadores del FMI, quienes habían sido sus profesores y compañeros. Ergo, cuando asumen altos cargos en el Estado, y Pinochet se decide por el *shock*, llegaron rápidamente los créditos (Letelier y Moffit 1978).

Los *Chicago Boys*, ya instalados en el plano directivo del Banco Central, ponen en marcha *El ladrillo*, el programa económico que habían desarrollado antes del Golpe, en oposición al de Allende y que debía su apodo a las más de 500 páginas que comprendía (Fischer 2016). Las primeras medidas de este perverso proyecto, que se apegaba fiel a la doctrina monetarista de la Escuela de Economía de Chicago, contemplaron reducir la cantidad de dinero en circulación, abrir el comercio y la liberalización total del sector

financiero. Así mismo, impulsaron la privatización de todos los servicios que antes eran públicos, reduciendo los gastos del Estado y relegándolo a un ente policiaco que debía velar por la sostenibilidad del nuevo modelo. La concentración de la riqueza que estas medidas traerían como consecuencia —es decir la ampliación de los recursos de la dominación—, era un efecto calculado, haciendo creer que ésta *chorrearía* desde los ricos hacia los pobres.

—Entonces ¿qué pasó?

—Gracias al *shock*, los mercaderes inescrupulosos se hicieron con el control económico total del país. Me explico: entre 1975 y 1980, las políticas neoliberales de la dictadura, propulsaron una radical concentración de la riqueza mediante una avalancha de privatizaciones que se llevaron a cabo en subastas de 200 empresas públicas, con precios considerablemente bajos; solo había que abonar entre el 10% y el 20% del valor de compra de éstas. Quienes apostaron por este negocio redondo, son nuestros actuales amos. Efectivamente, en 1978 y gracias a Pinochet, las cinco familias más adineradas del Chile de hoy —Cruzat-Larraín, Vial, Matte, Angelini y Luksic—, lograron controlar el 53% de los activos de las 250 empresas más relevantes. Así mismo, y junto a otros cuatro conglomerados, abarcaron el 82% del capital bancario. A este respecto, con gran capacidad analítica para leer lo que estaba aconteciendo en el país, el sociólogo Fernando Dahse en 1979, publica un pequeño libro titulado *El mapa de la extrema riqueza. Los grupos económicos y el proceso de concentración de capitales*, acusando anticipadamente uno de los motivos de la futura zombificación de la nación. El libro, si bien fue polémico, desapareció rápidamente —como muchas vidas humanas opositoras al régimen— de las discusiones contingentes sobre los planes económicos y sociales que se estaban urdiendo para Chile. Claramente, se consideró peligroso, tanto que hasta ahora, es muy poco comentado. Un artículo aparecido en el diario *La Tercera de la Hora*, ese mismo año, se refería a la publicación de Dahse sin poder refutarle prácticamente nada, en tanto los hechos que evidenciaba el sociólogo, eran reales, contundentes y abrumadoramente objetivos:

—
En los últimos años se ha generado en la economía chilena un proceso de acumulación y concentración de capitales de una magnitud realmente espectacular. Parece innegable que el control se encuentra en manos de un número muy reducido de grandes grupos económicos, a través del cual pasan a tener una cuota predominante de poder en la sociedad.

Esta es la Hipótesis central de la investigación “Mapa de la extrema riqueza” efectuada durante un año por el sociólogo y profesor Fernando Dahse (...) sobre la base de un “ranking” a las 250 mayores empresas existentes en el país, el autor advierte que solo cinco grupos económicos controlan el 36% de estas empresas y el 53% de su patrimonio. En orden de importancia ellos son: Cruzat-Larraín, Javier Vial, Eleiodoro Matte, Angelini y Luksic (1979, p.14).

—
A la altísima concentración de la riqueza, paralelamente surge el proyecto estrella de la dictadura y de sus *Chicago Boys*, denominado por el ministro del trabajo de la época, José Piñera —hermano del actual Presidente—, como *Las siete modernizaciones* (Mayol y Ahumada 2015). En síntesis, este proyecto consistía en traspasar la lógica del capitalismo liberal, a los servicios administrados por el Estado que respondían a los derechos fundamentales y soberanos de los chilenos. Efectivamente, bajo este marco, y a partir de ese momento hasta ahora —sí, hasta ahora—, áreas como las pensiones, la salud y la educación, se privatizaron y entraron a competir en el mercado, al mismo tiempo, se flexibilizó la ley laboral cuestión que de forma inmediata condujo a la precarización del trabajo y la vida.

En materia de pensiones, los ajustes neoliberales consistieron en que por ley, el 10 % del salario del trabajador, tenía que transferirse a fondos de pensión privados, llamados desde ese instante, Administradoras de Fondo de Pensiones (AFP). El objetivo, era quitarle al Estado la responsabilidad de brindar prestaciones sociales, y a su vez, liberar capitales para la acumulación.

—Efectivamente —exclamé—, hoy podemos ver como esta maniobra de privatización, produce dos resultados muy dispares entre sí que favorecen enormemente a la AFP —la agencia del capital—, pues los enriquece exponencialmente, mientras que por otro lado, afectan negativa y radicalmente a la comunidad, mediante pensiones miserables que, en muchos casos no alcanzan a llegar a los 48 mil pesos, es decir, unos 75 dólares. El destacado economista de la Fundación *Sol*, Marco Kremerman (2019), así lo recalca en un artículo publicado por el medio de investigación, *Ciper*:

—
El problema material y humanitario es evidente, ya que los resultados que ha entregado el sistema de AFP luego de casi cuatro décadas son concluyentes y desastrosos (...) El 50% de las personas que se pensionaron en 2018 a través de su ahorro y la rentabilidad conseguida por las AFP, solo lograron autofinanciar una pensión menor a \$48 mil.
—

Para los sociólogos Alberto Mayol y José Miguel Ahumada (2015), el grado máximo de perversidad que alcanzan las AFP, no es tanto en función de la inservible limosna que, sin restarle importancia, le entregan a los jubilados de Chile; sino que con el 10% que los trabajadores del país le entregan todos los meses de su salario a los Fondos de Pensiones, se sostiene el sistema financiero, base del capitalismo salvaje que opera en la nación:

—
Sin embargo, su mérito es simple: el 10% de todos los salarios del país queda a disposición de las grandes compañías y del sistema financiero en general, cada mes, otorgando nuevos recursos para invertir, generando liquidez y permitiendo una tasa de interés baja por la reducción del riesgo. El sistema de pensiones se construyó para sostener el sistema financiero, no para dar pensiones a los trabajadores (p. 109).
—

—En cuanto a la salud y la educación surgió un mercado muy rentable para los prestadores privados que, con la protección del Estado, abrieron la vía de especulación y lucro en estas áreas. Esta situación, radicalizó la desigualdad

social, en tanto produjo, por una parte, establecimientos escolares de alto nivel que solo podían pagar los más acomodados, mientras que por otra, una mayoritaria y precaria infraestructura educativa a la que alcanzaron a llegar —cuando lograban superar los infortunios de su clase— los más desfavorecidos. En consecuencia, el sistema escolar chileno, de base neoliberal, dio paso a la confección de guetos para pobres, y guarniciones de privilegios para los ricos. En el caso de la salud, la situación es aún peor, ya que en términos simples, quienes tienen dinero pueden ir al médico y curarse, los que no, simplemente se mueren esperando un turno en los pocos y congestionados centros de salud que mantiene, bajo el subsidio de privados, el Estado. A este respecto, el mismo Ministerio de Salud, hace muy poco declaraba una lamentable cifra de desahuciados que, tan solo en el transcurso de un semestre, no lograron aguantar la demora y fallecieron: *19 menores de un año, 39 adolescentes, 152 personas entre 15 y 39 años, y 6.110 adultos y adultos mayores son las cifras de pacientes fallecidos entre enero y junio de 2017 mientras estaban a la espera de atención médica* (Flores 2018).

Finalmente, en relación a la ley del trabajo elaborada por José Piñera en 1979 —obediente a las directrices de los *Chicago Boys*—, podemos decir que carcomió los derechos de los trabajadores y erradicó los convenios colectivos. Bajo dicho marco, se fortaleció un sistema de trabajo flexible, basado en subcontratos personales que llevó a la tercerización del empleo y a su obsecuente precarización. Ese es el caso que actualmente viven los trabajadores portuarios (Medina 2018), quienes son fichados por empresas privadas que operan en los puertos mediante licitación pública y estatal. Es decir, no son contratados directamente por el puerto, sino que, en tanto terceros subcontratados, le prestan servicios a éste por medio de la empresa que los contrata. Todo esto, bajo el beneplácito del Estado. Así mismo, la empresa no mantiene un contrato de plazo indefinido con ellos, sino más bien, por horas. Es decir, los trabajadores —cuales empresarios y acordes a cualquier modelos de mercado— le prestan servicios a la empresa solo cuando ésta los solicita, lo que se traduce en una importante reducción de costos

tanto para el Estado como para la empresa subcontratista, ya que no pagan jornadas laborales —con todos los beneficios que ello implica: vacaciones, salud, pensión—, sino que prestación de servicios a un tercero, cuyo único capital, es su fuerza de trabajo.

La situación de los portuarios, es algo que desde 1979 se ha extendido, cada vez con más ímpetu, a todas las áreas del trabajo humano, incluso la intelectual, como aquella que deriva del quehacer académico en las universidades, con los llamados *profesores taxis* (Ortega 2018), quienes con este mismo sistema de contrato, deben trabajar en cuatro o cinco instituciones distintas para lograr moldear un sueldo que les asegure la subsistencia. Los *profesores taxi* —denominados así porque al igual que un taxi, se desplazan por pocas horas de un punto de la ciudad al otro para trabajar—, son el claro ejemplo de lo que Mauricio Lazzarato (2018) ha llamado el *proletariado cognitivo*, es decir, un nuevo proletariado cuya fuerza de trabajo, a diferencia del fabril industrial del *fordismo*, es el conocimiento y la creatividad.

Además de la grave caída en los ingresos de los trabajadores que todo este mecanismo conlleva, se reflejan otros dos grandes problemas: el trabajador subcontratado, no puede organizarse sindicalmente, no solo por la falta de tiempo que trae consigo trabajar en varias partes diferentes, sino también, porque según la ley, no es un trabajador, es un empresario. Esta situación, conlleva al segundo problema. El trabajador, dentro del mercado laboral, está obligado a competir contra otros trabajadores de su clase que lo obliga a rebajar el valor de su fuerza de trabajo y aumentar sus jornadas en función de ser más competitivo y así ganar más prestaciones, o clientes. Sin duda, estas dos razones, representan el lado más perverso del trabajo dentro del modelo neoliberal, en tanto fagocita las relaciones solidarias de los trabajadores y los desintegra como clase. En definitiva, los transforma, en unos esperpentos que se explotan a si mismos, obligados a competir, sin derechos y sin ninguna capacidad de revertir su infortunio.

—Dicho lo anterior, por lo tanto, podríamos decir que el capitalismo chileno derivado del *shock* neoliberal de los *Chicagos Boys*, es muy distinto al industrial que trajo el desarrollo en Estados Unidos y en Europa durante el siglo XIX y el XX. Por el contrario, nuestro capitalismo, como ha dicho en reiteradas ocasiones el historiador Gabriel Salazar (2003), es uno financiero y monetarista, con una dependencia total en la extracción de recursos naturales y una producción de plusvalía absoluta a razón de la autoexplotación del trabajador:

—
Como los estudiantes de Chicago no centraron su modelo en la industrialización, sino en el sector primario-exportador y en la especulación comercial y financiera, el problema de cómo y cuánto (MP) debía importarse o producirse fue, para ese modelo, una cuestión irrelevante. O de importancia secundaria. Se deduce de esto que su modelo de acumulación se basa sobre todo en la producción de plusvalía absoluta, no relativa, y en la transformación preferente de esa plusvalía en capital dinero (p. 153).

—
Todas estas cuestiones, en suma, no producen riqueza como gustan decir los neoliberales que —en vez de la dictadura— hablan del *milagro chileno*; sino, pobreza, subdesarrollo y desmodernización, tal como indican los anteriormente citados Mayol y Ahumada (2015):

—
La dictadura consolidó una matriz exportadora altamente dependiente de los recursos naturales (agroindustria, pesquero, forestal, minero) y un proceso de desindustrialización del tejido productivo (...) la dictadura fue una revolución capitalista, qué duda cabe. Pero no fue revolucionaria por su supuesto carácter modernizador (...) Aquel proceso de expropiación generalizada y traspaso masivo de recursos hacia una élite económica no fue la base para ningún proceso de modernización económica que pudiera, en el largo plazo, ser fuente de riqueza colectiva. Por el contrario, y he aquí el punto central, construyó un régimen económico cuya característica es lucrar con la precariedad de sus propias bases materiales (pp. 115-117).

—Por todas estas razones —volvió a sonar la voz del Gran Puma— nuestro capitalismo neoliberal, ha significado un aumento considerable en la brecha que mide la desigualdad en los chilenos, donde los súper ricos —mercaderes, prestamistas o simples almaceneros como los llama irónicamente Gabriel Salazar—, se han hecho excesivamente más ricos, mientras que la gran mayoría ha visto como sus condiciones materiales y simbólicas han sido dejadas a la suerte del mercado, *proletarizando*¹⁰⁸ sus vidas y las de sus familias. Esta situación, como ya hemos indicado anteriormente, refleja la criminalidad del *shock*, en tanto el modelo instala una violencia estructural en Chile que no solo se ve reflejada en las diferencias de ingreso salarial y acceso al consumo, ni siquiera en las disparidades en materia de salud, educación y vivienda, sino que en los distintos niveles de justicia, respeto y dignidad que cada clase alcanza, pues, todos estos derechos —ahora transformados en bienes de consumo— dependen de la liquidez que cada persona tiene. En efecto, como dijo hace un tiempo atrás Jorge González —el exvocalista de la famosa banda chilena de los años ochenta, *Los Prisioneros*—, a propósito de los dineros mal habidos, negocios al borde de la ley y problemas con la justicia que el actual Presidente de la República, Sebastián Piñera, ha tenido como empresario¹⁰⁹; en Chile, hay dos tipos de justicia, una para los ricos y otra para los pobres: *Vás a la cárcel si robas un celular, vas a la cárcel si vendes DVD's, vas a la cárcel si robas y te pillan en algo chico, pero si robas de verdad: ¡Te hacen presidente!* (citado en Disidentes Chile 2015, 0':05").

—A 47 años del Golpe de Estado, 45 de la implantación del modelo de libre mercado, 40 de la promulgación de la constitución de 1980 y a 30 del fin de la dictadura —con sus, más encima, 40 mil víctimas de derechos humanos que arrastra— ¿cómo es que la infección no haya logrado erradicarse sino, más bien, expandirse y aumentar su nivel de peligrosidad y contagio? Sino al contrario, por lo que he investigado, hoy en día Chile es el país más neoliberal del planeta, que cuenta con más de 60 tratados de libre comercio con el Mercosur, la Unión Europea, el NAFTA (Estados Unidos, Canadá y México) y la APEC (Asia Pacífico), así mismo, los ahora viejos estudiantes

108

"Proletarización" implica la construcción política de un sujeto social productivo expropiado de sus propias fuentes de reproducción material, de forma tal de hacerlo —idealmente— completamente dependiente del contrato con el capitalista (Mayol y Ahumada 2015, p. 116).

