PONTIFICIA
UNIVERSIDAD
CATÓLICA
DE CHILE

FACULTAD DE ARTES
Doctorado en Artes

HUECOS
Tácticas performativas para desmantelar el mandato de masculinidad

Ariel Florencia Richards

Tesis presentada en el Programa de Posgrado de la Escuela de Artes
para obtener el título de Doctora en Artes
Línea de Investigación
Mención Artes Visuales

Directora Tesis
Milena Grass K.

Septiembre 2025
Santiago de Chile
© Ariel Florencia Richards, 2025

HUECOS

Tácticas performativas para desmantelar el mandato de masculinidad

Ariel Florencia Richards

Para A.R.

Resumen

Esta tesis investiga un conjunto de cuatro performances realizadas por artistas hombres en Chile entre 1969 y 1989 que, a través de acciones de ruptura material, desarmaron el mandato de masculinidad entendido como un régimen de dureza, control y autosuficiencia. En estas obras, romper no operó como destrucción, sino como una táctica performativa capaz de producir *huecos*: aperturas materiales y conceptuales que habilitaron el duelo para sus autores. Un intersticio que, a la vez, amplió el espacio disponible para experimentar la vulnerabilidad y otras formas de afecto.

Al atender la relación entre gesto, materia y emoción, la investigación muestra cómo estas prácticas artísticas articulan una crítica encarnada al ideal viril y permiten imaginar recursos para desmantelar sistemas injustos que reducen la posibilidad de vivir plenamente el dolor. En diálogo con Rita Segato, estas acciones interrumpen el mandato masculino; con Richard Schechner, revelan la performance como conducta restaurada capaz de reconfigurar la experiencia; y con bell hooks, apuntan hacia una política de la vulnerabilidad y el amor como formas radicales de reparación.

Objetivo general

Analizar cómo un conjunto de cuatro obras realizadas por artistas hombres en Chile entre 1969 y 1989 —releídas aquí como performances—, mediante acciones de ruptura material, operaron como tácticas capaces de desmantelar el mandato de masculinidad y abrir espacios para el duelo, la vulnerabilidad y otras formas de afecto en contextos históricos opresivos.

Objetivos específicos

1. Releer críticamente obras que fueron tradicionalmente abordadas desde otros marcos disciplinarios, como prácticas performativas, ampliando su interpretación a partir de la relación entre cuerpo, gesto y acción material.
2. Examinar las operaciones de ruptura y producción de *huecos* en estas performances, entendiendo dichos intersticios como aperturas materiales y conceptuales que habilitan experiencias de duelo y vulnerabilidad frente a los regímenes afectivos de la masculinidad normativa.
3. Situar y problematizar estas acciones en el contexto chileno de 1969 a 1989, mostrando cómo, en condiciones sociales y políticas opresivas, estas prácticas ampliaron el sentido de lo posible al articular una crítica encarnada al ideal viril y proponer recursos afectivos para desmantelar sistemas injustos.

INTRODUCCIÓN

Desobedientes

Entre 1969 y 1989, cuatro artistas, sin ninguna relación entre ellos, realizaron performances en Chile que implicaron la ruptura de materiales concretos —pinturas, cartones, vidrios, e incluso fuselajes de aviones. Lo hicieron por distintos motivos y en diferentes contextos, pero aquí los reúno para analizar sus acciones como manifestaciones de tristeza por una pérdida. No una pérdida material, sino humana.

Esa tensión entre romper y expresar dolor me interesa exclusivamente porque son artistas hombres y creo que, en la medida en que estos sujetos rompieron algo material sin una violencia destructiva sino con un fin creativo, también se permitieron experimentar sus duelos por alguien que faltaba, se había muerto o desaparecido. Propongo que, al hacerlo, de alguna manera expresaron su pena y así desobedecieron esa imposición social de mantenerse desafectados y firmes a lo que la antropóloga argentina Rita Segato denomina mandato de masculinidad (2018: 44-45).

Si bien Segato no es la única autora que ha abordado esta exigencia (Bordo, 1986; Connell, 1987 y 2005, Halberstam, 2008), elijo centrarme en su concepto por la manera consistente en que, desde hace décadas, viene pensando las relaciones entre violencia y género en América Latina. Me interesa cómo ha formulado que la masculinidad no es una identidad libremente asumida, sino una posición obligatoria dentro del sistema patriarcal, que se alcanza y se defiende mediante pruebas de desapego afectivo. Según Segato, para afirmarse este mandato implicaría la impostura de una distancia emocional y sometería a otros cuerpos: "La masculinidad exige pruebas públicas de pertenencia" (2013: 35). Vistos así, el llanto, la fragilidad o cualquier otra expresión de duelo se leerían como traiciones a lo que socialmente implica "ser hombre".

En palabras de la filósofa Susan Bordo, lo masculino es un estilo cognitivo basado en la distancia, la separación y el desapego de la vida emocional (1986: 451). Y, a la luz de esa reflexión, creo que los artistas que he elegido, mediante sus acciones performativas, intentaron sortear o anular esa distancia. Y lo hicieron, justamente, rompiendo algo. Abriéndole un *hueco* a la pena, al dolor, a la tristeza.

Propongo leer estas obras como interrupciones sensibles, momentos en que estos hombres, en vez de consolidar su lugar en el orden patriarcal, decidieron dejarse afectar, tambalear y desestabilizarse. *Ante* otros y *por* otros. Si la masculinidad normativa exige firmeza, dureza y contención, éstos —por contraposición— son los casos de sujetos que se mostraron vulnerables ante el dolor.
La escritora y activista bell hooks señala que los hombres no tienen rituales de duelo, ni en su infancia ni de adultos, mientras que niñas y mujeres podemos llorar y simplemente "dejarlo salir" (2021: 144). Y ante esa realidad, que parece ser transversal en la mayoría de las culturas y sociedades, me parece necesario observar a artistas que se valieron de sus cuerpos adultos para realizar performances subversivas a la imposición de género.

Cuando hablo de subversión y ruptura en esta investigación, no me refiero a un único tipo de gesto ni a una definición cerrada. Las entiendo a ambas como acciones múltiples que pueden

adoptar formas simbólicas, afectivas, materiales o corporales. En este sentido, romper puede ser quebrar un vidrio, pero también una narrativa; puede ser destruir un objeto o trastocar una forma de habitar el cuerpo y también una manera de abordar el espacio.

La ruptura performativa que observo en estas obras es subversiva porque interrumpe, suspende o desmantela lo lineal, continuo, esperado y convencional para dejar abierta otra posibilidad. Romper es, en este contexto, un sinónimo de transformación, que no se dirige hacia un futuro claro ni se organiza en función de una promesa, sino que insiste en abrirle un *hueco* a lo estable para inquietarlo y promover otros porvenires.

Algunas de estas acciones que analizaré fueron hechas al margen de los circuitos institucionales en democracia y otras en espacios académicos durante la dictadura. Algunas fueron trabajos en solitario y otras piezas colaborativas. Pero todas comparten cierta voluntad de exponer o encarnar fracturas.

Si bien son piezas que ya han sido estudiadas, me interesan justamente porque sus lecturas previas no han considerado la dimensión de género que contienen. Al abordarlas, pienso en Erika Fischer-Lichte (2011) cuando asegura que la performance garantiza que nos podamos volver a enfrentar a ella y descubrir elementos estructurales con significados nuevos y distintos. Digo esto porque no he descubierto performances inéditas hechas por artistas hombres en la historia reciente del arte chileno. En ese sentido, no hay novedad en el corpus, pero sí considero nueva en la manera en que releeré piezas que ya han sido ricamente analizadas.

Quisiera transparentar que esta investigación no podría existir sin los dedicados trabajos analíticos que antes hicieron Luis Montes Rojas con su libro *Escultura y contingencia (1959-1973)* en el que aparecen los trabajos de Félix Maruenda y Carlos Peters; Alejandro de la Fuente con su exhaustiva investigación para *Obrabierta: el tiempo, la vida, la información* sobre la Hernán Parada, y Justo Pastor Mellado con el excepcional despliegue teórico y narrativo de *Sueños privados, ritos públicos* de Gonzalo Díaz. Los nombro como una forma de saludo y también como reconocimiento a la literatura existente de estas obras. Mi aproximación es, de alguna manera, la continuación o réplica a sus investigaciones y textos.

Sin embargo, ni los artistas ni los teóricos que los han estudiado definieron en su momento estas obras como performances. Si bien a finales de los años sesenta el término, como tal, todavía no se ocupaba en Chile, quisiera leer estas piezas ocupando los estudios de performance, pues plantean importantes relaciones entre el arte, el cuerpo y su despliegue crítico en el espacio.

La académica María José Contreras (2016) aclara que la performance es un término polisémico que ha servido en los últimos decenios para delimitar un sinfín de perspectivas, acciones y prácticas. Ante las contradicciones semánticas que encierra la palabra, Contreras se concentra en la performance como arte corporal y como una práctica que vincula lo corpóreo, lo político y lo estético (2016: 94). En ese sentido, estas acciones que investigo fueron hechas *con* el cuerpo y transformaron el sentido de los materiales con los que trabajaron *a través* de un gesto rompedor.

Aquí recurro Richard Schechner (2000), quien piensa la performance como un ritual transformador y, desde la antropología, acuña el término de *conducta restaurada* para denominar

a esas acciones que ofrecen a los individuos la posibilidad de volver a ser lo que alguna vez fueron y más frecuentemente lo que nunca fueron, pero desean "haber sido o llegar a ser" (110).

Es, justamente, ese "ser yo, portándome como si fuera otro, como si estuviera fuera de mí" (Schechner, 2000: 112) lo que me permite pensar que estos artistas-hombres realizaron performances como *conductas restauradas*, en la medida en que propusieron maneras de oponerse a lo esperable, lo igual, lo idéntico y lo heredado. Ahondaré en esto más adelante pero antes quisiera reparar en que una de las características de la práctica de la performance es destruir y desacatar las convenciones:

> Aunque sea difícil definir […] ya que las definiciones se construyen solo para ser derrumbadas en el próximo performance, una de las características […] es justamente transgredir barreras, límites y definiciones. (Taylor, 2012: 87)

Esta definición de Diana Taylor pone en evidencia la condición trasgresora a nivel material y conceptual de la disciplina. Es decir, lee la performance como una apertura de sentido.

Ahora, ¿qué es *lo hueco*? No es que me interese el vacío interior, mi propuesta es reclamar la palabra *hueco* desde la práctica de las artes visuales para denominar con ella, en esta tesis, tanto a las aperturas materiales que estos artistas realizaron como a la vacante conceptual que propicia la aparición de un vacío.

En esa línea lo *hueco* es, para efectos de esta investigación, tanto un fin como un inicio. Así como un agujero que puede ser entendido como una hendidura, una grieta, una abertura, una deuda y una pérdida, también puede abordarse como un portal e incluso como un cúmulo denso de materia[1], recurro entonces al espesor de sentido de lo *hueco* para ampliarlo.

Por un lado, estos artistas hicieron *huecos* en la medida en que horadaron superficies y les sustrajeron materia; y, por otro lado, exploraron *lo hueco* como condición conceptual: me interesan ambos alcances de la palabra. Y también soy consciente de que *hueco*, referido como adjetivo, en Chile es un apelativo que pone en duda la sexualidad y/o inteligencia de un hombre[2]. De alguna manera quisiera, entonces, reclamar esa falla o insulto como una potencia.

Antes de desplegar los casos con los que trabajaré, quisiera precisar que *lo hueco* no fue ni es —necesariamente— el motivo central de las obras de los artistas leídos en esta tesis, sino la estructura que organiza la narrativa y el objetivo de mi investigación. Estas que analizaré fueron obras puntuales en las que sus autores recurrieron a la horadación y la quebradura como un medio de ruptura ante la estructura aceptada de la realidad. Y lo hicieron no sólo para volver inestable algo fijo, sino para proponer algo nuevo.

---

[1] La astrofísica de la Universidad de Oxford Rebecca Smethurst propone en su ensayo *Breve historia de los agujeros negros* que conocemos comúnmente como agujeros negros no son huecos, ni están vacíos. Tampoco reúnen la ausencia de algo ni son un espacio negativo o que resta. "Los agujeros negros no implican la ausencia de nada, sino la presencia de todo: materia en su forma más densa posible" (2024: 54).

[2] Tanto en Chile como en Guatemala, *hueco* sería un insulto para referirse hombres homosexuales. El periodista y activista LGBTIQ+ Víctor Hugo Robles reclamó este insulto para su libro *Bandera hueca: historia del movimiento homosexual de Chile* (Cuarto Propio, 2008).

Según David Freedberg (2000), el concepto de destrucción creativa en el arte o, más bien, de la destrucción como estética creativa fue incrementándose a partir de la década del cincuenta, siempre desafiando los límites entre acción artística y acto vandálico:

> A medida que la escritura sobre la iconoclasia aumentaba y los ataques al arte antiguo y a las imágenes de gobernantes y regímenes odiados se multiplicaban, cada vez con mayor frecuencia e intensidad […] también lo hicieron los asaltos al arte moderno y contemporáneo. La política y la idea del arte se unieron más estrechamente. (80)

Freedberg plantea que las acciones destructivas son comunes en una época en que prevalece la idea de que el arte está más constituido por pensamiento que por haceres prácticos (2000: 82). Sin embargo, además de conceptuales, estas aperturas fueron tremendamente manuales, oficiosas y, en último término, físicas. De hecho, esta condición es la que me permite observarlas como performances y en la medida en que potencialmente llevan a otros sitios o proponen nuevos encuentros. Pienso aquí en Mark Fisher cuando dice que cada vez que se perfora algo se produce un portal, una ruta de escape de los hábitos cotidianos hacia un nuevo laberinto de asociaciones y conexiones "en el que la política podría conectar con el arte y la teoría en modos inesperados" (2018: 125). Eso hicieron estos *huecos*.

Acciones subversivas

En el contexto del arte, a mediados del siglo pasado y especialmente a partir de los sesenta, romper era una manera de oponerse al sistema. En 1966, se celebró en Londres el *Destruction in Art Symposium* (DIAS), un encuentro internacional que reunió a artistas como Gustav Metzger, Yoko Ono, Rafael Montañez Ortiz y John Latham, entre otros, con el fin de explorar la destrucción, ya no como negación ni provocación, sino como lenguaje artístico.

En un contexto atravesado por la Guerra Fría, las revueltas sociales y el desencanto con las instituciones culturales, el DIAS propuso asumir la destrucción como medio de expresión crítica, cargado de potencia política y existencial. Así, mediante los actos de quemar, cortar, borrar o descomponer, sus autores pretendían revelar las tensiones ocultas en los objetos, los cuerpos y las imágenes.

En su ensayo *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*, la teórica Lucy Lippard observa que la ruptura, como oposición al sistema, tenía que ver con los límites impuestos por los contextos y definiciones artísticas convencionales (2004: 26), es decir, la crítica no apuntaba exclusivamente hacia las estructuras del poder fuera del mundo del arte.

En ese sentido, el arco temporal de esta investigación —de 1969 a 1989— se ubica dentro de una gran fractura a nivel global y observa, de manera cronológica, un período atravesado por acontecimientos históricos que moldearon las sensibilidades políticas, los cuerpos y las formas de expresión afectiva. Especialmente en relación con la masculinidad. Entonces, si bien estas acciones responden directamente al contexto chileno, se vieron afectadas por una constelación de violencias y traumas globales que inscriben lo masculino, todavía hoy, en un campo de tensión entre virilidad, duelo y fragilidad.