109

Entre los negocios fraudulentos más graves y comprobados en los que ha incurrido el actual Presidente, se encuentra el desfalco al Banco de Talca en 1982. Por esta razón, incluso, se ejecutó una orden de arresto en su contra indicando que Sebastián Piñera había sido autor de infracciones a la Ley General de Bancos, a la vez que era cómplice por cargos de estafa contra accionistas minoritarios.

chilenos de la Escuela de Chicago ocupan relevantes cargos desde los cuales siguen influyendo en la opinión pública y los destinos del país, ya sea como académicos, columnistas o consejeros. Uno de los principales dispositivos de coacción neoliberal desde donde actualmente los *Chicago Boys* actúan, es el centro de investigación Libertad y Desarrollo. Los peligrosos tentáculos de este centro, se expanden al Estado mediante oficinas de consejería en el Congreso, elaboración de propuestas de ley y programas de campaña para los candidatos a la presidencia de la coalición de Derecha (Fischer 2017). ¿Cómo hemos llegado hasta este punto, tras 30 años de democracia administrada —en 5 de sus seis gobiernos— por supuestos férreos opositores al régimen de Pinochet?

El diario, *El Desconcierto*, cuenta al menos 7 casos más de estos indecorosos pasos del Presidente, entre ellos: uso de información privilegiada, financiamiento irregular de campañas y soborno (*El Desconcierto* a, 2018).

2.4 LA DEMOCRACIA PACTADA CON PINOCHET

—La respuesta a tu pregunta, configura el cuarto y último pilar de la actual zombificación posdictatorial de Chile:

A partir de Max Weber, sabemos que la obediencia al régimen capitalista no solo está determinada por las condiciones materiales que, tramposamente, ofrece; sino también por algunos enclaves éticos que lo hacen moralmente aceptable, en tanto, paradójicamente, proyecta una idea del bien común. El economista alemán, Albert Hirschman, en su ensayo *La pasión y los intereses* (1978), indica que uno de los rasgos con los que la acumulación del capital y el lucro se superpusieron a las sospechas morales que desde antes del siglo XVIII los perseguía, fue el de su capacidad de poder domesticar las pasiones violentas. Por sí solo, el mercado, como plataforma donde se despliega el capitalismo, es capaz de generar un orden pacífico que se sobrepone a la sociedad feudal y sus guerras. Desde Montesquieu hasta el economista austriaco Joseph Schumpeter (1986) existe un consenso en torno a la dulce virtud del mercado, en tanto funciona como muro de contención ante las pasiones violentas y el mal. En efecto, dentro de la difícil coyuntura europea de los años 20 del siglo pasado, para Schumpeter el orden capitalista era la única fuerza capaz de acabar con el imperialismo y su horizonte bélico. A este respecto, en la década de los noventa, el escritor y periodista estadounidense Thomas Friedman, irónicamente dirá: *nunca ha habido una guerra entre dos países con McDonald's* (2000 p. 43).

El otro rasgo *ético* del mercado que, aparentemente, deriva en el bien común, es el de la libertad. Bajo la perspectiva del capitalismo y desde John Locke (2000) en adelante, la libertad ha estado ligada a la propiedad, cuyo escenario natural es el intercambio mercantil. El argumento de Locke se basa en que una sociedad libre debe su condición a la voluntariedad, individual y colectiva, de cómo se provee de los medios que hacen posible su sustento

material, ya sea produciéndolos o adquiriéndolos por la vía del intercambio. Esta segunda opción, según el padre del liberalismo, Adam Smith (2012), le permite a un individuo o sociedad, adquirir una mayor cantidad de bienes que si fuesen producidos por sí misma. El intercambio, por defecto, descentraliza los factores productivos de una comunidad, y en consecuencia, impide la concentración del poder económico en la autoridad del Estado. En este sentido, el mercado se transforma en el agente supremo de la libertad, no solo económica, sino política. En palabras de Milton Friedman (2012), esta tesis se plantea de la siguiente manera:

En tanto la efectiva libertad de intercambio se mantenga, la característica central del mercado como organización de las actividades económicas es que impide que una persona pueda interferir en gran parte de las actividades de otra. El consumidor es protegido de la coerción del vendedor gracias a la presencia de otros vendedores a los cuales puede comprarle bienes. El empleado es protegido de la coerción del empleador debido a la existencia de otros empleadores con los cuales puede trabajar, etcétera. Y el mercado realiza esto impersonalmente y sin autoridad centralizada (p.15).

En este sentido, para Friedman una economía de libre mercado, no puede desarrollarse al interior de una comunidad si detrás existe una figura autoritaria, más aún cuando ésta centraliza y acapara todas las esferas de poder mediante el ejercicio de la violencia. Bajo este marco, para la dominación neoliberal orquestada por Estados Unidos, el General Pinochet a mediados de los años ochenta, no solo era un estorbo, sino que se transformaba en un enemigo. En efecto, el dictador atentaba contra los dos principios básicos de la economía liberal, el de la no violencia y el de la libertad.

—Lo veo claramente: dentro del contexto de la guerra fría y ante la amenaza socialista que invadía al continente desde la revolución cubana en adelante, la instalación del modelo, por parte de Estados Unidos, era prioritaria. Para ello, preparó las condiciones en uno de sus países, Chile. Después, junto a la

oligarquía local, se planificó un Golpe de Estado, e incluso como sabemos, el mismo Friedman viaja a Chile para convencer a Pinochet sobre los beneficios que traería el modelo neoliberal al país. Sin embargo, en los ochentas llegó el momento de que el neoliberalismo se desarrollase, y para esta fase, se necesitaba a la *democracia*.

—Efectivamente —me señaló el gran Puma—. Unos años después de que Ronald Reagan y el Congreso de Estados Unidos apoyaran en 1983 la creación de la Fundación Nacional para la Democracia (*National Endowment for Democracy*) como una forma de luchar contra las dictaduras de la órbita soviética, pero en general de todas que se interpusiesen en el crecimiento y expansión de la economía neoliberal, se entregó, mediante este organismo, un millón de dólares a la Alianza Democrática chilena para ayudar financieramente en su organización y gestión (Oporto 2015 y Fischer 2017). Asimismo, Ronald Reagan —quien años antes declaraba que Augusto Pinochet era un fiel aliado contra el comunismo—, siguió de cerca los preparativos del plebiscito de 1988 —el del NO a Pinochet que terminó sacándolo del poder—, para asegurar que el tirano no interfiriera en sus resultados. El periodista Diego Avaria, así lo señala a partir de los archivos que desclasificó la CIA en torno a la dictadura chilena:

—*Las iniciativas más importantes desarrolladas por Washington durante los días previos al plebiscito fueron, sin duda, las operaciones diplomáticas y secretas. Éstas apuntaban a sacar a la luz los planes de Pinochet de anular el plebiscito o de manipular el resultado. De esa manera, Washington exhortó al general a que no intentara impedir la elección o interviniera en el recuento de votos* (07 de octubre de 2013).

Además de la contrafigura que representaba el General Pinochet para el modelo que él mismo ayudó instalar, su régimen daba señales de ingobernabilidad a causa de la insubordinación popular que se vivía en las calles, cuestión que,

como dice Gabriel Salazar, para los capitales extranjeros es la principal señal de riesgo frente a intenciones de invertir en un país:

—*En el contexto de las jornadas nacionales de protesta son una especie de culminación, agudizando el diagnóstico de que Chile era ingobernable bajo Pinochet (...) Ronald Reagan, después de haber apoyado el gobierno de Pinochet, comienza a moverse para que se retire, se le saque, porque no interesaba que Pinochet se mantuviera o no, sino que salvar el modelo económico neoliberal* (citado en Labbé, 3 de octubre de 2018).

—Por lo tanto, y según los antecedentes que tengo —le dije al Gran Puma—, a la presión de Estados Unidos, se suma una inquietud interna por parte de algunos empresarios liberales de centro y derecha, por acelerar la llegada a la democracia, y así recibir la inyección de capitales que se necesitaban para reactivar lo alicaída que se encontraba la economía, a mediados de los años ochenta. De esta manera, en 1988, la Confederación de Producción y del Comercio (CPC), que hasta 1986 se cuadraba fiel al General, se atrevía a declarar abiertamente en nombre de todos los empresarios que *apoyaba el camino pacífico y ordenado hacia la democracia* (citado en Rehren, p.13).

—En este sentido, como trato de explicarte, no fueron los partidos políticos opositores a Pinochet y organizados bajo la Alianza Democrática (AD) desde 1983, los principales responsables de la recuperación de la democracia; sino que, por un lado, fue el movimiento popular que con sus más de 22 jornadas de protesta nacional en contra de Pinochet, desafió su gobernabilidad; mientras que por otro, Estados Unidos y la propia oligarquía chilena fueron quienes, paradójicamente, jugaron un rol fundamental en el fin de la dictadura. No obstante no debe resultar tan extraño que los mismos protagonistas que apoyaron la masacre en 1973, luego hayan levantado las banderas democráticas de la paz, en cuanto buscaban preservar el modelo económico que los había enriquecido y porque, además, estaba contemplado al interior de la misma constitución de Guzmán, como efecto calculado de reproducibilidad

política y mantención del poder. No olvidemos que la constitución expresaba claramente la celebración de un plebiscito —aunque no para el año 1988, como sucedió, sino para 1996— que, tal como lo explicamos cuando hace un momento analizamos su nomenclatura a base de un sistema binominal y senadores designados, le aseguraba a los sectores de derecha el control del parlamento y por lo tanto su participación e influencia al interior del Estado.

En consecuencia y mirando el cómo han sucedido las cosas hasta hoy, la *caja negra* de la democracia prometida, no atañe al comportamiento de estos agentes del golpismo —La derecha chilena y su clase empresarial—, sino al rol que jugó la AD —muchos de sus integrantes colaboradores del gobierno de Allende y perseguidos por el régimen— en su búsqueda oportunista para encontrar más que la democracia, quedarse con el poder. En efecto, como se deduce a partir de lo que hemos expuesto, a cambio de la banda presidencial y de lo que quedaba del Estado tras la dismantelación que la dictadura hizo de él, la apertura hacia la transición democrática que lideraron los partidos políticos bajo la AD, no llegó porque hayan sido ellos quienes derrotaron al régimen, sino por un desleal pacto con Pinochet, forzado por la dominación, y que dejó a los verdaderos protagonistas, el movimiento popular, fuera (Salazar 2006). Para el Sociólogo Carlos Ruiz, uno de los intelectuales chilenos más críticos con el proceso de transición a la democracia, dicho pacto, incluso borra la presencia del Dictador en el éxito del modelo neoliberal y hoy sitúa a sus antiguos opositores como sus principales cómplices:

—
Después de 25 años, no podemos seguir culpando a Pinochet de todo lo que pasa en Chile. No es que quiera defender a Pinochet —todo lo contrario—, pero muchos se acomodaron a su legado en este país, aunque hayan sido opositores (...) La centroizquierda utiliza el discurso socialdemócrata como un camino de legitimación de políticas al estilo Milton Friedman, Escuela de Chicago y el modelo neoliberal (citado en Montes, 20 de noviembre de 2017).
—

—¿A qué pacto te refieres? ¿Podrías explicármelo?

—El 6 de agosto de 1983 se funda mediante una suscripción al documento *Manifiesto Democrático*, la Alianza Democrática (AD), integrado por partidos de centro e izquierda. Su principal objetivo fue configurar un pacto político que actuara como opositor al régimen y que buscara, de forma pacífica y legal, el retorno a la democracia en el país. En este bloque se encontraba el otrora partido golpista, la Democracia Cristiana —en consecuencia, con antecedentes de deslealtad a su haber—, el Partido Radical, el sector renovado del Partido Socialista —el partido del Presidente Allende—, entre otros (Friedmann 1988). En general, los integrantes de la Alianza, representaban una izquierda moderada y diplomática, que tras su exilio en Europa, vieron con buenos ojos el desarrollo del capitalismo bajo un régimen socialdemócrata. Esto quiere decir que no solo renunciaban a los postulados revolucionarios de la Unidad Popular, sino que destacaron el modelo neoliberal de Pinochet, como resultado positivo de su régimen de terror. Por estas razones, la AD, se transformaba en el agente perfecto que estaba buscando la dominación, para suceder al dictador y desarrollar el modelo de libre mercado que había gestado. A este respecto, es necesario recordar las palabras que Eugenio Tironi, socialista perseguido por la dictadura, en 1991 le dijo al periodista Fernando Villegas para el *Diario Financiero*, en torno a la supuesta modernización que había traído el proyecto económico de Pinochet:

—
Los que fuimos opositores debemos hacernos cargo, a su vez, de otra cosa, que es el reconocimiento de los efectos modernizadores de la revolución pinochetista...Es bueno que se sepa toda la verdad, y toda la verdad incluye no solo las atrocidades sino también decir de una buena vez que el gobierno anterior fue exitoso en modernizar Chile (Citado en Mayol y Ahumada 2015, p. 57).
—

Por otro lado, ese mismo año, se fundó el Movimiento Democrático Popular (MDP) que al igual que la AD, perseguía terminar con Pinochet, sin embargo mediante un horizonte marxista y popular que, además de la negociación política, aceptaba otro tipo de métodos para luchar contra la dictadura, como el uso de las armas. Asimismo, el MDP proyectaba un modelo de

organización político-social, tras la recuperación de la democracia, distinto al capitalismo; específicamente, buscaban retomar el proyecto inconcluso de socialismo que dejó el gobierno de la Unidad Popular, tras el Golpe de Estado en 1973. Los partidos aglutinados en esta coalición eran: el Partido Comunista (PC), El Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR), facciones de la izquierda Cristiana y el MAPU. Frente a la conformación de este pacto —era esperable—, el reclamo de empresarios, juristas y civiles que apoyaban a la dictadura y a la AD, no tardó en llegar, y en consecuencia, el año 1984, el Tribunal Constitucional declara la ilegalidad de este movimiento, viéndose forzado a actuar en clandestinidad (Friedmann 1988).

Frente a esta desventaja, la Alianza Democrática se impuso al momento de establecer las primeras conversaciones con el régimen y asimismo se transformó en el portavoz oficial de la oposición, fuera y dentro de Chile. Con las piezas del tablero a su favor, son los primeros en sentarse en la mesa de negociación, cuando en 1985 —y ante las presiones que hemos descrito por parte del capital extranjero y nacional— el Ministro del Interior de Pinochet, Sergio Onofre Jarpa, le solicita a la Iglesia Católica actuar como mediadora en la búsqueda de una salida a la dictadura. Así, comenzaba un lento proceso que hoy en día la dominación distingue como de *recuperación a la democracia*. No obstante, para muchos opositores quienes quedaron fuera de esas mesas, es interpretado como una traición al movimiento popular y, en palabras del reconocido sociólogo chileno Tomás Moulian (2002), una continuación de la dictadura mediante el transformismo:

—
Llamo “transformismo” al largo proceso de preparación durante la dictadura, de una salida de la dictadura, destinada a permitir la continuidad de sus estructuras básicas bajo otros ropajes políticos, las vestimentas democráticas. El objetivo es el “gatopardismo”, cambiar para permanecer. Llamo “transformismo” a las operaciones que en el Chile Actual se realizan para asegurar la reproducción de la “infraestructura” creada durante la dictadura (p. 141).
—

—Sí, eso lo recuerdo ahora —le dije—. El mismo Moulian, pero también Carlos Ruiz, Gabriel Salazar, Julio Pinto, entre otros tantos e importantes científicos sociales en Chile, se han referido a este proceso que desemboca en el actual régimen posdictatorial.