El primer caso que analizaré será el del escultor Félix Maruenda (1942-2004) y su acción *Peligro* (1969), realizada una noche de abril en colaboración con estudiantes de arte y danza en el Hall de la antigua Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile —hoy el Museo de Arte Contemporáneo (MAC). Esa vez Maruenda diseñó una obra para que los cuerpos danzantes interactuaran con fuselajes despedazados de aviones, que remitían a los utilizados en la guerra de Vietnam. En esa acción multimedial que involucraba video y sonidos de explosiones, los bailarines y asistentes circulaban sobre figuras y siluetas de cadáveres dibujadas en el piso.

Le sigue Carlos Peters (1947), un artista visual cuya trayectoria ha sido mucho menos estudiada que la de sus pares en esta investigación, pues abandonó su práctica tras retirarse de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile a principios de los setenta. Antes, sin embargo, alcanzó a realizar *Hombre* (1971), una acción efímera montada especialmente para ser fotografiada antes de ser expuesta en el MAC de Quinta Normal. La obra, cruce entre instalación, escultura y performance, consistió en vaciar de facciones el retrato pintado de su padre e instalarlo junto a otro elemento *hueco*: un balón (vacío) de gas[3].

Le sigue Hernán Parada (1953), quien tras la detención y desaparición en dictadura de su hermano Alejandro realizó *Obrabierta* (1978-1985), una serie de acciones performativas en las que ocupó una máscara con su rostro y se paseó con ella por distintos lugares de Santiago, mientras sus colaboradores lo fotografiaban. Parada no sólo se vació a sí mismo de identidad para prestarle el cuerpo a su hermano desparecido, sino que perforó la máscara con dos agujeros a la altura de los ojos para ver algo durante sus performances y saber cómo moverse en el espacio urbano y con quiénes interactuar.

Luego viene Gonzalo Díaz (1947), quizás el caso más estudiado de todos, quien, tras el hallazgo de los cuerpos de quince hombres —detenidos y asesinados por la dictadura— en el interior de dos enormes hornos de cal, en San José de Maipo, elaboró una obra que se demoró diez años en madurar. Me refiero a *Lonquén* (1989), una instalación en la que Díaz colgó, en los muros de una galería de arte, catorce lijas enmarcadas tras un vidrio. Para el cierre de la muestra, destruyó una a una esas piezas, dándoles martillazos mientras decía el nombre de cada uno de los muertos de Lonquén en una performance que se tituló *Diré tu nombre* (1989).

Romper fue, en estos casos, el gesto físico a través del cual estos artistas crearon una obra, pero también fue —para efectos de mi tesis— una manera de oponerse a esa forma blindada del sujeto cerrado, sólido, autosuficiente y desafectado que dicta el mandato de masculinidad.

En ese sentido, creo que estos autores *se hicieron huecos* a sí mismos y se volvieron, por lo tanto, de manera pública permeables ante eventos que los afectaron y que les parecieron injustos y dolorosos. La investigadora española Beatriz Ranea Triviño releva que los cuerpos penetrables serían vulnerables, en contraposición a la idea hegemónica del hombre impenetrable, tanto corporal como psicológicamente. En esa línea, estos *huecos* se oponen al cuerpo como fortaleza (Ranea Triviño, 2021: 43) y aquí recurro intencionalmente a la metáfora bélica.

[3] Ambas piezas, las de Peters y Maruenda, han sido leídas y relevadas por el académico Luis Montes Rojas como esculturas, pero —como he dicho antes— para mí ambas, en su condición efímera y situacional, poseen una dimensión performativa y de acontecimiento único que prevalece sobre la dimensión escultórica. Profundizaré sobre esto en cada uno de sus capítulos.

Según el especialista en emociones Richard Firth-Godbehere, ya en 1919 se tildaba socialmente de cobardes a los hombres que padecían una neurosis de guerra, pues la noción de virilidad en ese contexto debía evocar dureza y fortaleza (2022: 234). Así la guerra no sólo tenía la facultad de comprobar la hombría de sus participantes, sino que al mismo tiempo exponía y minimizaba a quienes padecían esta enfermedad mental. Una afección específica del género masculino que involucraba convulsiones y arranques de llanto.

Justamente esta caricatura del hombre afectado por los horrores del combate, "disminuidos a seres emocionales, semejantes a las mujeres debido a la enajenación de sus sentires y el quebrantamiento de sus voluntades" (Firth-Godbehere, 2022: 242), es la que inaugura el siglo donde acontecen estas performances y apuntan al término *hueco* con el que quiero trabajar.

Como he dicho, en el habla común, especialmente en ciertas tradiciones latinoamericanas, ser llamado *hueco* equivale a un insulto dirigido a quienes se apartan del ideal viril: hombres leídos como afeminados, débiles y quebrados. Reclamo entonces ese *hueco* —esa supuesta falta de dureza, esa permeabilidad emocional— como lugar de potencia y apertura hacia otras formas de sentir, de performar el género y de habitar el cuerpo.

Lo que históricamente se ha condenado como vacío, debilidad o falla puede entenderse aquí como grieta crítica, espacio disponible, superficie abierta o vacante a la afección. Si las guerras del siglo XX pretendían producir cuerpos masculinos blindados e impenetrables, la performance artística del abrir *huecos* se propone lo contrario: un acto de exposición, una práctica del contacto, una forma de volver sensible lo sellado.

El trabajo del teórico Jack Halberstam me permite entender que las masculinidades no normativas operan desde el fracaso frente a ese ideal fijo. Halberstam le sigue la pista a Judith Butler, quien señala que toda performatividad de género implica un margen de falla —y es precisamente allí donde estas acciones intervienen: abriendo e interrumpiendo—, dejando entrar el aire a la imposición de una masculinidad rígida (2004: 198-201).

Obedecer este asfixiante mandato de género implicaría aceptar la creencia de que las emociones deben reprimirse por un bien mayor: una forma de estoicismo emocional que les dice a los hombres que son más varoniles si no sienten nada- Sin embargo, si, por casualidad deben sentir y los sentimientos les duelen, la respuesta viril según la teórica feminista bell hooks (2021) sería reprimirlos, olvidarlos y esperar a que se vayan.

Pensar hoy críticamente la masculinidad pareciera involucrar la tarea de subvertir ese mandato. La investigadora Beatriz Ranea Triviño habla de *desarmar* y Alfredo Ramos propone *perforar* la masculinidad[4]. Yo elijo el verbo con el que trabaja Rita Segato: *desmantelar*. Así que, cuando digo que éstas son tácticas para desmantelar el mandato de masculinidad, pienso en una operación de desarticulación, no de inversión.

[4] Esto en cuanto a la posibilidad de hacer de las masculinidades formas más porosas, maleables, que puedan derrumbarse, incluso porque pierden consistencia. Se trata de que los huecos las hagan más dependientes del exterior, dice Ramos (2024: 24).

Y aquí rescato al arquitecto Gordon Matta-Clark, quien era, originalmente, parte de los casos de estudio de esta investigación[5]. Lo traigo a presencia porque su práctica de horadar edificios demostró que romper podía ser una experiencia liberadora; él decía que simplemente había que provocar pequeñas rupturas en las condiciones represivas del espacio, originadas por el sistema (1975).

Así, desmantelar el mandato de masculinidad no involucraría desestimar la importancia de lo masculino, sino considerar que hay otras posibilidades para que sus pluralidades puedan ser experimentadas. Es por esto que pienso en *huecos* que no son conducentes a un único final. bell hooks dice que, en vez de asumir que los hombres nacen con el deseo de agredir, podríamos considerar que nacen con el deseo inherente de conectar (2021: 111), lo que me permite pensar que romper y ahuecar serían también ejercicios de conexión. Y que, si estos artistas-hombres rompieron algo, fue para recuperar un espacio perdido en la infancia[6] de sinceridad y expresividad emocional con ellos mismos.

La prueba de hombría, dice hooks, consiste en aceptar esa pérdida y nunca hablar de ella, ni siquiera en privado. "La buena noticia es que esa verdad que han perdido está ahí dentro" (2021: 11). Lo *hueco* apuntaría entonces a esa zona intacta de expresión honesta del ser, por lo que romper sería en estos casos una manera de encontrar el camino de regreso a un yo abierto y emocionalmente expresivo que estos hombres fueron en su niñez. Sería cavar túneles para regresar a ese momento antes de que se "les silenciaran sus deseos y cerraran sus corazones" (hooks, 2021: 24).

¿Archivos huecos?

Según Richard Schechner (2000), la performance tiene la capacidad de recuperar lo ocurrido, lo pasado y lo perdido para reordenarlo y darle otro sentido. Por lo que más que desentrañar ontológicamente qué es una performance, resulta —en sus propias palabras— más fructífero entender qué puede estudiarse como performance (2002: 32). Así que, desde esa perspectiva, espero que mi análisis revele cómo estos casos consideraron su condición performativa tanto en su realización como en su documentación. Es decir, que fueron obras concebidas como acciones efímeras.

Si, como dice Diana Taylor, una performance consiste en lo que se encarna y, luego, en lo que se conserva (2003: 19-33), quizás habría un traspaso de este desajuste, interrupción, subversión al tipo de documentación que ellas mismas propusieron.

Entonces, quisiera demostrar que, a través del registro fotográfico y sus relatos fragmentarios, reconstituidos por investigadoras e investigadores a partir de recuerdos inestables, estos artistas generaron *huecos* con archivos *ahuecados*. Entonces, en lugar de entender ese vacío como

[5] Su capítulo, que iba entre el de Peters y Parada, sobre la obra *Corte Sin Título* (1971), que realizó en el Museo Nacional de Bellas Artes, se transformó en el libro *Gordon Matta-Clark. Contra viejas superficies* (Metales Pesados, 2024).

[6] Sobre esta relación entre expresión de afectos, masculinidad e infancia pienso en Siegfried Sassoon, quien escribió un poema en que sugería que los hombres afectados por la guerra no eran afeminados "ni sufrían una enfermedad propia de las mujeres; decía que se habían convertido en niños"(Firth-Godbehere, 2022: 245). Lo opuesto a esa construcción de un niño varón que "se hace hombre" endureciéndose.

pérdida, quisiera mirar esa discontinuidad como una táctica y pensar que lo *hueco* en estos archivos activa lecturas críticas sobre la ausencia y, por lo mismo, lo inacabado.

Como sugiere Rebecca Schneider, el "resto" performativo no es *lo que falta* al archivo, sino *lo que persiste* fuera de su lógica de contención; es lo que vuelve e insiste (2011: 100–101). De esta manera, la dimensión material de los *huecos* no estuvo exclusivamente al servicio de generar vacíos, sino de crear archivos que —fuera de su tiempo— fueran capaces de activar una escucha, una resonancia y una porosidad.

Y aquí pienso en José Esteban Muñoz, quien argumentó a favor del residuo que generan las performance como secuelas. ¿Qué queda?, se preguntó: "Los rastros efímeros. Están ausentes y presentes, alterando una predecible metafísica de la presencia" (2020: 143).

Entonces, si lo que estos autores rompieron, en su momento, fue algo material para desmantelar una virilidad estoica, propongo que lo que aparecerá mediante la lectura ampliada de sus archivos será un deseo de conectar con una fuerza cooperativa. Así espero demostrar que sus acciones no sólo abrieron *huecos* sino que activaron estructuras que priorizaron intercambios, conexiones, encuentros y regresos. Con ellos mismos y con otros.

Estoy segura de que estas obras no han terminado de agotar sus sentidos y que todavía son capaces de entrelazarse con los estudios de performance y de los afectos, y soportar una re-lectura desde los estudios de masculinidad. Propongo que desplegadas una al lado de la otra, estas acciones hechas por artistas-hombres dan cuenta de una pérdida con cierto vínculo primario entre la infancia y la libre expresión de las emociones. Sin embargo, esa pérdida no plantearía una distancia infranqueable, sino un abismo abordable. Mi tesis apuesta a que la sensibilidad perdida o suprimida, es, en alguna medida y a través de la performance, recuperable. O en términos de Schechner, restaurable. Sólo hay que hacer(se) *huecos*.

I. Maruenda

> *Una vez, en un congreso de escritura, un hombre blanco me preguntó si la destrucción era necesaria para el arte. Era una pregunta sincera. Se inclinó hacia delante; su mirada azul temblaba bajo la gorra con el bordado dorado «Veteranos de Vietnam para siempre», y la botella de oxígeno conectada a su nariz silbaba a su lado.*
> *Me quedé mirándole como suelo mirar a los veteranos blancos de esa guerra, pensando que podía ser mi abuelo, y le respondí que no.*
> *—No, señor. La destrucción no es necesaria para el arte.*
> *Lo dije no porque tuviera esa certeza, sino porque pensé que decirlo me ayudaría a que yo mismo lo creyera.*
>
> Ocean Vuong

Imágenes de guerra

Félix Maruenda (1942-2004) tenía trece años cuando a más de 18.600 kilómetros de su hogar en Santiago de Chile, estalló la Guerra de Vietnam. Hijo de madre ceramista y de un padre guitarrista, creció rodeado por la violencia que implicaba, aun a la distancia, ese enfrentamiento. Las muertes y las atrocidades eran comentadas y lamentadas a diario en su casa y habría sido debido a esto que las quebraduras y rupturas se volvieron recurrentes en su obra (García Huidobro, 2015). Especialmente en esas tempranas esculturas que comenzó a hacer apenas abandonó la carrera de cine y se matriculó en 1962 en la Escuela de Arte de la Universidad de Chile.

A principios de 1965, año en que la guerra escaló globalmente con el desembarco de las tropas norteamericanas en Vietnam, Félix realizó una primera pieza que se refería a ese conflicto. *Avión norteamericano Nº17.531 derribado sobre Vietnam el día de mi cumpleaños* (1965) consistió en el interior despedazado de una aeronave comercial, expuesto como si fuera un despojo real de un avión de guerra.

Si bien hasta ahora no se han encontrado fotografías de la obra, sí hay registros de las variaciones que Maruenda montó en 1967 para la III Bienal de Escultura, en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) de Quinta Normal[7] y otras ocasiones posteriores. Al verlas, sorprende no sólo la violencia implícita de algo íntegro que ha sido destruido, sino que el avión arruinado, presentado como escultura, inquietaba la posición que debían tomar los espectadores con respecto a Vietnam.

A nivel formal, sus bordes filosos evidencian los efectos catastróficos del enfrentamiento en el campo de batalla y, como flechas brutales, apuntaban a un vacío: ahí no había pilotos ni soldados ni países, sólo el esqueleto de una aeronave ocupada para destruir. El avión que había sido para Félix el "símbolo del antiguo deseo humano de volar" (Maruenda, 2022) quedaba convertido en un arma de destrucción. Esa contradicción se hace especialmente evidente en un retrato del artista en que aparece inclinado sobre un muro, junto a su pieza escultórica. Un

[7] En esa época el MAC de Quinta Normal era el edificio conocido como el "Partenón", donde actualmente se encuentra el Museo de Ciencias y Tecnología. No se trataba, como se suele pensar, del edificio que actualmente alberga al MAC de Quinta Normal.

resto de cabina que, a su lado y siguiendo la proyección de su sombra, asemeja una espeluznante ala de muerte.



Félix Maruenda, *Sin título* (1967), variación de la obra *Avión norteamericano N°17.531 derribado sobre Vietnam el día de mi cumpleaños* (1965) © Archivo Félix Maruenda.

El filósofo Mark Fisher piensa lo espeluznante como una "falta de presencia" (2018: 75), es decir, una ausencia donde debería haber algo. Y es —desde esa perspectiva—, que lo *hueco* en la obra de Maruenda no sólo apuntaba materialmente un vacío existencial generado por el horror y absurdo de le guerra, sino que refería también a algo o alguien que faltaba en la sala: las víctimas y cómo los cuerpos vivos de los visitantes se relacionaban con ellas.