—En un comienzo, la AD estaba alineada con una de las principales preocupaciones del movimiento popular, representado en el MDP, para alcanzar la democracia que requería Chile. Regida en los principios básicos de soberanía popular, esta preocupación tenía que ver con el establecimiento de una asamblea constituyente elegida por el propio pueblo, para cambiar la constitución de 1980 y el régimen neoliberal que resguardaba. Sin embargo, el régimen no estaba dispuesto a negociar sobre ese punto. Frente al fracaso de las negociaciones, Pinochet cambia a Jarpa en el Ministerio del Interior, por Francisco Javier Cuadra, un joven tecnócrata y abogado de profesión. Cuadra, basándose en las teorías de Maquiavelo sobre el manejo de la temporalidad en política (*ibid.*), apostó por exasperar a la AD y esperar el momento justo para negociar.

A dicha estrategia, se sumaron dos hechos significativos de violencia que, ligados al Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR), tanto el régimen, como la AD supieron administrar a su favor, aislando definitivamente al Partido Comunista —a cargo del FPMR— y al resto del MDP del escenario político y, en consecuencia, a las principales fuerzas populares. El primero, tenía que ver con el descubrimiento e incautación de grandes arsenales de guerra entregados por el líder cubano, Fidel Castro al FPMR para conducir una guerrilla de liberación nacional; y el segundo, con el atentado fallido contra Augusto Pinochet, por parte del mismo grupo, en el cual resultaron cinco escoltas muertos. Ambos casos, mediante el control y uso de los medios de comunicación, instalaron un clima de temor y conmoción en el país que pedía acabar con la violencia viniese de donde fuere. Efectivamente, a partir de dichas situaciones, el político y académico José Joaquín Brunner —un socialista renovado y destacado intelectual en Chile— hizo circular

un documento en el que señalaba tres puntos como la única vía posible para salir de la dictadura. 1) el primero se refería al fracaso de las protestas y la necesidad de abandonarlas, 2) el segundo, a la obligación de dejar la vía de las armas, 3) mientras que en el tercero, proponía una salida negociada con las Fuerzas Armadas, bajo el marco de la legalidad que proveía la constitución de Pinochet: *una salida negociada, que no puede encontrarse al margen de las condiciones creadas por la constitución del 80* (citado en Moulian 2002, p. 313).

Este documento, rápidamente produjo un consenso entre los actores de la AD, quienes estuvieron dispuestos a legitimar la constitución, y en consecuencia, olvidar la configuración de una asamblea constituyente, si es que el marco constitucional existente posibilitaba destrabar las conversaciones, realizar un plebiscito y alcanzar rápidamente la democracia. Con esta nueva propuesta, Pinochet y sus ministros, estuvieron conformes, en tanto las modificaciones constitucionales que se necesitaban para allanar el terreno de cara al plebiscito, eran marginales. Solo hacían referencia a la ley de partidos y a cambios en la ley sobre el Tribunal Calificador de Elecciones. De esta manera, en octubre de 1986 fue promulgada la ley de inscripciones electorales, en marzo de 1987 se aprobaba definitivamente la ley de partidos y para octubre de 1988, se fijaba el plebiscito que decidiría si continuar o no con Pinochet. De esta manera, es decir, pasando por alto la inquietud sobre la legitimidad de la constitución y todos los muertos sobre los cuales se había hecho ley, según Moulian, se materializó el transformismo de la dictadura, la sobrevivencia definitiva de Pinochet y su legado:

—
Había empezado a armarse el tramado de decisiones necesario para la materialización final del transformismo. Se estaba dibujando el último brazo del círculo virtuoso que condujo hacia “la pacífica, ordenada y ejemplar transición chilena”.

Transformismo=gatopardismo=neoliberalismo en neodemocracia. Chile caminando a grandes trancos hacia su blanqueo, hacia su olvido, hacia la represión de sus recuerdos y de sus pasiones. Hacia el ideal de la desmemoria de sus élites (2012, p. 319).
—

—Lo que siguió en adelante, es sabido. El 5 de octubre de 1988, Pinochet fue vencido en la urnas. Luego, en 1989, Patricio Aylwin se impone al candidato presidencial de la derecha, Hernán Büchi, para en marzo de 1990, transformarse en el primer Presidente electo tras 17 años de dictadura. Sin embargo ¿podemos decir que realmente se venció a Pinochet? No, claro que no.

—Los sucesivos gobiernos de la Concertación de Partidos por la Democracia —el triunfante y exitoso pacto de partidos políticos heredero de la AD— al menos hasta el año 2010, no solo se desentendieron de la asamblea constituyente —la principal demanda del movimiento popular contra la dictadura—, sino que administraron de forma eficiente el modelo político-económico de Pinochet, exacerbando la violencia estructural que su profunda desigualdad despliega a lo largo del país. En efecto, se ajustaba a su nueva visión del desarrollo, de la modernidad y del mundo; como también, enriquecía enormemente a la oligarquía que les permitía seguir gobernando. Así mismo, y como en más de una ocasión dijo el Presidente Patricio Aylwin, la justicia en torno al genocidio cívico-militar durante los años noventa, se hizo en *la medida de lo posible*. Siempre, bajo el permanente fantasma del tirano cuando cada vez que veía amenazado a uno de sus hombres, amedrentaba con el acuartelamiento de soldados o comandos con las caras pintadas moviéndose cerca del palacio de gobierno. La amenaza a un nuevo Golpe dio paso al consenso, éste al olvido, y finalmente a la impunidad. Pinochet murió el año 2006, en medio de honores militares que le hicieron en la Escuela Militar. Al día de hoy, los principales genocidas, si no están libres o muertos, gozan de privilegios carcelarios en penales militares hechos a su medida y estándares de vida. Mientras tanto, los familiares de detenidos desaparecidos, aún buscan algún *huesito* en el desierto por donde pasó la malvada *Caravana de la Muerte* —liderada por el General Sergio Arellano Stark—, para llorar a sus muertos y estar en paz. Así mismo, el movimiento popular, ese que realmente sacó a Pinochet del poder con protesta y lucha callejera, no tan solo se ha empobrecido mientras las 10 personas más ricas de Chile abarcan el doble del presupuesto de la nación, sino que sigue siendo

salvajemente reprimido, por policías y militares tan desquiciados como los agentes de la DINA y la CNI. Por lo tanto, el triunfo de Pinochet es certero y claro, tal como lo dijo el año 2003, uno de sus principales admiradores, el abogado y columnista conservador, Hermógenes Pérez de Arce en alusión al gobierno del presidente socialista, Ricardo Lagos:

La derecha en el mundo lo ha ganado casi todo: la Guerra Fría, la contienda ideológica, la lucha contra el terrorismo (especialmente en Chile), la supremacía económica del sector privado y el control político de gobiernos propios y de signo contrario. En esto último hemos sido geniales porque allí donde no tenemos explícitamente el poder, logramos hacer que los gobernantes izquierdistas pongan en vigor nuestras políticas. Ahora tenemos al presidente Lagos empeñado en deshacer los principales disparates izquierdistas cometidos en la primera parte de su mandato (Pérez de Arce, 28 de noviembre de 2003).

—A partir de lo que me dices, recuerdo lo que alguna vez me contó un ex-militante del MIR en una entrevista¹¹⁰. Horacio Zerci cuando era un niño a fines de los años setenta, hacía de correo entre los militantes del perseguido Movimiento de Izquierda Revolucionaria, que, escondidos en distintas casas de seguridad, organizaban la resistencia a la dictadura. Entre estas personas, estaba su propia madre. Ella, luego de haber arriesgado su vida y familia por la causa del movimiento popular y tras vaticinar lo que significaría la traición que había hecho la Alianza Democrática, con su mismo revólver revolucionario, se quita la vida. Horacio, me confesó que en su nota de despedida, la rabia y la pena la embargaba, y el nuevo Chile, simplemente, se le hacía insoportable.

110
Entrevista realizada el 18 de marzo de 2016.

CONCLUSIÓN



➤ *Fig. 161. Fotografía que captura uno de los instantes vividos durante la marcha más grande de la historia de Chile, a una semana de iniciada la revuelta social, en octubre de 2019¹¹¹.*

111

Esta fotografía fue realizada durante la marcha del viernes 25 de octubre en Santiago —con más de 1 millón 200 mil asistentes—, por la actriz chilena, Susana Hidalgo, quien la compartió ese mismo día en su cuenta de Instagram. Rápidamente, fue viralizada al punto de transformarse en una de las imágenes más representativas de los acontecimientos sociales de octubre del año pasado. En ella se observan banderas chilenas y mapuches que flamean en el epicentro de la revuelta, la rebautizada *Plaza de la dignidad*, ex *Plaza Italia*.

—
A otros le enseñaron
Secretos que a ti no
A otros dieron de verdad esa cosa llamada educación
Ellos pedían esfuerzo ellos pedían dedicación
Y para qué
Para terminar bailando y pateando piedras

Únanse al baile, de los que sobran
Nadie nos va a echar de más
*Nadie nos quiso ayudar de verdad*¹¹²

Los prisioneros (Santiago de Chile, 1986).

—
En la Introducción de esta tesis, señalábamos que las siguientes conclusiones —realizadas a partir de la investigación artística que hemos desarrollado—, no iban a indicar nada semejante a la clausura de un proyecto, como si éste se tratase de algo acabado. Por el contrario, solo queremos que sean un alto, que nos ayude a reflexionar sobre un proceso que aún está en desarrollo. En este sentido, estas conclusiones consisten en la revisión del camino que hasta aquí hemos realizado a fin de visualizar las rutas que le seguirán. En otras palabras, si construimos una metáfora entre nuestra investigación y un viaje, las conclusiones son una parada necesaria, pero no su destino final. Como todo alto en el camino, éste no solo permitirá un descanso sino, también, pensar cómo hemos realizado nuestro trayecto y evaluar la efectividad de las rutas que hemos escogido. Lo primero que nuestra parada ayuda a entender es, de hecho, la naturaleza errante del viaje que hemos iniciado. No sabemos a dónde nos conduce porque desconocemos —tal vez no exista— un último paradero. Lo que sí tenemos claro, es el sentido y las motivaciones que ha ido adquiriendo durante este tiempo.

Como ya hemos descrito, la presente tesis refleja una línea de investigación

112
El baile de los que sobran es una canción de la banda chilena de los años ochenta y noventa, *Los prisioneros*. Ésta ha sido una de las más coreadas por las multitudes bajo el contexto de la revuelta social chilena del año 2019.

basada en mi propia práctica artística. En términos generales, se refiere a un conjunto de proyectos de mi autoría producidos entre los años 2014 y 2020. En concreto, estos trabajos han intentado explorar, desde un cruce entre dibujos y textos, las imágenes y relatos que se desprenden de los escenarios de violencia política en Chile. Históricamente, y en específico, me refiero a los producidos desde la dictadura de Augusto Pinochet (1973-1990) hasta la condición posdictatorial, mantenida por los sucesivos gobiernos *democráticos*, desde 1990 hasta ahora. Como sabemos, estas coyunturas han sido protagonizadas tanto por los agentes de la dominación como por los propios dominados. En el primer grupo encontramos a la oligarquía chilena. Con el monopolio de la fuerza a su favor —en tanto conductores del Estado— y el control de los medios de producción, los rasgos de la violencia que ejercen, han estado marcados tanto por la represión y el castigo físico sobre los cuerpos como por la profunda desigualdad económica que genera el modelo de libre mercado que administran (Fisher 2017). En el segundo grupo, se ubican algunos sujetos y agrupaciones que provienen de las clases populares, cuya violencia ha sido reactiva a las condiciones de explotación, expropiación y represión instaladas por la dominación (Salazar 2006 y Rosas 2013). En esta violencia político-popular, hemos identificado una más organizada, representada por los grupos armados de los años setenta y ochenta que lucharon contra la dictadura de Pinochet; y otra más precaria y artesanal caracterizada por lo que el historiador chileno Igor Goicovic ha denominado como *espontaneismo* (2014), en tanto violencia que carece de una orientación táctica-estratégica y, en consecuencia, de mayor organización política. Entre los actores que la protagonizan, como vimos en el capítulo II, podemos reconocer a los jóvenes *encapuchados* y al *lumpen* (*ibid.*).

A este respecto, y volviendo a la metáfora del viaje, podríamos decir que la primera motivación para iniciar nuestro recorrido surgió cuando descubrimos que los escenarios que acabamos de indicar no han sido leídos en todas sus dimensiones, sobre todo por parte de aquella que obedece al ámbito de lo simbólico y lo sensible, donde la práctica artística juega un rol fundamen-

tal. Hace casi un siglo y frente el estrepitoso avance de la modernidad en Europa, el pensador alemán Walter Benjamin también reparó en la falta de subjetividad que había a la hora de aproximarse a la coyuntura del progreso moderno (2008). Para esto, produjo un nuevo interlocutor que el crítico español Miguel Ángel Hernández-Navarro definirá como *artista-historiador* (2012). Esta figura híbrida, desde las incertezas que implica el pensamiento artístico, vendrá a cuestionar los modos mediante los cuales la historia y otras ciencias sociales han dado cuenta del pasado, en tanto no se encuentran al margen de intereses ligados, en muchas ocasiones, a las formas de pensamiento dominante (*ibid.*). En nuestro caso, compartimos esta tesis. Sin embargo, creemos necesario encontrar un equilibrio, pues como advierten el curador paraguayo Ticio Escobar (2004) y el pensador argentino Néstor García Canclini (2010), una práctica artística que pretende reflexionar sobre la historia, si es vaciada del relato científico, corre el riesgo de perder su vínculo social y político y, en consecuencia, también, el horizonte crítico y transformador que el mismo Benjamin anhelaba al unir arte e historia (2008). En este sentido, nuestra investigación —o viaje— surgía con la formulación de la siguiente pregunta: ¿podemos colaborar desde el arte para realizar una interpretación más acabada de la historia que nos ayude a enfrentar mejor las condiciones de violencia instaladas por la dominación en la actualidad?