Según el académico Luis Montes Rojas, quien en su libro *Escultura y contingencia 1959-1973* rescató y analizó esta serie de obras de Maruenda hechas con aviones, el interés de las piezas no sólo radicaba en la forma en que el artista se enfrentó la noción misma de escultura, sino también en la manera en que la información internacional permeó el acontecer nacional:

> La guerra de Vietnam podría nominarse como uno de los primeros acontecimientos de carácter internacional que movilizan conciencias en distintas regiones del planeta y que por ende anticipan la noción globalizada que distingue la contemporaneidad como época histórica. (Montes Rojas, 2020: 21)

Prueba de esta remoción de conciencia es que entre los papeles personales de Félix —fechados entre 1965 y 1969 y resguardados en su archivo[8]—, se encuentran varios recortes de prensa con fotografías documentales de soldados norteamericanos y vietnamitas en pleno enfrentamiento. En sus notas el joven estudiante de arte expresaba cómo le afectaba ver los cuerpos de las víctimas en el campo de batalla.

[8] De aquí en adelante en este capítulo a no ser que se indique lo contrario, todos los documentos corresponden al Archivo de Félix Maruenda.

Según Susan Sontag en *Ante el dolor de los demás* este tipo de imágenes documentales no sólo muestran la guerra sino que señalan el dolor: "Mira, dicen las fotografías, así es. Esto es lo que hace la guerra […] La guerra rasga, desgarra. La guerra rompe, destripa. La guerra abrasa. La guerra desmembra. La guerra arruina" (2003: 9).

A la luz del archivo del artista, la vinculación de Maruenda con este evento bélico que ocurría al otro lado del mundo se podría explicar por la semejanza de los jóvenes que aparecían en esas imágenes con él mismo. Sin embargo, no se trató de una mera semejanza visual, determinada por la edad y género, pues él vinculó la experiencia de esos soldados, a través del título de su primera obra, a su propia biografía. Y señaló que la fecha de su cumpleaños *era* la de la caída del avión norteamericano sobre Vietnam. Como si hubiera una equivalencia entre ambos eventos: un lazo afectivo entre ese evento destructivo y la conmemoriación de su nacimiento.



A la derecha, **Félix Maruenda, *Sin título* (1967)**, variación de la obra *Avión norteamericano Nº17.531 derribado sobre Vietnam el día de mi cumpleaños* (1965)**.** A la izquierda, **una fotografía de la guerra de Vietnam (1969)** guardada por el artista entre sus papeles © Archivo Félix Maruenda.

Así como las imágenes de prensa eran capaces de capturar el horror del campo de batalla, también evidenciaron un cambio en el enfrentamiento del cuerpo humano ante el dolor. Es que durante el siglo XX la evolución tecnológica de las armas impuso a los soldados occidentales la necesidad de proteger sus cuerpos agachándose para desplazarse por las zonas de conflicto. Por lo que los jóvenes combatientes se vieron obligados, además de subvertir la orden militar de pelear de pie y frente al enemigo, a arrastrarse y tumbarse en cuanto se encontraban bajo fuego.

Stéphane Audoin-Rouzeau (2006), historiador especializado en la Primera Guerra Mundial, aclara que la presencia de hombres caídos y cadáveres fotografiados en medios de comunicación empezó con la Guerra de Secesión; y que, durante la Primera Guerra Mundial, la prensa ilustrada occidental mostró cadáveres enemigos con discreción.

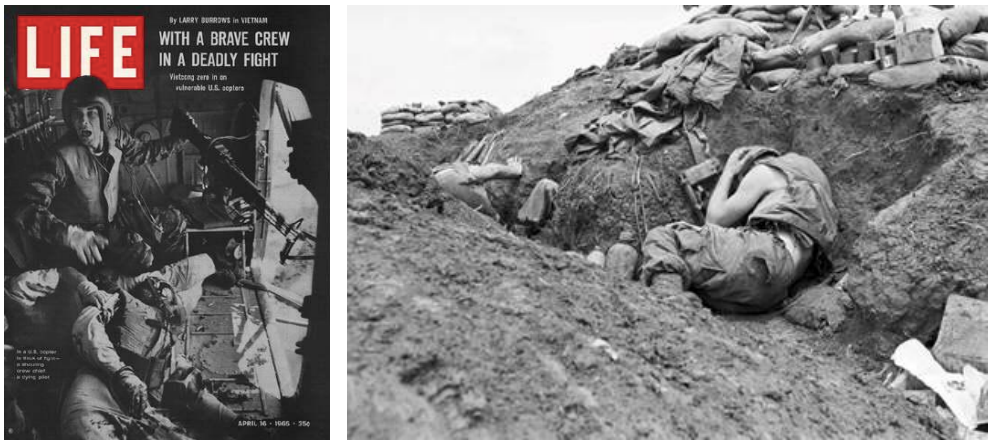
Es que el combate moderno no afectaba exclusivamente a uno u otro bando y empezó a ser "tentador para los lectores interpretar la suerte de sus seres queridos según lo que estaban viendo en cuerpos enemigos" (Audoin-Rouzeau, 2006: 310). Es decir, ese otro cuerpo herido, humillado, mutilado, vaciado de vida podía adquirir el sentido de lo conocido y de lo amado a través de la imagen del cuerpo enemigo.

Vuelvo aquí a Susan Sontag (2003), quien dice que el conocimiento masivo de la guerra, fuera del territorio de enfrentamiento, está siempre mediado por la cámara y por los medios de comunicación. En un comienzo principalmente impresos. Así, las fotografías de la guerra de Vietnam no sólo difundían la guerra, sino que tenían la potencia de rasgar, desgarrar, romper, destripar, abrasar, desmembrar y arruinar a quienes las vieran.

Si bien existe una vasta bibliografía sobre cómo la circulación en diarios y revistas relacionadas a la Guerra de Vietnam afectó las sensibilidades de quienes veían esas imágenes en Estados Unidos[9], las imágenes también fueron difundidas y vistas en otros rincones del mundo. Incluido Chile.

La revista *LIFE En Español* —una versión traducida al español de la revista *LIFE* que se imprimió semanalmente entre 1952 y 1969— fue, por esa época, uno de los medios impresos de mayor circulación en países de habla hispana. Se calcula que por cada número en inglés se imprimían también más de 100.000 ejemplares al español (Llanos Martínez, 2016) que circulaban en comunidades de habla hispana de Estados Unidos, pero principalmente entre España y América Latina. En sus páginas las fotografías de los reporteros de guerra mostraban a los combatientes en Vietnam encogidos sobre sí mismos, en un agujero individual, en una trinchera o detrás del más tenue obstaculo natural:

> En posicion casi fetal, utilizando una habilidad somática en la que es dificil de separar los gestos procedentes del entrenamiento previo y los que provienen de los reflejos elementales frente al peligro: en una postura más o menos lateralizada, el tórax y el vientre se pegan al suelo, una pierna doblada para tratar de proteger la parte expuesta del vientre. (Audoin-Rouzeau, 2006: 283-284)



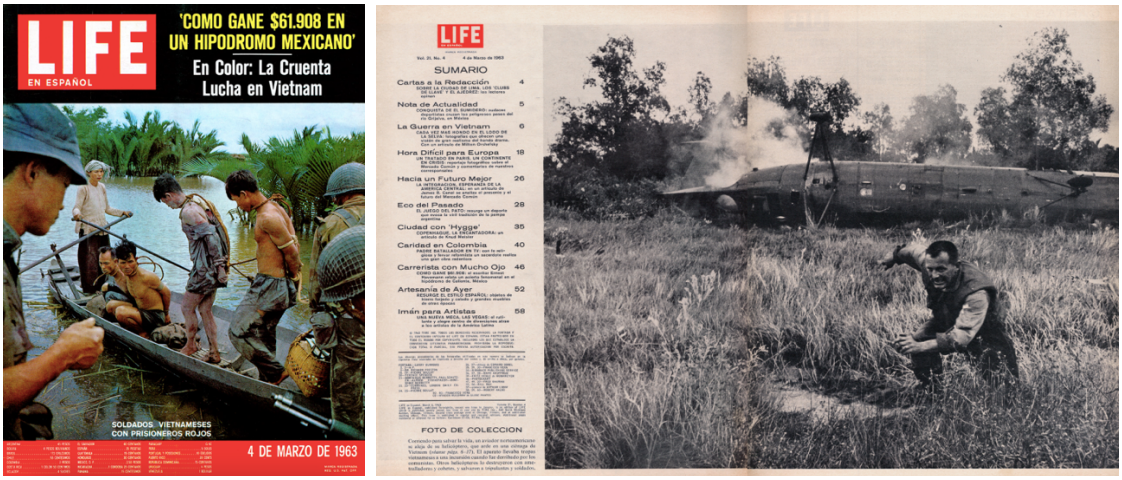
A la derecha la portada de la **Revista LIFE** en abril de 1965, que fue la fecha de la primera obra de Maruenda con aviones © Archivo *Revista LIFE*. A la izquierda, **Soldado al suelo en Vietnam (1967)** © Bettmann Archive/Getty Images.

[9] Recomiendo especialmente leer Huebner, Andrew (2005). "Rethinking American Press Coverage of The Vietnam War, 1965–68." *Journalism History* 31 (3): 150–61. doi:10.1080/00947679.2005.12062683 y Flowers, Jackie (1996). "*Life* in Vietnam: The Presentation of the Vietnam War in *LIFE* Magazine, 1962-1972." Dissertation University of South Carolina.

Es, justamente, en la narración visual construida por medios impresos que radica la condición mundial y moderna de este evento: su impacto era inmediato y entraba por la vista. Esto generó una identificación transversal, de la que acusaron recibo especialmente los artistas. En una entrevista que dio en 1967 el pintor chileno Roberto Matta, dijo: "Ante la Guerra de Vietnam todo hombre lúcido y civilizado debe sentirse convulsionado. Como si lo hubieran tocado en sus hijos, en el amor. En un verdadero artista el mundo de hoy no puede sino manifestarse como una crisis afectiva"(1967).

Por su lado, el propio Félix Maruenda aseguró en una nota del diario *El Siglo*, publicada el 28 de abril de 1969, que las imágenes de la muerte y destrucción de la guerra eran sensibles a la respuesta de las personas que las observaban.

Propongo que las fotografías de guerra durante mediados del siglo XX fueron —y son— capaces de resonar con otros sujetos, fuera de la batalla. Y que en la medida que exponían los a sujetos afectados por nuevas formas de violencia, eran capaces de impactar a los posibles usos y expresiones del cuerpo en las artes visuales.



Cobertura de la Guerra de Vietnam, en la **Revista *LIFE en Español* (1963)**, portada y primeras páginas.
© Archivo Revista *LIFE en Español*

Es que, paralela a la circulación de revistas como *LIFE En Español*, se propagó en el campo del arte, el concepto performance. Si bien para finales de los sesenta todavía no se usaba en el contexto en Chile, era una práctica que orgánicamente se estaba empezando a explorar. Una ampliación de lo que hasta entonces se conocía como *happening*, evento o acción.

Montes Rojas explica cómo, a partir de la década de los sesenta, fueron produciéndose ciertas "importaciones" a través de profesores que estudiaron en el extranjero y estudiantes de intercambio, que tuvieron como centro la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile.

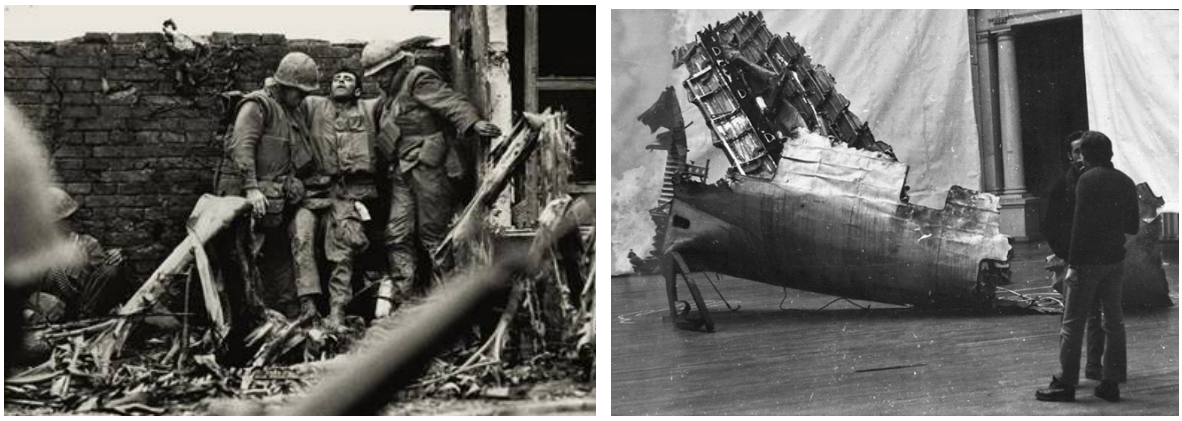
Por mi lado propongo que hubo otra importación mediante fotografías impresas en medios de comunicación. Una especie de educación visual que removía sensibilidades a través de fotos en que el cuerpo aparecía, como nunca antes, afectado por la violencia. Y que habrían sido estas imágenes las que impactaron a ciertos artistas que se encontraban, por esa época, preguntándose por la relación entre cuerpo, arte y destrucción. Con esto quiero decir que las

fotografías de guerra fueron capaces de transmitir el dolor de otros como experiencia compartible, es decir, trans-corporal (Richards, 2023).

Entonces si agacharse fue una reacción que, como gesto, modificó el comportamiento de los cuerpos masculinos durante las principales guerras del siglo XX y esto fue registrado por las cámaras de los fotógrafos de guerra, hubo una traducción de ese encorvamiento en las artes visuales que trabajaban intuitivamente con el cuerpo.

La bailarina chilena Carmen Beuchat apunta cómo la guerra influyó no sólo en su práctica, sino en su manera de entender el arte: "Simplemente nos negábamos a aceptar una guerra… existía esa cosa media invisible, mística, iba apareciendo el compañerismo" (Beuchat, 2015 en Camus & McColl, 2023: 16). Así, la idea de una vinculación o red entre cuerpos se vuelve recurrente en las obras de la época.

Las investigadoras Josefina Camus y Jennifer McColl apuntan a que esta guerra generó la organización de movilizaciones y manifestaciones masivas contra la violencia, "en particular a causa de la discrepancia entre lo que publicaba la prensa escrita" (2023: 15). Así, a miles de kilómetros de distancia del campo de batalla que se libraba en Vietnam, Félix Maruenda quiso dar cuenta del impacto que la guerra, como acontecimiento. Para esto escenificó en el espacio académico la capacidad que tienen las imágenes tanto para representar la violencia como para transmitir experiencias que establecen lazos entre los cuerpos.



A la derecha, **United States Marines at the Citadel, Hue, Vietnam (1968)** © Don McCullin. A la izquierda, un ensayo de **Félix Maruenda y otros artistas, *Peligro* (1969), el Hall central de la antigua Escuela de Artes de la Universidad de Chile** © Archivo Félix Maruenda.

Según lo que se sabe hasta ahora, el padre de un compañero de curso les dio acceso al artista y a sus amigos a un depósito de aviones abandonados en las afueras de Santiago con el fin de que rescataran material para sus maquetas y esculturas.