Esta pregunta, no obstante, aparecía en un momento en el que gran parte del arte pareciese haber sido cooptado por una hegemonía cultural vinculada al mercado, el entretenimiento y el espectáculo (Fisher 2013 y Graw 2015). Bajo este contexto, podemos ver que en distintas galerías y museos abundan piezas de arte que, desde un supuesto carácter de avanzada, abusan del *ready-made* y la tecnología de punta. Los críticos de arte, Brandon Taylor (2001) y David Pérez (2003), han entendido que esta tendencia forma parte de un paradigma que, respectivamente, llaman *radicalismo posconceptual* o *galaxia duchamp*; un paradigma que adolece en cualquier caso de una extrema superficialidad y una escandalosa naturaleza mercantil de la práctica artística. Esta situación parece afectar a buena parte del arte contemporáneo, donde

las bienales y otro tipo de contingencias artísticas, que en el pasado parecían tener la función de mirar críticamente la hegemonía político cultural que promovía el capitalismo, hoy se han transformado, desde una desconcertante superficialidad de las temáticas que aborda, en uno de sus principales dispositivos de promoción. A este fenómeno, el crítico español Fernando Castro Florez lo ha llamado la *bienalización del arte* (2012), refiriéndose específicamente, a la cadena de intereses compartidos entre los banalizados contenidos que exhibe el formato de la bienal y el capital financiero. De esta manera, y a pocos pasos de haber iniciado nuestro *viaje investigativo*, nos vimos enfrentados a dos nuevas preguntas: ¿cómo el arte es capaz de proponer nuevas relaciones de subjetividad crítica bajo una época determinada por los imaginarios de la videosfera y el espectáculo? ¿es posible, recuperar una verdadera función política del arte sin caer en la banalización de contenidos a los que nos tiene acostumbrado el mercado?

La respuesta a estas tres preguntas la empezamos a encontrar en la medida que fuimos desarrollando un trabajo de arte que ha intentado establecer un cruce entre la dimensión sensible del pensamiento artístico y los relatos críticos y transformadores que buscan algunas ramas de las ciencias sociales. El punto de encuentro se realizó por medio del dibujo convencional y figurativo, como también a través de una narrativa vinculada a la Historia Social. Por un lado, la necesaria incerteza que encierra el pensamiento artístico en cuanto vía que nos ayuda a una comprensión más integral de los escenarios de violencia política en Chile, alcanzó un importante grado de representatividad gracias al tipo de dibujo que usamos. En particular, por medio de su carácter sensorial (Montes 2011), taquigráfico (Berger 2011) y subjetivo (Derrida 2017). Asimismo, la propia convencionalidad que marca su carácter arcaico y artesanal (Sennet 2012), han ubicado nuestra investigación en una zona de fricción dentro del espectacularizado panorama del arte actual, en tanto apuntan a direcciones opuestas a las del *ready-made* y las altas tecnologías. Por otro lado, la Historia Social, en cuanto ciencia que hace historia a partir de los sujetos y movimientos populares no considerados en las grandes

narrativas, dirigió nuestro trabajo investigativo hacia la coyuntura histórica que buscábamos, tanto por su cuidado trabajo científico como por los relatos sobre soberanía popular que intenta rescatar. En efecto, ambos elementos le han permitido a los historiadores sociales en Chile —tales como Gabriel Salazar, Julio Pinto, Igor Goicovic, entre otros— no sólo explicar los escenarios de violencia política a los que hemos aludido, sino también, elaborar estrategias que ayudan a revertir las actuales condiciones de dominación capitalista que hemos heredado de la dictadura de Pinochet. Sin embargo, y pese a la necesaria científicidad que nos otorga la Historia Social, los relatos históricos que hemos ido construyendo se han visto obligados a recurrir a elementos de ficción en cuanto estos nos permiten, principalmente, dos cosas: primero, construir historias alternativas a las de la realidad histórica oficial, las cuales, como diría el crítico de arte Frank Van der Stok (2008), nos ayuden a imaginar mejores desenlaces para algunos procesos que no terminaron bien, como por ejemplo, el fin del gobierno de Salvador Allende en 1973. Y, segundo, nos sirven para abarcar la dimensión casi inefable del mal que ha significado la represión política en Chile, con su terrorífico repertorio de torturados, muertos y desaparecidos.

Llegados a este punto, creemos que este recorrido alcanza fuerza, concretamente, cuando por medio del formato del cómic, el fotorrealismo y un trazo gráfico cuyo *carácter* (Deleuze 2006 y Derrida 2017) es esencialmente político, empezamos a trabajar con la imagen histórica de archivo y temáticas vinculadas a la dictadura de Pinochet. Tal operación permitió la unión entre las cualidades del dibujo convencional con las de la Historia Social, que derivó en una aproximación a la gráfica política y el ensayo histórico. Este trabajo, como esperábamos que fuese a partir de la hipótesis que planteábamos al principio de esta tesis, se ha ido transformando en una *herramienta crítica y poética útil a la hora de interpelar la compleja y violenta realidad chilena de los últimos años, en tanto irrumpe en ella justo en un momento de escasez de formas sensibles que no están determinadas por la espectacularidad técnica de la industria audiovisual ni por la especialización artística.*

Los resultados específicos de este trabajo, como hemos tenido oportunidad de conocer, detalladamente, en el capítulo III de esta tesis, no solo nos han permitido explorar distintos episodios de violencia política en Chile, como el de los grupos armados que lucharon contra el régimen militar —*Fantasma* (2014) o *Revólver* (2016)— o los casos de tortura ejercidos por agentes del Estado en plena democracia —*Cobra* (2020)—; sino también y por medio de la ficción, reflexionar sobre otros cursos que haya podido tener la revuelta popular —*Anticristo* (2017) o *Polvo de estrellas* (2019)—, o aproximarnos a las espeluznantes dimensiones que la represión y el castigo alcanza en manos de los policías y militares chilenos —nuevamente, *Cobra*—. Asimismo, dichos resultados, han construido un proyecto gráfico-político que, creemos, recupera un territorio simbólico usurpado por los imaginarios y relatos de la dominación, que hoy puede contribuir a reimaginar las capacidades que tiene el poder popular en Chile. En este caso, principalmente, destaco a *Inmortal* (2018) y, otra vez, a *Cobra*. En efecto, el enorme dibujo en blanco y negro que significó *Inmortal*, reactualiza dos de los principales formatos con los que la gráfica política, tanto en Chile como en América Latina, ha intentado aproximarse a las realidades y demandas del movimiento popular: el mural y el cartel. *Cobra*, por su parte, ha hecho lo mismo desde la utilización de una de las técnicas y soportes preferidos por los viejos artistas de la contingencia social: respectivamente, la xilografía y las *liras populares*. La casi desaparición de este formato, al menos con el sentido político que conoció hace más de un siglo, constituye uno de los aportes que, específicamente este trabajo hace no solo en torno a la recuperación de la imaginaria popular chilena, sino también en aras del sentido político y social del arte que tanto hemos querido rescatar durante los 6 años contemplados en nuestra investigación.

Dicho lo anterior, estamos en condiciones de visualizar algunas proyecciones del viaje que hemos descrito con el objeto de profundizar los alcances y sentidos de nuestra investigación.

En primer lugar, consideramos necesario y adecuado continuar, en un

futuro, con la unión entre dibujo y relato histórico, específicamente aquél que obedece a los itinerarios de la Historia Social. En este sentido, el camino abierto por la xilografía nos conduce hacia una profundización de este vínculo, en tanto técnica gráfica ligada a los imaginarios y coyunturas de las clases populares. Por esta razón, y más allá de la posibilidad de seguir trabajando con el cómic y el fotorrealismo, nuestra investigación debería comenzar a desarrollar un estudio riguroso de las *liras populares* que contemple su historia y técnicas utilizadas, tanto gráficas como narrativas. Para ello, pensamos en realizar entrevistas a maestros del grabado y artesanos que aún realizan este tipo de piezas, pese al fin turístico y comercial con el que hoy las producen. Su experiencia y conocimiento, tanto técnico como discursivo, seguro, nos entregará un valioso insumo a la hora de realizar nuestros futuros trabajos xilográficos. Además, será necesario dirigirnos a las fuentes originales, es decir, a las *liras populares* de fines del siglo XIX y principios del XX, que después de una detallada catalogación, podría ayudarnos a descubrir cómo los viejos artistas populares, hace más de un siglo, se acercaron a la contingencia política de manera eficaz y poética.

En segundo lugar, es importante seguir teniendo en cuenta y a la vez actualizar la base teórica sobre la cual se construye el horizonte científico-político de nuestra investigación. Ésta comparte los lineamientos discursivos de la Historia Social en Chile, que se fundamentan a partir de un reposicionamiento del marxismo y la lucha de clases. En concreto, debemos producir nuevos relatos e imaginarios que intensifiquen la subversión de los enclaves simbólicos y culturales que ha instalado el capitalismo neoliberal en las últimas décadas y, de esta manera, reconfigurar las relaciones de violencia e injusticia que ha producido. Este *ajuste de fuerzas* —frase que utilizaría el sociólogo chileno Carlos Ruiz (2015) frente a un horizonte revolucionario—, no se logra, como hemos tratado de explicar en esta tesis, únicamente por medio de la incorporación de ciertos relatos históricos sino que, también, es necesaria una forma sensible —por ejemplo, la que esperamos desarrollar a partir de un mayor estudio de las *liras populares*— que vaya a contracorriente de las

tendencias artísticas dominantes, marcadas, ya sabemos, por el *radicalismo posconceptual*, la videosfera y la *bienalización* del arte.

En tercer lugar, el desarrollo y circulación de este trabajo investigativo requiere una expansión a zonas no contempladas dentro del mapa artístico y editorial contemporáneo, particularmente a aquellas donde se concentran las clases populares y su poder. Sin embargo, esta maniobra no puede significar la renuncia a los espacios y agencias convencionales que hemos conquistado. Esta doble dirección se fundamenta a partir de una de las derivas tácticas que emplearon los movimientos revolucionarios de izquierda en el siglo XX, con el objeto de alcanzar el poder del Estado y transformar las condiciones de dominación. Específicamente, esta deriva considera accionar, desde la perspectiva del marxismo, todos los espacios sin excepción, en tanto que cada uno contribuye, con sus características y especificidades, a la reconfiguración política que se busca (Rojas 2013). En este sentido, seguir explorando las rutas más tradicionales de exhibición, publicación y circulación del arte nos permite mantener el acceso a sus privilegiadas condiciones de infraestructura y difusión con las cuales no solamente obtenemos un mejor resultado material de nuestro trabajo, sino además, nos ayuda a acceder a un mayor número de sujetos y realidades, incluida la *elite*. En todo caso, llegar a los espacios más desfavorecidos que contemplan las zonas populares nos confiere la posibilidad de trabajar de forma directa con la energía protagónica y no reemplazable que busca cualquier proceso revolucionario: *El poder popular* (Salazar 2006). En consecuencia, creemos que la transferencia de valores simbólicos, como la cooperación entre ambas zonas, constituirán una parte importante de nuestro futuro trabajo artístico.

Gracias a estas tres vías de trabajo, desde ya podemos esbozar, al menos, dos proyectos que pretendemos desarrollar próximamente. El primero recogería uno de los textos que aparecen en el anexo de esta tesis, en el apartado *A medio camino II / Ruinas*. Éste se centra en una melancólica mirada respecto a un Chile anterior a la dictadura de Pinochet que narra cómo ésta derivó

en una violencia estructural que, hasta hoy, empobrece, reprime e incluso mata a los chilenos. En términos de dibujo, queremos abordar este relato mediante un conjunto de piezas realizadas en xilografía que combinen el registro fotorrealista con otro más expresivo y onírico. Asimismo, pretendemos que construyan puentes entre distintos mecanismos gráficos que utilizan el lenguaje y la escritura: el cómic, la prensa y las *liras populares*. Debido a sus características y necesidades materiales —como marcos, iluminación especial, muros neutros, etc.— pensamos el emplazamiento de esta propuesta dentro de un espacio convencional de exhibición de arte, como la galería o el museo. El segundo proyecto, en cambio, imagino realizarlo junto a algunos estudiantes de la Universidad en la que trabajo¹¹³. Con ellos, haría un enorme mural que tras un riguroso trabajo histórico y de referencias gráficas vinculada tanto al cartel, como, y nuevamente, a las *liras populares*, dé cuenta de la historia que recuerda a los legendarios hermanos Rafael y Eduardo Vergara Toledo. Estos dos jóvenes fueron activos militantes del Movimiento de Izquierda Revolucionaria (MIR) que el 29 de marzo de 1985 mueren asesinados producto de una cobarde ráfaga de balas en la espalda gatillada por Carabineros, la policía uniformada de Chile. A raíz de este lamentable suceso, Rafael y Eduardo se transforman para algunos jóvenes populares chilenos, en símbolos de la lucha contra la represión y las injusticias del modelo, conmemorándose en su memoria, cada 29 de marzo y desde 1985 hasta ahora, *el día del joven combatiente*. Esta jornada se caracteriza por el despliegue de barricadas y lucha callejera contra la policía a lo largo de todo el país. Una de las tácticas más importante de este futuro mural recae en la posibilidad de realizarlo en la misma población donde los Vergara Toledo vivieron y, luego, cayeron en manos de la represión dictatorial, *Villa Francia*. Este lugar se ubica en la comuna de Estación Central, al sur oeste de la ciudad de Santiago, y es habitada, principalmente, por familias de clase trabajadora. Fundada en 1969 y desde la época de la Unidad Popular (1970-1973), *Villa Francia* ha sido uno de los lugares de organización, crecimiento y desarrollo del movimiento popular. Asimismo, y además de los hermanos Vergara, cuenta con numerosos mártires y víctimas de la dictadura de Pinochet. En

113
Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación, ubicada en Santiago de Chile.

consecuencia, hoy en día esta población se ha transformado en un bastión y símbolo de la lucha contra las injusticias del modelo pinochetista, donde las barricadas, las capuchas y el fuego han estado presentes en todo momento.

Espero que los caminos que vaya tomando nuestro *viaje investigativo* logre estar a la altura de la revuelta social que, hace más o menos un año, inició un grupo de escolares chilenos ante el alza de precio del pasaje de metro. Nadie, ni siquiera estos jóvenes, imaginó que estábamos ante el hito histórico más grande de la historia de Chile desde el fin de la dictadura en 1989. Pues, como se dijo posteriormente, lo importante no eran los 30 pesos más que había que pagar por usar el transporte público, sino los 30 años de violencia e injusticia en los cuales Pinochet nunca dejó de gobernar.