En el Archivo Félix Maruenda, hay registro de esa visita al "cementerio de aviones" y fotos de la pieza que mostró para la Bienal de Escultura del año '67. Esa vez Félix expuso el interior despedazado de un avión rodeado de siluetas dibujadas de cuerpos caídos: recursos con los que siguió trabajando por los años siguientes.

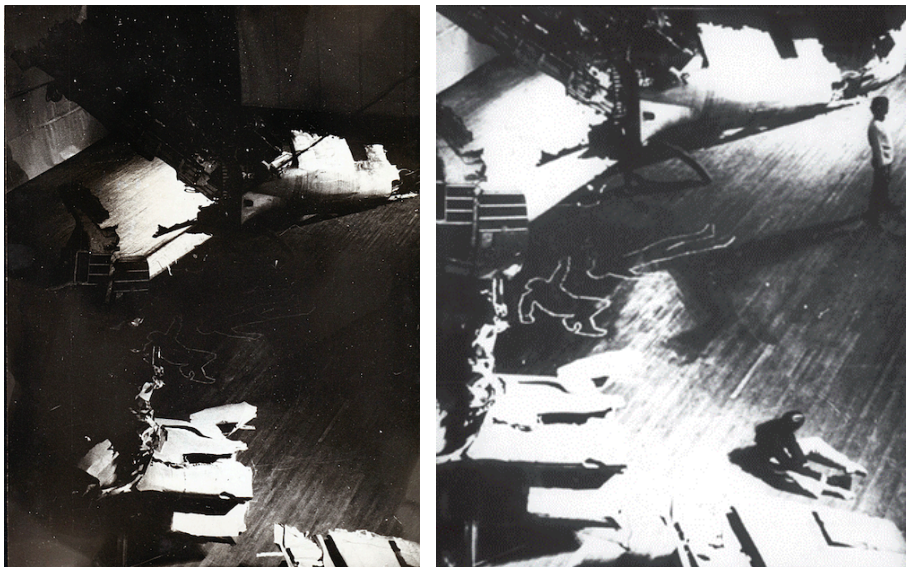
¡Peligro!

Para principios de 1969 Maruenda se había convertido en presidente del Centro de Alumnos de Arte y a mediados de abril, proyectó una obra colectiva junto a un grupo de compañeros y bailarines del Ballet Nacional. La idea era hacer una acción híbrida y efímera en el Hall de la entonces Facultad de Arte —actual MAC del Parque Forestal—. La obra iba a involucrar pedazos de aviones, como los que él ya había ocupado antes, danza y la exploración de nuevos medios tecnológicos.

En el interior del edificio se proyectarían imágenes de guerra, mientras retumbaría el sonido de un bombardeo y metales estrellándose. Entre los asistentes, cuyas sombras serían amplificadas en un lienzo blanco, se pasearían bailarines realizando movimientos dramáticos. Al igual que en las instalaciones anteriores de Maruenda, los restos de aviones, volverían a ser aquí dispuestos como su hubieran sido recién derribados. Según el académico Luis Montes Rojas, esos fragmentos terminaron por despedazarse en el mismo Hall (2020: 23) y se ubicaron entre siluetas de cuerpos humanos, dibujadas con pintura blanca, sobre el piso. La acción fue titulada *Peligro* (1969) y según su creador, se pensó inicialmente como un espectáculo:

> Queríamos que el hombre [sic], en medio de nuestra obra, se reflejara en ella. Las sombras que él proyectara, junto a las sombras que producían los objetos, lo harían sentirse presente en esa realidad horrible.
> (Maruenda, 2007: 26)

Félix se refería a Vietnam y aunque era una violencia que no se ejercía geográficamente en Chile ni directamente sobre él ni sus colaboradores, sí fue un evento con el que ellos, como colectivo, resonaron afectivamente. El propio Maruenda lo puso así en sus palabras: "Nos rebelamos contra la guerra, porque la odiamos. Destruimos el arma llamada avión porque amamos sus orígenes limpios y su capacidad de transformarnos en pájaro" (2007: 17).



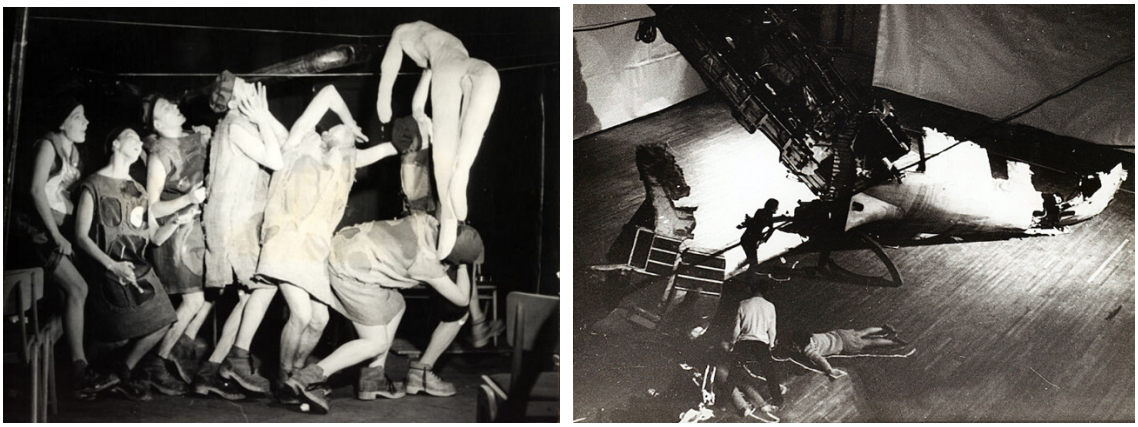
Dos vistas desde el mismo ángulo de **Félix Maruenda y otros artistas, *Peligro* (1969), registro de la performance realizada en el Hall central de la antigua Escuela de Artes de la Universidad de Chile.**
© Archivo Félix Maruenda.

A diferencia de sus piezas expuestas anteriormente, en *Peligro* los fuselajes ya no fueron exclusivamente escultóricos, sino que formaron parte de una escena que se activaba con sonido, imágenes y bailarines en movimiento. Además, esta obra fue un evento único: ocurrió una sola vez, a finales de abril, cercana a la fecha de cumpleaños de Félix. Esa noche el Hall convertido en un "siniestro auditorio en el que se escuchaba el enfermizo reventar de balas y bombas" (Maruenda, 2007: 27) pretendía integrar al espectador "a un mundo maldito en que era objeto, junto a la destrucción, como sujeto pensante al margen de ella" (27).

Es decir, para ser efectiva, esta corporeización de imágenes de guerra, requirió de los cuerpos que se movían, de los que estaban señalados como siluetas en el piso y —sobre todo— de los que estaban quietos: una audiencia, cuyas sombras, proyectadas en los muros y lienzos separadas de quienes las emitían. De hecho, para Rodrigo Bruna, quién ha leído *Peligro* como una instalación, ésta propuso "un encuentro transitorio de experiencias y materialidades en un espacio determinado, un encuentro donde el espectador se transforma en un agente dinamizador de la obra" (2021: 320).

Entonces, si la performance funciona como la memoria, en el sentido de que lo vivido deja de ser particular cuando es compartido (y compartible), se podría pensar que el traspaso trans-corporal entre imágenes de guerra y performance, requería de un público que proyectara sus sombras en la escena.

En el análisis que Burucúa y Kwiatkowski hacen sobre la aproximación a masacres históricas del pasado —enfrentándose a las dificultades enormes del relato y la representación—, afirman que durante el siglo XX los artistas ocuparon sombras proyectadas y cuerpos oscuros para dar cuenta de "la irrupción de amenazas, destinos y prefiguraciones ominosas en las escenas del drama humano" (2014: 197).



A la derecha, ***Akropolis* (1962) de Józef Szajna** Teatr Laboratorium 13 Rzędów, Opole © Józef Szajn. A la izquierda, un ensayo de **Félix Maruenda y otros artistas, *Peligro* (1969), registro de la performance realizada en el Hall central de la antigua Escuela de Artes de la Universidad de Chile** © Archivo Félix Maruenda.