BIBLIOGRAFÍA

Libros

- _ ACEVEDO, N. (2014). *MAPU-Lautaro*. Santiago: Escaparáte.
- _ ADORNO, T. (2004). *Teoría estética*. Barcelona: Orbis.
- _ ALBERTI, L. (1998). *Tratado de pintura*. México: Amalgama.
- _ ALPERS, S. (1987). *El arte de describir*. Barcelona: Blume.
- _ ALTARRIBA, A. (2001). *La España del tebeo. La historieta española de 1940 a 2000*. Madrid: Espasa Calpe.
- _ AMORÓS, M. (2004). *Después de la lluvia: Chile, la memoria herida*. Santiago: Cuarto Propio.
- _ ARENDT, H. (2002). *La vida del espíritu*. Barcelona: Paidós.
- _____ (2005). *La condición humana*. Barcelona: Paidós.
- _____ (2015). *Eichmann en Jerusalén*. Barcelona: Debolsillo.
- _ ARISTÓTELES (1994). *Metafísica*. Madrid: Gredos
- _ AUMONT, J. (2014). *Materia de imagen, redux*. Santander: Shangrila Textos Aparte.
- _____ (2016). *Límites de la ficción, consideraciones actuales sobre el estado del cine*. Santander: Shangrila.
- _ ALLORI, A. (1565). *Las reglas del diseño*. Florencia: Biblioteca Nacional.
- _ APPADURAI, A. (2015). *El futuro como hecho cultuWral*. Buenos Aires: FCE.
- _ BARTHES, R. (2009). *La cámara lúcida*. Barcelona: Paidós.
- _ BAUMAN, Z (2016). *Modernidad líquida*. Madrid: FCE.
- _ BENGOA, J. (2007). *Historia de los antiguos mapuches del sur*. Santiago: Catalonia.
- _ BENJAMIN, W. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*. México: Itaca.
- _____ (2005). *Libro de los pasajes*. Madrid: Akal.
- _____ (2018). *Critica de la violencia*. Madrid: Biblioteca Nueva
- _ BERGER, J. (2011). *Sobre el dibujo*. Barcelona: Gustavo Gili.
- _____ (2002). *Un pintor de boy*. Madrid: Alfaguara.

- _ **BERNSTEIN, J.** (2004). *Oppenheimer: Portrait of an Enigma*. Londres: Duckworth.
- _ **BOURRIAUD, N.** (2009). *Formas de vida: el arte moderno y la invención de sí*. Murcia: CENDEAC.
- _ **BRYSON, N.** (2002). *Tradición y deseo. De David a Delacroix*. Madrid: Akal.
- _ **BUCHLOH, B.** (1999). *The Optic of Walter Benjamin*. Londres: Black Dog.
- _ **BURKE, E.** (2005). *De lo sublime y de lo bello*. Madrid: Alianza.
- _ **CALVINO, I.** (2018). *Las ciudades invisibles*. Madrid: Ciruela.
- _ **CAMPUSANO, D., CHINNI, M. y ROBLEDO, F.** (2015). *Álvaro Corbalán, el dueño de la noche*. Santiago de Chile: Ceibo.
- _ **CARO, J.** (1995). *Ensayo sobre literatura de cordel*. Madrid: Istmo.
- _ **CASTILLO, E.** (2010). *Puño y letra, movimiento social y comunicación gráfica en Chile*. Santiago de Chile: Ocholibros.
- _ **CASTRO FLOREZ, F.** (2012). *Contra el bienalismo: crónicas fragmentarias del extraño mapa artístico actual*. Madrid: Akal.
- _ **CARRERE, A. y SABORIT, J.** (2000). *Retórica de la pintura*. Madrid: Cátedra.
- _ **CENTENO, P.** (2012). *Política y moda: la imagen del poder*. Barcelona: Península.
- _ **COCIÑA, M.** et al. (2017). *Desiguales. Orígenes, cambios y desafíos de la brecha social en Chile*. Santiago de Chile: Editorial Uqbar.
- _ **COMISIÓN CONSTITUYENTE.** (1983). *Actas oficiales de la comisión constituyente*. Santiago: imprenta de gendarmería, 12 volúmenes.
- _ **COWIE, P.** (2001). *El libro de Apocalypse Now: la historia de una película*. Barcelona: Paidós.
- _ **CRISTI, Renato** (2011). *El pensamiento político de Jaime Guzmán, una biografía intelectual*. Santiago de Chile: Lom.
- _ **DANKY, J. Y KITCHEN, D.** (2009). *Underground Classics. The Transformation of Comics into Comix*. Nueva York: Abrams ComicArts.
- _ **DANTO, A.** (2010). *Después del fin del arte: el arte contemporáneo y el linde de la historia*. Barcelona: Paidós.
- _____ (2013) *¿Qué es el arte?*. Barcelona: Paidós.

- _ **DHASE, F.** (1979) *El mapa de la extrema riqueza. Los grupos económicos y el proceso de concentración de capitales*. Santiago: Aconcagua.
- _ **DE PILES, R.** (1687). *Disertación sobre las obras de los pintores más famosos*. Paris: Biblioteca Nacional. Santiago de Chile: Editorial Aconcagua.
- _ **DEBORD, G.** (2005). *La sociedad del espectáculo*. Valencia: Pre-Textos.
- _ **DEBRAY, R.** (1994). *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en occidente*. Barcelona: Paidós.
- _ **DEL SOLAR, F. Y PÉREZ, A.** (2008). *Anarquistas, presencia libertaria en Chile*. Santiago de Chile: Ril.
- _ **DELEUZE, G.** (2007). *Pintura, el concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus.
- _____ (2013). *Francis Bacon: lógica de la sensación*. Madrid: Arena.
- _ **DELEUZE, G. y GUATTARI, F.** (1985). *El Anti Edipo: capitalismo y esquizofrenia*. Barcelona: Paidós.
- _____ (2010). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre-textos.
- _ **DERRIDA, J.** (2001). *La verdad en pintura*. Barcelona: Paidós.
- _____ (2017). *Memorias del ciego: el autorretrato y otras ruinas*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- _ **DINGES, J.** (2004). *Operación Cóndor*. Santiago de Chile: Ediciones B.
- _ **DUBOYS, P.** (1986). *El acto fotográfico, de la representación a la recepción*. Barcelona: Paidós.
- _ **DURÁN, P.** (2012). *Memoria armada de los ochenta*. Santiago: Latinoamericana.
- _____ (2017) *Generación Rebelde*. Santiago: Urbesalvajes.
- _ **DÜTCHING, H.** (2003). *Paul Cézanne*. Colonia: Taschen.
- _ **ECO, U.** (1995). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Tusquets.
- _____ (2009). *Cultura y semiótica*. Madrid: Circulo de Bellas Artes.
- _ **EISNER, W.** (2007). *El cómic y el arte secuencial*. Barcelona: Norma.
- _____ (2008). *Lo mejor de The Spirit*. Barcelona: Norma.
- _____ (2017). *Contrato con Dios*. Madrid: Norma.
- _ **ELSAESSER, T. y HAGENER, M.** (2015). *Introducción a la teoría del*

- cine. Madrid: Ediciones UAM.
- _ ESCOBAR, T. (2004). *El arte fuera de sí*. Asunción: CAV, Museo del Barro, FONDEC.
- _____ (2008). *El mito del arte y el mito del pueblo: cuestiones sobre el arte popular*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- _ FISCHER, K. (2017). *Clases dominantes y desarrollo desigual: Chile entre 1830 y 2010*. Santiago: Universidad Diego Portales.
- _ FISHER, M. (2016). *Realismo Capitalista ¿no hay alternativa?*. Buenos Aires: Editorial Caja negra.
- _ FONTCUBERTA, J. (2017). *La furia de las imágenes, notas sobre la postfotografía*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- _ FOSTER, H. (2016). *Tarzan: 1931-1937: las páginas dominicales*. Madrid: Yermo Ediciones.
- _____ (2017). *Príncipe Valiente 1937*. Madrid: Dolmen.
- FOUCAULT, M. (1996). *La vida de los hombres infames*. Buenos Aires: Caronte
- _____ (1999). *Los anormales*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- _____ (2007). *Nacimiento de la biopolítica*. México: FCE.
- _____ (2008). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.
- _____ (2009). *La hermenéutica del sujeto*. México: FCE.
- _____ (2018). *¿Qué es la crítica?*. México: Siglo XXI.
- _ FREUD, S. (1979). *Lo siniestro. el hombre de la arena*. Mallorca: José de Olañeta.
- _ FRIEDMAN, M. (2012). *Capitalismo y Libertad*. Madrid: Síntesis.
- _ FRIEDMANN, R. (1988). *La política chilena de la A a la Z. 1964 – 1988*. Santiago de Chile: Melquiades.
- _ FRIEDRICH, E. (2018). *Guerra contra la guerra*. Estíbaliz: Sans Soleil Ediciones.
- _ FUKUYAMA, F. (1992). *El fin de la historia y el último hombre*. Barcelona: Planeta.
- _ GALTUNG, J. (1995). *Investigaciones teóricas, sociedad y cultura contem-*

- poráneas*. Madrid: Tecnos.
- _____ (2003). *Tras la violencia, 3R: reconstrucción, reconciliación, resolución. Afrontando los efectos visibles e invisibles de la guerra y la violencia*. Gernika: Editorial Bakeaz/Gernika Gogoratuz.
- _ GARCÍA CANCLINI, N. (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz.
- _ GARCÍA, S. (2014). *La novela gráfica*. Bilbao: Astiberri.
- _ GARRIGA (1983). *Fuentes y documentos para la historia del arte: Renacimiento en Europa*. Barcelona: Gustavo Gili.
- _ GILL, L. (2005). *Escuela de las Américas. Entrenamiento militar, violencia política e impunidad en las Américas*. Santiago de Chile: Lom.
- _ GUIRAL, A. (2007). *Del tebeo al manga: una historia de los cómic 4. Marvel Comics: un universo en constante evolución*. Girona: Panini.
- _ GONZALEZ, M. (2012). *La conjura*. Barcelona, Catalonia.
- _ GRAMSCI, A. (2003). *Notas sobre Maquiavelo: sobre la política y sobre el Estado Moderno*. Buenos Aires: Nueva Visión Argentina.
- _ GRAW, I. (2015). *¿Cuánto vale el arte? Mercado, especulación y cultura de la celebridad*. Buenos Aires: Mardulce.
- _ GIBSON, J. (1986). *La percepción del mundo visual*. Buenos Aires: Infinito.
- _ GOICOVIC, I. (2014). Escrita con *sangre, historia de la violencia en América Latina: Siglos XIX y XX*. Santiago: Ceibo.
- _ GOMBRICH, E. H. (2008). *Arte e ilusión*. Londres: Phaidon.
- _ GÓMEZ MOLINA, J. (2011). *Las lecciones del dibujo*. Madrid: Cátedra.
- _ GROENSTEEN, T. (2007). *The system of Comics*. Mississippi: University Press of Mississippi.
- _ GRONEMEYER, J. y MEISELAS, S. (2015). *Chile desde adentro*. Santiago de Chile: Gronefot
- _ GUASCH, A. (2000). *Arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza.
- _____ (2013). *Arte y archivo 1920-2010: genealogías, tipologías y discontinuidades*. Madrid: Akal.
- _ GUMPERT, L. (1994). *Christian Boltanski*. París: Flammarion.

- _ GUZMÁN, R. (1991). *Mi hermano Jaime*. Santiago: Ver.
- _ GUZMÁN, J. y NOVOA, J. (1970). *Teoría sobre la universidad*. Santiago: Facultad de derecho, Pontificia Universidad Católica de Chile.
- _ HAN, B. (2016). *Topología de la violencia*. Barcelona: Herder.
- _ HEJDUK, J. (2003). *Víctimas*. Murcia: Arquitectura Murcia.
- _ HEIDEGGER, M. (1993). *Introducción a la metafísica*. Barcelona: Gedisa.
- _ HERNÁNDEZ-NAVARRO, M. A. (2012). *Materializar el pasado. El artista como historiador (benjaminiano)*. Murcia: Micromegas.
- _ HORKHEIMER, M. y ADORNO, T. (2018). *Dialéctica de la ilustración*. Madrid: Trotta.
- _ HOCNEY, D. (2001). *El conocimiento secreto*. Barcelona: Destino.
- _ HUNTINGTON, S. (2005). *El choque de civilizaciones y la reconfiguración del orden mundial*. Barcelona: Paidós.
- _ IGORT (2011). *Cuadernos Ucrainianos*. Madrid: Sinsentido.
- _____ (2014). *Cuadernos Rusos*. Madrid: Salamandra.
- _____ (2016). *Cuadernos Japoneses*. Madrid: Salamandra.
- _ KANT, I. (2001). *Crítica del juicio*. Madrid: S.L.U Espasa Libros.
- _____ (2013). *Crítica de la razón pura*. Madrid: Taurus.
- _____ (2016). *La religión dentro de los límites de la mera razón*. Barcelona: Alianza.
- _ KATZ, D. (1994). *Just do it*. Barcelona: Penguin Random House.
- _ KING, S. (2016a). *Carrie*. Madrid: Debolsillo.
- _____ (2016b). *It*. Madrid: Debolsillo.
- _____ . *Danza Macabra* (2016c). Madrid: Valdemar.
- _____ (2017). *El resplandor*. Madrid: Debolsillo.
- _ KLEIN, N. (2007). *La doctrina del shock: el auge del capitalismo del desastre*. Barcelona: Paidós.
- _ KRAUSS, D. (2010). *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Forma.
- _ LACAN, J. (2008). *Seminario XVI: de uno a otro*. Buenos Aires: Paidós.
- _ LACLAU, E. (1978). *Política e ideología en la teoría marxista: capitalismo, fascismo, populismo*. Madrid: Siglo XXI.

- _ LAPUCCI, R. (2005). *Caravaggio e l'ottica/Caravaggio and optics*. Florencia: Servizi.
- _ LARA, M. (2009). *Narrar el mal, una teoría posmetafísica del juicio reflexionante*. Barcelona: Gedisa.
- _ LAZZARATO, M. (2018). *Potencias de la invención, la psicología económica de Gabriel Tarde contra la economía política*. Buenos Aires: Cactus.
- _ LOCKE, J. (2000). *Ensayo sobre el entendimiento humano*. México: FCE.
- _ LEVI-STRAUSS, C. (1964). *El pensamiento Salvaje*. México: FCE.
- _ LOVEMAN, B. y LIRA, E. (2002). *El espejismo de la reconciliación política: Chile 1990 – 2002*. Santiago: Lom.
- _ LÖWY, M. (2003). *Walter Benjamin, aviso de incendio*. Buenos Aires: FCE.
- _ MCCLOUD. (2016). *Entender el cómic, el arte invisible*. Bilbao: Astiberri.
- _ McLUHAN, M. (2015). *La galaxia Gutenberg*. Barcelona: Galaxia Gutenberg.
- _ McSHERRY, J. (2009). *Los Estados depredadores: la Operación Cóndor y la guerra encubierta en América Latina*. Santiago de Chile: Lom.
- _ MARIN, G. (2002). *Testimonios. La vida es hoy*. Santiago de Chile: Editorial Don Bosco.
- _ MARÍN, L. (2013). *Albert Camus. Su relación con los anarquistas y su crítica libertaria de la violencia*. Santiago de Chile: Eleuterio.
- _ MARX, K. (2000). *El capital*. Madrid: Akal.
- _____ (2014). *La ideología alemana*. Madrid: Akal.
- _ MASLOV, N. (2009). *Los hijos de octubre*. Barcelona: Norma.
- _ MATURANA, H. y VARELA, F. (1995). *De máquinas y seres vivos. "Auto-poiesis": la organización de lo vivo*. Santiago de Chile: Editorial universitaria.
- _ MATURANA, H. (2001). *Emociones y lenguaje en educación y política*. Santiago: Dolmen.
- _ MAUBERT, F. (2012). *El olor a sangre humana no se me quita de los ojos, conversaciones con Francis Bacon*. Barcelona: Acantilado.
- _ MAYOL, A., AHUMADA, J. (2015). *Economía política del fracaso, la falsa modernización del modelo neoliberal*. Santiago de Chile: El Desconcierto.
- _ MELLADO, J. (1995). *La novela chilena del grabado*. Santiago de Chile:

- Economías de guerra.
- _ MERINO, A. (2003). *El cómic hispánico*. Madrid: Cátedra.
- _ MILLER, J. (1995). *La pasión de Michel Foucault*. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.
- _ MILLER, F. (2008). *Batman, el regreso del caballero oscuro*. Barcelona: Planeta de Agostini.
- _ MOORE, A. y GIBBONS, D. (2017). *Watchmen*. Madrid: ECC.
- _ MOULIAN, T. (2002). *Chile actual, anatomía de un mito*. Santiago de Chile: Lom.
- _ MULLER, J. (2004). *El coraje de la no violencia. Nuevo itinerario filosófico*. Santander: Sal Terrae.
- _ NAVARRO, S. (2014). *La poética de las imágenes del cine*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- _ NEWHALL, B. (2002). *Historia de la fotografía*. Barcelona: Gustavo Gili.
- _ NIETZSCHE, F. (2011). *Así habló Zaratustra. Un libro para todos y para nadie*. Madrid: Alianza.
- _ OPORTO, Lucy (2015). *Los perros andan sueltos, imágenes del postfascismo*. Santiago de Chile: Editorial USACH.
- _ PEETERS, B. (1990). *Tintín y el mundo de Hergé*. Barcelona: Juventud.
- _ PEÑA, J. (2013a). *Los fusileros*. Santiago: Debolsillo.
- _____. (2013b). *La secreta vida literaria de Augusto Pinochet*. Santiago: Debate.
- _ PÉREZ, D. (2003). *Malas artes: experiencia estética y legitimación institucional*. Murcia: CENDEAC.
- _ PINO, S. (2016). *De armas tomar, vidas cruzadas por el MIR*. Santiago de Chile: Catalonia.
- _ PINOCHET, A. (1974). *Geopolítica*. Santiago: Andrés Bello.
- _____. (1985). *Patria y Democracia*. Santiago: Andrés Bello.
- _ PINTO, J. (2005). *Cuando hicimos historia: la experiencia de la Unidad Popular*. Santiago: LOM.
- _ PINTOR, I. (2017). *Figuras del cómic. Forma, tiempo y narración secuencial*. Barcelona: Universitat Autònoma de Barcelona.

- _ PLATÓN (2004). *El banquete*. Madrid: Alianza.
- _ POLANYI, K. (2003). *La gran transformación. Los orígenes políticos y económicos de nuestro tiempo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- _ POLANYI, M. (2015). *Personal Knowledge: Towards a Post-Critical Philosophy*. Chicago: University of Chicago.
- _ RAMA, C. (1979). *La ideología fascista*. Barcelona: Editorial Júcar.
- _ RANCIERE, J. (2007). *En los bordes de lo político*. Buenos Aires: La cebra.
- _____. (2010). *El espectador emancipado*. Pontevedra: Ellago.
- _ RICHARD, N. (2010). *Crítica de la memoria*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Diego Portales.
- _____. (2018). *Arte y política: cartografía inconclusa del arte en Chile*. Santiago de Chile: Metales Pesados
- _ ROJAS, L. (2013). *De la rebelión popular a la sublevación imaginada: antecedentes de la historia política y militar del Partido Comunista de Chile y del FPMR 1983-1990*. Santiago de Chile: Lom.
- _ ROJAS, S. (2010). *Escritura Neobarroca*. Santiago de Chile: Palinodia.
- _ RORIMER, A. (2001). *New Art in the 60's and 70's. Redefining Reality*. Londres: Thames & Hudson.
- _ ROSAS, P. (2013). *Rebelión, subversión y prisión política, crimen y castigo en la transición chilena, 1990-2004*. Santiago de Chile: Lom.
- _ RUIZ, C. (2015). *De nuevo la sociedad*. Santiago de Chile: Lom
- _ RUSKIN, J. (2014). *El sueño imperativo: sobre arte, naturaleza y sociedad*. Madrid: Vaso roto.
- _____. (2016). *Las piedras de Venecia*. Barcelona: Biblok.
- _ SACCO, J. (2015). *Palestina*. Barcelona: Planeta de Agostini.
- _ SADE, M. (2005). *Obras selectas*. Buenos Aires: C.S Ediciones.
- _ SAFRANSKI, R. (2000). *El mal o el drama de la libertad*. Barcelona: Tustquest.
- _ SALAZAR, G. (2003). *Historia de la acumulación capitalista en Chile*. Santiago: Lom.
- _____. (2006). *Violencia política y popular en la "Grandes Alamedas": la violencia en Chile 1947-1987 (una perspectiva histórico popular)*. Santiago

de Chile: Lom.

_____ (2014). *Mercaderes, empresarios y capitalistas (Chile, siglo XIX)*. Santiago de Chile: Sudamericana

_ SALAZAR, G. y PINTO, J. (2012). *Historia contemporánea de Chile*. Santiago de Chile: Lom.

_ SALAZAR, M. (2016). *Las letras del horror. Tomo I: la DINA*. Santiago de Chile: Lom.

_ SALINAS, S. (2013). *El tres letras, historia y contexto del movimiento de izquierda revolucionaria de Chile*. Santiago: Ril.

_ SATRAPI, M. (2009). *Persépolis*. Madrid: Norma.

_ SKAL, D. (2008). *Monster Show, una historia cultural del horror*. Madrid: Valdemar.

_ SCHARF, A. (1994). *Arte y fotografía*. Madrid: Alianza.

_ SHARR, A. (2008). *La cabaña de Heidegger: un espacio para pensar*. Barcelona: Gustavo Gili.

_ SHONE, T. (2014). *Martin Scorsese: una retrospectiva*. Barcelona: Blume

_ SENNET, R. (2012). *El artesano*. Barcelona: Anagrama.

_ SMITH, A. (2012). *Investigación sobre la naturaleza y la riqueza de las naciones*. México: FCE.

_ SONTANG, S. (2014a). *Ante el dolor de los demás*. Barcelona: Debolsillo

_____ (2014b). *Sobre la fotografía*. Barcelona: Debolsillo.

_ SPIEGELMAN, A. (2019). *Maus*. Madrid: Random House.

_ SPÓSITO, R. (2011). *Los sediciosos despertares de la Anarquía*. Buenos Aires: Anarres y Terramar, Montevideo: Nordan

_ STEADMAN, P. (2002). *Vermeer's Camera: Uncovering the truth behind the masterpieces*. Oxford: Universidad de Oxford.

_ STOICHITA, V. (2000). *La invención del cuadro: arte, artífices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona: El Serbal.

_____ (2005). *Ver y no ver*. Madrid: Ciruela.

_ URIBE, A. (2001). *El fantasma de la sinrazón y el secreto de la poesía*. Santiago de Chile: Editorial Salesianos.

_ TACETTA, N. (2017). *Historia, modernidad y cine*. Buenos Aires:

Prometeo.

_ TALLIS, R. (2003). *The Hand*. Edimburgo: Edinburgh University Press.

_ TAYLOR, B. (2001). *Arte hoy*. Madrid: Akal.

_ THORTON, S. (2010). *Siete días en el mundo del arte*. Barcelona: Edhasa.

_ THOMPSON, E.P. (2016). *Marxismo e historia social*. Madrid: Tres cantos.

_ THIELEMANN, L. (2016). *La anomalía social de la transición. Movimiento estudiantil e izquierda universitaria de los noventa (1987-2000)*. Santiago de Chile: Tiempo robado editoras.

_ TURKLE, S. (1997). *La vida en pantalla, la construcción de la identidad en la era de Internet*. Barcelona: Paidós

_ VATTIMO, G. (1992). *La sociedad transparente*. Barcelona: Paidós.

_____ (1995). *El pensamiento débil*. Madrid: Cátedra.

_ VERDUGO, P. (2015). *Los zarpazos del puma*. Barcelona: Catalonia.

_ VIAL, G. (2002). *Pinochet, la biografía*. Santiago: El Mercurio.

_ VIAL, M. y MILLAR, P. (2008). *El dibujo de desnudo. Visión y concepto*. Santiago de Chile: Ediciones Finis Terrae.

_ WAGENBACH, K. (1989). *La juventud de Franz Kafka*. Caracas: Monte Ávila.

_ WARE, C. (2016) *Jimmy Corrigan, el chico más listo del mundo*. Madrid: Reservoir Books

_ WILSON, F. (2002). *La mano: de cómo su uso configura el cerebro, el lenguaje y la cultura humana*. Barcelona: Tusquets.

_ WITTE, B. (2002). *Walter Benjamin: una biografía*. Barcelona: Gedisa.

_ ZAMBRA, A. (2011). *Formas de volver a casa*. Barcelona: Anagrama.

_ ŽIŽEK, S. (2009). *Sobre la violencia, seis reflexiones marginales*. Barcelona: Paidós

Capítulos de libros

_ AMIGO, R. (2012). “Hacer política con nada”, en *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.

- _ **BARBERO M.** (2011). “De lo imaginario representado”, en *Las lecciones del dibujo*. Madrid: Cátedra.
- _ **BENJAMIN, W.** (2008). “Sobre el concepto de la historia”, en *Tesis sobre la historia y otros fragmentos*. México: Itaca.
- _ **BORDES, J.** (2011). “El libro, profesor de dibujo”, en *Las lecciones del dibujo*. Madrid: Cátedra.
- _ **BUCHLOH, B.** (1999). “El atlas de Gerhard Richter: el archivo anómico”, en *Fotografía y pintura en la obra de Gerhard Richter*. Barcelona: MACBA.
- _ **CARVAJAL, F.** (2012). “Guerrillas”, en *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- _ **CASADO, M.** (2011). “Caligramas”, en *Las lecciones del dibujo*. Madrid: Cátedra.
- _ **ESCOBAR, T.** (2004). “La irreplicable aparición de la distancia. (Una defensa política del aura)”, en *El arte fuera de sí*. Asunción: Museo del Barro.
- _ **EXPÓSITO, M.** (2012). “Activismo artístico”, en *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- _ **FISHER, M.** (2016). “¿Qué pasaría si todos estuvieran de acuerdo con tu protesta?” En *Realismo Capitalista ¿no hay alternativa?*. Buenos Aires: Editorial Caja negra.
- _ **GAMARNIK, C.** (2012). “Contrainformación”, en *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- _ **GOMBRICH, E. H.** (1998). “Meditaciones sobre un caballo de juguete o las raíces de la forma artística”, en *Meditaciones sobre un caballo de juguete y otros ensayos sobre la teoría del arte*. Madrid: Debate.
- _ **GUASCH, A.** (2000). “La contestación al arte minimal”, en el *Arte último del siglo XX: del posminimalismo a lo multicultural*. Madrid: Alianza.
- _ **KRAUSS, R.** (2010). “Reticulas”, en *La originalidad de las vanguardias y otros mitos modernos*. Madrid: Alianza Forma.
- _ **LONGONI, A.** (2012). “Arte Revolucionario”, en *Perder la forma humana*.

- Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- _ **LOPEZ, M.** (2012). “Acción gráfica”, en *Perder la forma humana. Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- _ **MEDINA, C.** (2012). “Historio(a)grafía” en *Fernando Bryce. Dibujando la historia moderna*. Lima: Museo de Arte de Lima
- _ **MONTES, C.** (2011). “Descripción y construcción del universo”, en *Las lecciones del dibujo*. Madrid: Cátedra.
- _ **MOREY, M.** (2005). “El lugar de todos los lugares: consideraciones sobre el archivo”, en *Registros imposibles: el mal de archivo*. Madrid: Dirección general de archivos, bibliotecas y museos.
- _ **NAVARRETE, C.** (2017). “Trazos y desvíos: notas en torno al dibujo en Chile (1900-1991)”, en *Dibujo en Chile (1797 – 1991) variaciones epistemológicas, aplicaciones profesionales*. Santiago: Lom.
- _ **SONTANG, S.** (2007). “El Hitler de Syberberg”, en *Bajo el signo de Saturno*. Barcelona: Random House.
- _ **URIBE, A.** (2000). “El fantasma Pinochet”, en *Rocinante*. Santiago: Lom.
- _ **VILLEGAS, I.** (2017). “Definición de dibujo”, en *Dibujo en Chile (1797 – 1991) variaciones epistemológicas, aplicaciones profesionales*. Santiago: Lom

Ponencia

- _ **Deleuze, G.** (1987). “¿Qué es el acto de creación?”. *Femis*, Escuela Superior de Oficios de Imagen y Sonido de París. Disponible en <https://www.youtube.com/watch?v=dXOzcexu7Ks> (Consulta: 22 de febrero de 2019).

Catálogos de exposición

- _ **MELLADO, Justo Pastor.** *Mario Navarro: The new ideal line (opala)* (Exposición celebrada en Santiago de Chile, Galería Gabriela Mistral, del 27-III-2002 al 27-IV-2002). Santiago de Chile, Galería Gabriela Mistral, 2002.

_ **BRAVO, Mauricio:** *Las barricadas se hacen con papel y madera quemada. Sobre Resident Evil, obras de Javier Rodríguez* (Exposición celebrada en Santiago de Chile, Museo sin Muros-Museo Nacional de Bellas Artes, del 20-X-2012 al 25-XI-2012). Santiago de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes, 2012.

_ **MUÑOZ, Patricio:** *Rumor cercano* (Exposición celebrada en Santiago de Chile, Museo sin Muros-Museo Nacional de Bellas Artes, del 20-X-2012 al 25-XI-2012). Santiago de Chile, Museo Nacional de Bellas Artes, 2012.

_ **NAUMAN, Bruce.** *Drawing & Graphic* (Exposición celebrada en Rotterdam, Boysman-Van Beuning Museum de Rotterdam, del 10-II-1991 al 14-V-1991). Rotterdam, Boysman-Van Beuning Museum de Rotterdam, 1991.

Artículos de periódicos

_ **ALONSO, C.** (11 de octubre de 2017). “Informe del FMI: Pib Per cápita se estanca y se aleja del umbral del desarrollo”. En *Pulso*: <http://www.pulso.cl/economia-dinero/informe-del-fmi-pib-per-capita-chile-se-estanca-se-aleja-del-umbral-del-desarrollo/> (Consulta: 20 de noviembre de 2017).

_ **ATRIA, F. y RUIZ C.** (25 de noviembre de 2017). “En segunda vuelta: por un diálogo democrático que inicie una nueva etapa histórica” en *Fundación Nodo Veintiuno*: <http://www.nodoxi.cl/en-segunda-vuelta-por-un-dialogo-democratico-que-inicie-una-nueva-etapa-historica/> (Consulta 17 de diciembre de 2017).

_ **AVARIA, D.** (07 de octubre de 2013). “Archivos secretos: el rol de Estados Unidos en el triunfo del NO”. En *El Mostrador*: <https://www.elmostrador.cl/noticias/pais/2013/10/07/archivos-secretos-el-rol-de-estados-unidos-en-el-triunfo-del-no/> (Consulta 02 de julio de 2019).

_ **BIANQUE, A.** (18 de junio de 2007) “Pisagua o la memoria a tajo abierto”. En *Alterinfos*: <http://www.alterinfos.org/spip.php?article1447> (Consulta: 2 de diciembre de 2017).

_ **CANDIA, J.** (16 de octubre de 2013). “15 años de la detención de Pinochet en Londres: expertos destacan importancia del proceso para la justicia universal.”

En *Diario U de Chile*: <http://radio.uchile.cl/2013/10/16/15-anos-de-la-detencion-de-pinochet-en-londres-expertos-destacan-importancia-del-proceso-para-la-justicia-universal/>. (Consultado: 14 de diciembre de 2017).

_ **CARMONA, A.** (10 de noviembre de 2015). “¡Cresta que está caro Chile!”. En *El Mostrador*: <http://www.elmostrador.cl/noticias/pais/2015/11/10/cresta-que-esta-caro-chile/> (Consulta: 26 de noviembre de 2017).

_ **COOPERATIVA** (15 de abril 2017). “Casi 25 mil personas murieron en lista de espera en 2016”. En *Cooperativa*: <http://www.cooperativa.cl/noticias/pais/salud/hospitales/casi-25-mil-personas-en-lista-de-espera-murieron-en-2016/2017-04-15/100343.html> (Consulta: 22 de noviembre de 2017).

_____ (25 de julio 2017). “La mitad de los chilenos gana 350 mil pesos o menos”. En *Cooperativa*: <http://www.cooperativa.cl/noticias/pais/trabajo/la-mitad-de-los-chilenos-gana-350-mil-pesos-o-menos/2017-07-25/095201.html>. (Consulta: 25 de noviembre de 2017).

_____ (20 de noviembre 2006) “Pinochet, con nombres de chapa, abrió cuentas en el Riggs en 1985”. En *Cooperativa*: <http://www.cooperativa.cl/noticias/pais/augusto-pinochet/patrimonio/pinochet-con-nombres-de-chapa-abrio-cuentas-en-el-riggs-en-1985/2004-11-20/142652.html> (Consulta: 11 de diciembre de 2017).

_ **CRISTI, R.** (2 de diciembre de 2015). “Legalidad, legitimidad y poder constituyente”. En *El Mostrador*: <http://www.elmostrador.cl/noticias/opinion/2015/12/02/legalidad-legitimidad-y-poder-constituyente/> (Consulta 10 de diciembre de 2017).

_ **CUÉ, C.** (17 de noviembre 2017). “Bachelet fracasó porque los chilenos sólo querían su parte de la torta”. En *El País*: https://elpais.com/internacional/2017/11/16/actualidad/1510865963_948128.html (Consulta: 27 de noviembre de 2017).

_ **DEUTSCHE WELLE (DW)** (30 de octubre de 2015). “Kassel muestra los proyectos imposibles de la Documenta”: <https://www.dw.com/es/kassel-muestra-los-proyectos-imposibles-de-la-documenta/a-18815957> (consulta 15 de marzo de 2019).

_ **EL DESCONCIERTO** (05 de septiembre de 2018). Dinero, poder y

política: los 8 casos de los que ha salido airoso Sebastián Piñera”: <https://www.eldesconcierto.cl/2018/09/05/dinero-poder-y-politica-los-8-casos-de-los-que-ha-salido-airoso-sebastian-pinera/> (consulta 01 de julio de 2019).

_ **EL MOSTRADOR** (30 de marzo 2017). “El recuerdo de Manuel Guerrero a 32 años del Caso Degollados”: <https://www.elmostrador.cl/noticias/pais/2017/03/30/el-recuerdo-de-manuel-guerrero-a-32-anos-del-caso-degollados-ha-habido-denegacion-de-justicia-y-abandono-de-deberes-de-los-jueces/> (Consulta 1 de marzo de 2019).

_ **EL PAÍS** (3 de julio de 1977). “Proceso destructivo y constructivo, conversación en Kassel con Wolf Vostell”: https://elpais.com/diario/1977/07/03/cultura/236728824_850215.html (consulta 15 de marzo de 2019).

_ **EMOL** (5 de octubre de 2000). “Pinochet quería sacar tropas a la calle tras perder el plebiscito”: <http://www.emol.com/noticias/nacional/2000/10/05/34530/pinochet-queria-sacar-tropas-a-la-calle-tras-perder-plebiscito.html> (Consulta: 12 de diciembre de 2017).

_____ (10 de diciembre 2006). “La historia de Pinochet en algunas de sus más célebres frases”: <http://www.emol.com/noticias/nacional/2006/12/10/238587/la-historia-de-pinochet-en-algunas-de-sus-mas-celebres-frases.html> (consulta 8 de diciembre de 2017).

_ **FLORES, J.** (17 de marzo de 2018). “Minsal revela que 6.320 pacientes murieron el primer semestre 2017 esperando atención médica”. En *Bio Bio*: <https://www.biobiochile.cl/noticias/nacional/chile/2018/03/17/minsal-revela-que-6-320-pacientes-murieron-el-primer-semestre-2017-esperando-atencion-medica.shtml> (Consulta 27 de junio de 2019).

_ **FUENTES, J.** (8 de noviembre 2016). “El boinazo: la historia del momento más tenso de Patricio Aylwin”. En *la Guíoteca*: <https://www.guioteca.com/los-90/el-boinazo-la-historia-del-momento-mas-tenso-del-gobierno-de-patricio-aylwin/> (Consulta: 13 de diciembre de 2017).

_ **FUENTES, R.** (8 de noviembre de 2017). “Bajos Salarios y la política de endeudamiento que afecta a los chilenos”. En *Diario U Chile*. <http://radio.uchile.cl/2017/04/09/bajos-salarios-y-la-politica-de-endeudamien->

to-que-afecta-a-los-chilenos/ (consulta: 26 de noviembre de 2017).

_ **GOICOVIC, I.** (16 de septiembre de 2011). “La rebelión encapuchada”. En *El Ciudadano* <https://www.elciudadano.cl/columnas/la-rebelion-encapuchada/09/16/> (Consulta 22 de abril de 2019).

_ **HOPENHAYN, D.** (11 de diciembre de 2016). “Quien crea que la política va a curar el malestar cultural está radicalmente equivocado”. En *The Clinic*: <http://www.theclinic.cl/2016/12/11/a-fondo-con-carlos-pena-quien-crea-que-la-politica-va-a-curar-el-malestar-cultural-esta-radicalmente-equivocado/> (Consulta 22 de noviembre de 2017).

_ **KREMERMAN, M.** (21 de marzo 2019). “Reforma al sistema de Pensiones del gobierno de Piñera (I): el fracaso de las AFP y las cuentas individuales. En *CIPER*: <https://ciperchile.cl/2019/03/21/reforma-al-sistema-de-pensiones-del-gobierno-de-pinera-i-el-fracaso-de-las-afp-y-las-cuentas-individuales/> (Consulta 27 de junio de 2019).

_ **LABBÉ, D.** (03 de octubre de 2018). “Chile. Antes que el lápiz y el papel o plebiscito de 1988: el rol de las organizaciones políticas insurgentes en la caída de Pinochet”. En *Kaos en la red*: <https://kaosenlared.net/chile-antes-que-el-lapiz-y-el-papel-o-plebiscito-de-1988-el-rol-de-las-organizaciones-politicas-insurgentes-en-la-caida-de-pinochet/> (Consulta 02 de julio de 2019).

_ **LAGOS, A.** (28 de enero de 2001). “El general que acusó a Pinochet”. En *El País*. https://elpais.com/diario/2001/01/28/internacional/980636404_850215.html (Consulta: 7 de diciembre de 2017).

_ **LA TERCERA DE LA HORA** (16 de diciembre de 1979). “Mapa de la extrema riqueza”: <http://www.bibliotecanacionaldigital.gob.cl/coleccion/BND/00/RC/RC0112301.pdf> (Consulta 24 de junio de 2019).

_ **MARTÍNEZ, R.** (22 de abril de 2016). “Los muertos en el gobierno de Aylwin”. En *Diario Universidad de Chile*: <http://radio.uchile.cl/2016/04/22/los-muertos-en-el-gobierno-de-aylwin/> (Consulta: 15 de noviembre de 2017).

_ **MARORELL, F. y ROJAS, S.** (25 de diciembre de 2007), “Aún no nos hemos librado de Pinochet”. en *El periodista*: <http://www.alterinfos.org/spip.php?article1892> (Consulta: 2 de diciembre de 2017).

_ **HIDALGO, D.** (11 de enero de 2015). “Este es un país brutalmente medio-

cre, maricón y conchesumadre” en *Paniko*: <http://www.paniko.cl/2015/01/marcelo-mellado-humillaciones/> (Consulta: 25 de noviembre de 2017)

_ **MEDINA, T.** (27 de diciembre de 2018). “Declaración de portuarios: viernes 28 de diciembre es el plazo máximo para el pago de los acuerdos tomados con el gobierno”, en *La izquierda diario*: <https://www.laizquierdadiario.cl/Declaracion-de-portuarios-viernes-28-de-diciembre-es-el-plazo-maximo-para-el-pago-de-los-acuerdos> (Consulta: 01 de julio de 2019).

_ **MIRANDA, B.** (26 de febrero de 2017). “Crimen en Huelpén: los marinos que asesinaron a golpes a un civil tras el toque de queda del 27F”. En *The Clinic*: <http://www.theclinic.cl/2017/02/26/crimen-en-hualpen-los-marinos-que-asesinaron-a-golpes-a-un-civil-tras-el-toque-de-queda-del-27f/> (Consulta: 28 de noviembre de 2017).

_ **MOLETTA, A.** (3 de octubre de 2017). “Hoy la tortura existe en Chile”. En *The Clinic*: <http://www.theclinic.cl/2017/10/03/enrique-morales-lider-del-departamento-dd-hh-del-colegio-medico-hoy-la-tortura-existe-chile/> (Consulta: 15 de noviembre de 2017).

_ **MONTES, R.** (20 de noviembre de 2017). “No podemos seguir culpando a Pinochet de todo lo que pasa en Chile”. En *El País*: https://elpais.com/internacional/2017/11/20/america/1511205863_710094.html (Consulta 05 de julio de 2019).

_ **ORTEGA, L.** (22 de noviembre de 2018). “Profesores taxi: temporeros del siglo XXI”. En *El Mostrador*: <https://www.elmostrador.cl/noticias/opinion/2018/11/22/profesores-taxi-temporeros-del-siglo-xxi/> (Consulta 01 de julio de 2019).

_ **PÉREZ DE ARCE, H.** (28 de noviembre 2003). “Aznar, un derechista genuino”. En *Libertad Digital*: <https://www.libertaddigital.com/opinion/hermogenes-perez-de-arce/aznar-un-derechista-genuino-16327/> (Consulta 05 de julio de 2019).

_ **SOTO, C.** (19 de abril de 2016). “El boinazo: el momento más tenso de Patricio Aylwin”. En *La Tercera*: <http://www.latercera.com/noticia/el-boinazo-el-momento-mas-tenso-del-gobierno-de-patricio-aylwin/> (Consulta 13 de diciembre de 2017).

_ **UNDURRAGA, V.** (24 de noviembre 2017). “Zorrones” En *Qué Pasa*: <http://www.quepasa.cl/articulo/politica/2017/11/zorrones.shtml/> (Consulta: 24 de noviembre de 2017).

_ **URQUIETA, C.** (13 de julio 2015). “Radiografía al salario mínimo: más de un millón de chilenos recibe esta remuneración o menos”. En *El Mostrador*: <http://www.elmostrador.cl/noticias/pais/2015/07/13/radiografia-al-salario-minimo-mas-de-un-millon-de-chilenos-recibe-esta-remuneracion-o-menos/>. (Consulta: 25 de noviembre de 2017).

_ **TRIBUNAL CONSTITUCIONAL** (3 de marzo de 1998). “Declaran inadmisibles acciones contra el Senador Pinochet”. En *El Mercurio*, p. 8.

_ **VAÑÓ, V.** (27 de agosto de 2014). “Testigo comprometido”, en *El País*: https://elpais.com/cultura/2014/08/20/babelia/1408553430_995814.html (Consulta 12 de julio de 2019).

_ **VILLALOBOS, F.** (31 de agosto 2017). “Censo 2017: Población en Chile llega a 17.373. 831 según los resultados preliminares”. En *Emol*: <http://www.emol.com/noticias/Nacional/2017/08/31/873382/Resultados-preliminares-del-Censo-2017-Poblacion-en-Chile-llega-a-17373831.html>. (Consulta: 25 de noviembre de 2017).

Artículos de revistas académicas, revistas y/o informes

_ **APUD, I.** (2011). “Magia, ciencia y religión en antropología social. De Tylor a Levi-Strauss”. En *Nómadas, revista crítica de ciencias sociales y jurídicas*, vol.30, n° 2. pp. 1-17. http://dx.doi.org/10.5209/rev_NOMA.2011.v30.n2.36 (Consulta: 16 de enero de 2019).

_ **ARNOLD, M. URQUIZA, A. y THUMALA, D.** (2011). “Recepción del concepto de autopoiesis en las ciencias sociales”. En *Sociológica*, vol.26, n° 73. http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0187-01732011000200004 (Consulta: 21 de enero de 2019).

_ **ARQUEROS, G.** (2004). “Dos nadadores y un paisaje. En torno a la muestra *Modus Faciendi* de Víctor Alegría”. En *Crítica.cl*: <http://critica.cl/artes-visuales/dos-nadadores-y-un-paisaje-en-torno-a-la-muestra-modus-fa->

ciendi-de-victor-alegria-museo-de-arte-contemporaneo-stgo-chile-092002 (Consulta: 25 de marzo de 2019).

_ **BARRÍA, M.** (2011). “La producción de un desaparecimiento. Verdad, aura y técnica en Walter Benjamin”. En *Aisthesis*, n° 49, p. 192-204. <http://revistaaiesthesis.uc.cl/index.php/rait/article/view/314/296> (Consulta 27 de marzo de 2019).

_ **BORGdorFF, H.** (2005). “El debate sobre la investigación en las artes”. En *Escuela de Arte de Amsterdam*. <https://docplayer.es/3707041-El-debate-sobre-la-investigacion-en-las-artes-henk-borgdorff-amsterdam-school-of-the-arts.html> (Consulta: 21 de marzo de 2019).

_ **CASTRO, E.** (2017). “Esther Ferrer: me importa un rábano que sea arte o que no sea arte”. En *Artishock*. <http://artishockrevista.com/2017/08/01/esther-ferrer-entrevista-ernesto-castro/> (Consulta: 21 de enero de 2019).

_ **DE GREGORIO, J.** (2005). *Crecimiento económico en Chile: evidencia, fuentes y perspectivas*. En *Centro de Estudios Públicos*: https://www.cepchile.cl/cep/site/artic/20160304/asocfile/20160304093619/r98_degregorio_crecimi-economic.pdf (Consultado: 24 de noviembre de 2017).

_ **FAREL, P.** (2018). “Joe Sacco, conceptos y referentes de dibujo”. En *Universitat Oberta de Catalunya*. <http://arts.recursos.uoc.edu/referents-dibuix/es/joe-sacco/> (Consulta 11 de julio de 2019).

_ **GENSCHOW, K.** (2017). “La memoria de los cuerpos. La representación de la tortura en los archivos del cardenal”. En *Sociocriticism*, vol. 32, n° 1, pp. 82-116. <http://revistaseug.ugr.es/index.php/sociocriticism/article/view/6012> (Consulta: 10 de abril de 2019).

_ **GODFREY, M.** (2007). “The Artist as Historian”. En *October*, n° 120, abril 2007, pp. 140-141.

_ **GONZÁLEZ, S.** (2014). “De espacio heterológico a posición estratégica: el papel político de la cocina pampina en la minería del nitrato chileno. El caso de *la huelga de las cocinas apagadas* (1918-1946)”. En *Estudios atacameños*, N° 48, noviembre 2014. https://scielo.conicyt.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0718-10432014000200013 (Consultado: 15 de diciembre de 2017).

_ **GRAS, D.** (2017). “Shiki Nagaoka: la postfotografía como estrategia bioficcional del fake”. En *Literatura y lingüística*, n° 36, p. 177-204. <https://scielo.conicyt.cl/pdf/lyl/n36/0716-5811-lyl-36-00177.pdf> (Consulta 29 de marzo de 2019).

_ **GUZMÁN, J.** (1962). “¡Viva Franco, Arriba España!”. En *Revista Escolar*, n° 54, pp.15-18.

_ **HUNEEUS, C.** (1989). “Tecnócratas y políticos en el autoritarismo. Los *Odeplan boys* y los *gremialistas* en el Chile de Pinochet”. En *Revista de Ciencia Política*, n° 19, pp.125-158.

_ **KANE, B.** (1939). “Batman”. En *Detective Comic*, n° 27.

_ **LEHYT, C. y RODRÍGUEZ, J.** (2015). “Sobre el dibujo”. En *Artishock*: <http://artishockrevista.com/2015/04/28/javier-rodriguez-cristobal-lehyt-dibujo/> (Consulta: 22 de marzo de 2019).

_ **LETELIER, I. y MOFFIT, M.** (1978). “Supporting repression. Multi-national Banks in Chile”. En *Race & clase* 20, pp. 111-126.

_ **MÍGUEZ, P.** (2014). “Del *General Intellect* a las tesis del *capitalismo cognitivo*: aportes para el estudio del capitalismo del siglo XXI”. En *Bajo el Volcán*, vol.21, n° 13. <https://www.redalyc.org/pdf/286/28640302003.pdf> (Consulta: 25 enero de enero de 2019).

_ **PÉREZ, D.** (1994). “La pintura de la razón fugitiva”. En *Lápiz*, n° 180, enero 1994, pp. 58-63.

_____ (2002). “Anacronismo y resistencia (desnudando la pintura, abriendo la mirada, escapando del consumo...)”. En *Ars nova*, n° 1, febrero 2002, pp. 40-47.

_ **REHREN, A.** (1995). “Empresarios, transición, y consolidación democrática en Chile”, en *Revista Ciencia Política*, n° 27, febrero 1995, pp. 5-61.

_ **SALAZAR, G.** (1998) “Capital social constante y capital social variable (explorando senderos transliberales)”. En *Archivo Chile: documentación de historia político social y movimiento popular contemporáneo de Chile y América Latina*: http://www.archivochile.cl/Ideas_Autores/salazarvg/salazarvg0033.pdf (Consulta: 28 de enero de 2019).

_ **SIEGEL, J. Y SHUSTER, J.** (1939). “Superman”. En *Action Comic*, n° 1.

_ SMOLDEREN, T. (2006). “Of Labels, Loops, and Bubbles. Solving the Historical Puzzle of the Speech Ballon”. En *Comic Art* n° 8, pp. 90-112.

_ THOMPSON, K. Y GROTH, G. (2006). “Harvey Kurtzman. The man Who Brought truth to Comics”. En *The Comics Journal Library*, n° 7, pp. 56-75.

_ VETO, S. (2012). “Maus y la ética de la representación después del Holocausto. Narrativas Post-traumáticas, elaboración y post-memoria”. En *Liminales, escritos sobre psicología y sociedad*, n°1, abril 2012, pp. 71-113.

Sitios Webs

_ BEER AND POLITICS: *Traspaso de la comandancia en jefe del ejército*. <http://www.beersandpolitics.com/discursos/augusto-pinochet/traspaso-de-la-comandancia-en-jefe-del-ejercito/998> (Consulta 12 de diciembre de 2017).

_ DIRECCIÓN DEL TRABAJO-GOBIERNO DE CHILE: *¿Cuál es el valor del ingreso mínimo mensual?*. <http://www.dt.gob.cl/consultas/1613/w3-article-60141.html> (Consulta: 25 de noviembre de 2017).

_ ENTRECÓMICS: *Entrevista con Igort*. <http://www.entrecomicscomics.com/?p=63242> (Consulta 12 de julio de 2019).

_ INSTITUTO NACIONAL DE DERECHOS HUMANOS. *Beneficios establecidos por la ley a las víctimas y familiares de violaciones ocurridas durante la dictadura*. <https://www.indh.cl/beneficios-establecidos-por-ley-a-las-victimas-y-familiares-de-violaciones-ocurridas-durante-la-dictadura/> (Consulta: 11 de diciembre de 2017).

_ JOT DOW. *Joe Sacco: yo entiendo el periodismo como el primer escalón de la historia*. <https://www.jotdown.es/2014/06/joe-sacco-yo-entiendo-el-periodismo-como-el-primer-escalon-de-la-historia/> (Consulta 11 de julio de 2019).

_ LA VANGUARDIA: *Joe Sacco “Para ‘Srebrenica’ tuve que pensar como un director de cine”*. <https://www.lavanguardia.com/cultura/20140513/54407877692/joe-sacco-para-srebrenica-tuve-que-pensar-como-un-director-de-cine.html> (Consulta 11 de julio de 2019).

_ PARQUES Y RESERVAS NATURALES DE LA REGIÓN DE LOS RÍOS. *Selva Valdiviana, la selva de Chile*: <http://www.parques-selvavaldiviana.cl/index.php/selva-valdiviana-la-selva-de-chile> (Consulta: 25 de noviembre de 2017).

_ PAPEL EN BLANCO: *Cuadernos rusos de Igort: denuncia de una masacre silenciosa*. <https://papelenblanco.com/cuadernos-rusos-de-igort-denuncia-de-una-masacre-silenciosa-2f0125ad2655> (Consulta 12 de julio de 2019).

_ PORTAL IMPACT SERVICE: <http://www.impactservices.net.au/movies/childrenofmen.htm> (consulta 15 de diciembre de 2017).

_ RESIDENT EVIL WIKI. http://es.residentevil.wikia.com/wiki/Nemesis-T_Type. (Consulta: 1 de diciembre de 2017).

_ TANIA BRUGUERA: *Introducción acerca del arte útil*. <http://www.taniabruguera.com/cms/528-1-Introduccion+acerca+del+Arte+til.htm> (Consulta 1 de marzo de 2019).

_ REAL ACADEMIA ESPAÑOLA: *Método*. <https://dle.rae.es/?id=P7d-yaFK> (consulta 15 de marzo de 2019).

_ TELESUR: *Diez frases para recordar al Che Guevara*. <https://www.telesurtv.net/news/Diez-frases-para-recordar-al-Che-Guevara-Fotos-20140614-0031.html> (Consulta 17 de abril de 2019).

Videos

_ BBC MUNDO (2000). “Caso Pinochet: cronología”. En *BBC Mundo*. <http://www.bbc.co.uk/spanish/extrapinochet.htm> (Consulta 13 de diciembre de 2017).

_ CHILEVISIÓN (2012). “Humberto Maturana en Tolerancia 0”. En *Youtube*: <https://www.youtube.com/watch?v=DthLmXXtpo8> (Consulta 6 de mayo de 2019).

_ CNN-Chile (2015). “Hay demasiados incentivos para coludirse”. En *Youtube*: <https://www.youtube.com/watch?v=5HMXzTtF9H4> (Consulta: 26 de noviembre de 2017).

_ CHROMOGENIC (2011). “Michaël Borremans: A knife in the eye”. En

Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=dhhUmwmlMtc&t=1909s> (Consulta 11 de julio de 2019).

_ **DISIDENTES CHILE** (2015). “González en el festival del abrazo trata sutilmente a Piñera de ladrón”. En *Youtube*: <https://www.youtube.com/watch?v=r3hGNPYi6bQ> (Consulta 01 de julio de 2019).

_ **ESCENAS DEL CINE** (2011). “Uno de los nuestros – Escena Final”. En *Youtube*: <https://www.youtube.com/watch?v=Z6a6kEIe7wk> (Consulta 8 de abril de 2019).

_ **LONDRES 38** (2015). “Terremoto e impunidad: el crimen de David Riquelme y la justicia militar”. En *Youtube*: <https://www.youtube.com/watch?v=QT52-T5ZnjM&t=201s> (Consulta 29 de noviembre de 2017).

_ **MODERN ART OXFORD** (2016). “Jenny Saville en conversación con Nicholas Cullinan”. En *Youtube*: <https://www.youtube.com/watch?v=C-MIICxZ669Q&t=259s> (consulta 14 de enero de 2019).

_ **RT EN ESPAÑOL** (2018) “Nos obligaron a mentir: La confesión de un carabinero imputado por la muerte de un mapuche”. En *Youtube*: https://www.youtube.com/watch?v=j7n_2prb18w (Consulta 3 de mayo de 2019).

_ **TAMARA TV CHILE** (2015). “Raúl y Tamara, entrevista 1984”. En *Youtube*: <https://www.youtube.com/watch?v=hBC2q7IqMUQ> (consulta 26 de abril de 2019).

_ **TELEVISIÓN FRANCESA** (1973). “Spécial Chili”. En *Vimeo*. <https://vimeo.com/40838254> (consulta 25 de febrero de 2019)

_ **TELEVISIÓN FRANCESA** (1986). “Mapu Lautaro”. En *Youtube*: <https://www.youtube.com/watch?v=bybkZuCQDFQ> (Consulta 6 de mayo de 2019).

_ **TELEVISIÓN NACIONAL DE CHILE**. (2001). “Gral. Joaquín Lagos acusa a Pinochet”. En *Youtube*: https://www.youtube.com/watch?v=r-z_nQn-nAWI (Consulta: 6 de diciembre de 2017).

_ **TELEVISIÓN NACIONAL DE CHILE**. (2016). “Pinochet, sus últimos años”. En *Youtube*: <https://www.youtube.com/watch?v=IFUNPAU7tM> (Consulta 14 de diciembre de 2017).

_ **VERDAD HISTÓRICA CHILE** (2012). “Augusto Pinochet: último

mensaje presidencial 10 de marzo 1990 ¡Viva Chile!”. En *Youtube*: https://www.youtube.com/watch?v=QNwYw36Fh_4 (Consulta: 12 de diciembre de 2017).

_ **24 HORAS** (2016). “Legado de Patricio Aylwin, el presidente de la transición”. En *24 horas*: <http://www.24horas.cl/politica/legado-de-patricio-aylwin-el-presidente-de-la-transicion-1991941#> (Consulta: 14 de diciembre de 2017).

Películas y series

_ *Apocalypse now* (Apocalipsis ahora, Dir. Francis Ford Coppola). United Artists Lionsgate Films. 1979.

_ *Amar y morir en Chile* (Dir. Alex Bowen). Chilevisión. 2012.

_ *Chile, las imágenes prohibidas* (Dir. Claudio Marchant). Chilevisión. 2013.

_ *Das Weisse Band (La cinta blanca)*, Dir. Haneke, M). X Filme. 2009.

_ *El hombre y el monstruo* (Dir. Rouben Mamoulian). Paramount Pictures. 1931.

_ *El triunfo de la voluntad* (Dir. Leni Riefensthal). Reichsparteitag-Film. 1935.

_ *Frankenstein* (Dir. James Whale). Universal Pictures. 1931.

_ *Game of Thrones (Juego de tronos)*, Dir. Alan Taylor y Jack Bender). HBO. 2011

_ *Goodfellas* (Dir. Martin Scorsese). Warner Bros. 1990

_ *Hannibal* (Dir. Bryan Fuller). NBC. 2013-2015 (temporadas 1- 3).

_ *Hitler, ein Film aus Deutschland (Hitler, una película de Alemania)*. Dir. Hans Syberberg). BBC, INA, Solaris Film, TMS Film GmbH, WDR. 1979.

_ *La isla de las almas perdidas* (Dir. Erle C. Kenton). Paramount. 1933.

_ *La profecía* (Dir. Richard Donner). 20th Centry Fox. 1976.

_ *I love Pinochet* (Dir. Marcela Said). Pathé doc / Imago Comunicaciones. 2001.

_ *La vida de los otros* (Dir. Florian Henckel von Donnersmarck). Sony pictures Classics. 2006.

- _ *La batalla de Chile, la lucha de un pueblo sin armas* (Dir. Patricio Guzmán). Equipo Tercer año. 1975.
- _ *Los crímenes del museo* (Dir. Michael Curtiz). Warner Bros. 1933
- _ *Los archivos del cardenal* (Dir. Nicolás Acuña y Juan Ignacio Sabatini) Televisión Nacional de Chile. 2011 (temporada 1) y 2014 (temporada 2).
- _ *Matrix* (Dir. Lana Wachowski y Lilly Wachowski). Warner Bros. 1999.
- _ *Nosferatu, el vampiro* (Dir. F.W. Murnau). Prana-Film-GmbH. 1931.
- _ *Pesadilla en Elm Street* (Dir. Wes Craven). New line cinema. 1984.
- _ *Pinochet y sus tres generales* (Dir. José María Berzosa). Televisión francesa. 1978.
- _ *Poltergeist (Juegos diabólicos)*. Dir. Tobe Hooper). Metro-Goldwyn-Mayer. 1982.
- _ *Portales, la última carta* (Dir. Paula Leovendegar). Solo por las niñas / en el juego producciones. 2010.
- _ *Scarface* (Dir. Brian De Palma). Universal pictures. 1983.
- _ *Superman* (Dir. Richard Donner). Warner Bros. 1978.
- _ *The Blair Witch Project* (Dir. Daniel Myrick y Eduardo Sánchez). Haxan Film. 1999.
- _ *The walking dead* (Dir. Robert Kirkman y Frank Darabont). Fox. 2010.
- _ *Wormwood* (Dir. Errol Morris 2017). Netflix. 2017.

Canciones y Discos

- _ **Fiskales Ad-Hok** (1998) “La mancha del jaguar”. En *Fiesta* (CD). Santiago de Chile: C.F.A.
- _ **Makiza** (1999). “En paro”. En *Aerolíneas Makiza* (CD). Santiago de Chile: Sony Music.
- _ **Quilapayún** (1969) “Vamos mujer”. En *Cantata de Santa María de Iquique* (Vinilo). Santiago de Chile: Jota Jota.
- _ **Víctor Jara** (1969) “Preguntas por Puerto Montt”. En *Pongo en tus manos abiertas...* (Vinilo) Santiago de Chile: Jota Jota.

Videojuegos

- _ **Resident Evil** (1996). Capcom.
- _ **The last of us** (2013). Naughty dog.