Siguiendo esa idea, analizan el trabajo del artista polaco Józef Szajna, sobreviviente del campo de concentración de Buchenwald, quien desde 1944 comenzó a ensayar el uso de sombras, máscaras y siluetas en sus piezas. Esto para representar el exterminio masivo y transmitir las vivencias sufridas por él y sus compañeros de prisión. Lo cierto es que hay cierta relación a nivel visual entre el trabajo escénico de Szajna y la obra de Maruenda en cuanto a la

representación de los cuerpos oprimidos y el gesto de ahuecar: en el caso del polaco, agujereando la escenografía y el vestuario, y, en el caso del chileno, despedazando aviones y ahuecando siluetas humanas.

Y si bien la silueta pudo significar distintas cosas en diferentes contextos del siglo XX, Burucúa y Kwiatkowski la relacionan siempre con la destrucción del individuo en el marco de una masacre casi inconmensurable (2014: 201). Pensadas desde esta perspectiva, había dos siluetas en el Hall de la Facultad de Artes para *Peligro*: las dibujadas en el piso y las de los asistentes.

A diferencia de una obra de teatro, donde suele haber palabra declamada, en esta performance hubo una sola palabra y es la que se desprende del título de la obra: *peligro*. Una advertencia que constataba una realidad global y también una amenaza local: la de la pérdida de la individualidad y su integridad en contextos opresivos. Esta era la conciencia a la que apelaban Félix y sus compañeros para despertar en otros.



Félix Maruenda y otros artistas, *Peligro* (1969), registro de la performance realizada en el Hall central de la antigua Escuela de Artes de la Universidad de Chile.
© Archivo Félix Maruenda.

En el contexto chileno, a finales de la década del sesenta, se vivía una profunda apertura debida a un aumento del financiamiento público para acceder a la enseñanza universitaria. Para la Reforma Universitaria, hubo casi 30.000 matrículas nuevas en las diversas sedes de la Universidad de Chile, un esfuerzo que pretendía democratizar el ingreso a la educación superior como primer frente de lucha.

Destaco estos números porque la performance de Maruenda no ocurrió ni en un museo ni en la calle, sino en un espacio académico. En el Hall de una escuela con estudiantes procedentes, como nunca antes en su historia, de grupos sociales diversos. En esa línea, la apertura de la Universidad de Chile permitió una mayor reflexión social bajo los ideales del cambio.

Según las investigadoras Guajardo y Figueroa, la apertura de la universidad favoreció la incursión en temáticas con un marcado carácter político, propiciadas por valores e ideas que encarnaran las transformaciones sociales (2020: 52-53). De esta manera se generó no sólo un desarrollo del discruso crítico, sino que una ampliación de los temas de interés y una

experimentación con materiales de más fácil acceso que los tradicionales: residuos y objetos cotidianos.

Entonces, al despedezar un avión y resonar con los soldados caídos tanto norteamericanos como vietnamitas, Maruenda y sus compañeros también trazaron una independencia con la convención material y académica con la que se trabajaba hasta entonces en la Escuela de Bellas Artes. *Peligro* apeló así, a crer un arte crítico con nuevos materiales que además se salía del pinto y el caballete. En ese sentido fue una obra que llamó a fomentar la imaginación y la empatía fuera de las aulas.

Los papeles de Félix

Cuando Félix Maruenda se quitó la vida, en septiembre del 2004, su archivo se mantuvo preservado en su escritorio, en el segundo piso de su taller en Buin. Fue ahí donde, el año 1974, tras ser exonerado de la Universidad de Chile por sus ideas políticas, se refugió junto a su pareja, Graciela Córdova, y construyeron una parcela. A mediados de los setenta convirtieron un antiguo establo al costado de la casa en taller: el primer piso estaba destinado al trabajo manual, donde Félix guardaba sus herramientas, mientras que, en el segundo piso, estaba su escritorio y biblioteca.

Tuvieron que pasar tres años desde su muerte para que, en 2007, su hijo Joaquín comenzara a rescatar el archivo y desplazar su contenido, agrupado en cajas de cartón, a una nueva ubicación. Esta vez en la casa principal de la parcela. El archivo de Maruenda está compuesto por cientos de cajas repletas de documentos, fotos y carpetas, recopiladas por el propio Félix y en total suman más de 7.000 piezas.

Más que a darles un sentido único, Joaquín y su equipo curatorial se han dedicado estos años a darle un orden. Una labor que sigue la lógica de la historiadora Arlette Farge (1991), quien propone que un archivo es un conjunto de documentos cuyo crecimiento es orgánico mientras depende de una persona y cuya conservación debiera respetar ese crecimiento, sin desmembrarlo jamás.

Maruenda comenzó a documentar su producción artística a finales de 1962, cuando entró a estudiar a la Facultad de Artes de la Universidad de Chile. De sus primeros años, datan fotos de él como alumno de Marta Colvin y algunos de sus primeros ejercicios junto a su maestro Ricardo Mesa. Durante su carrera universitaria, Félix generó permanentemente archivo y registro de sus avances; pero, recién en 1967, aparece entre sus papeles una línea autoral propia. Según la curadora Victoria Martínez (2023), ese año marcó el comienzo de una obra definida en cuanto a su argumentación.

De 1969 data un texto sobre *Peligro*, que no está claro si escribió antes o después de que ocurriera la acción, pero recoge las inquietudes y reflexiones sobre la guerra. También hay fotos de las veces en que Félix, junto a sus amigos, fue a buscar restos al desguace de aviones: tomas hechas por Pepe Moreno en que el artista aparece al centro de un fuselaje ahuecado y restos despedazados de avionetas.

En total hay veinte tiras de 35 mm, cinco diapositivas en blanco y negro, y dos a color de la acción realizada en 1969: 46 fotos y un álbum fotográfico entero compuesto de tiras de

contacto de *Peligro*. Y la curadora Victoria Ramírez (2023) precisa que si existe una documentación tan exhaustiva de esta obra, es porque muchos de los amigos y compañeros de curso de Félix eran fotógrafos y tenían cámaras. En esa línea los artistas José Domingo Ulloa y "Pepe" Moreno contribuyeron tanto como el propio Maruenda a la formación de su archivo.

También hay un apartado de prensa con tres recortes originales que incluyen los reportajes que llevan por títulos: "Con 800 kilos de aviones hoy inauguran ¡*Peligro*!", "Espectacular experimento plástico en Bellas Artes" y "Crítica de Arte por Carlos Maldonado", que se refieren a la performance. Finalmente, en el fondo de *ephemera*, se encuentra una copia a color del afiche original de *Peligro*, donde el título de la obra en rojo aparece rodeado de una serie de misiles azules que apuntan al suelo.



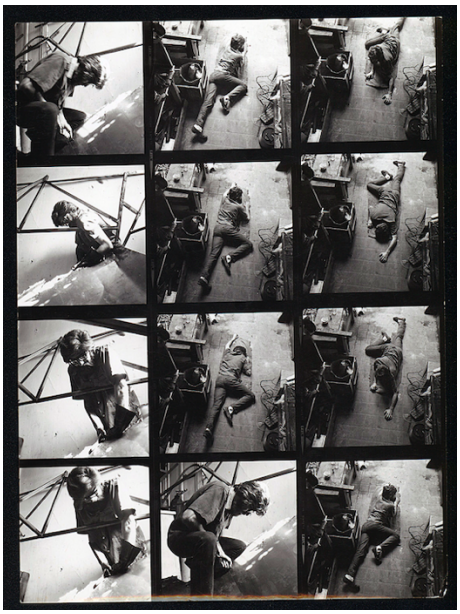
Félix Maruenda y otros artistas, *Peligro* (1969), afiche y registro de la performance realizada en el Hall central de la antigua Escuela de Artes de la Universidad de Chile.
© Archivo Félix Maruenda.

Desde que comencé a estudiar esta pieza, me pregunté por el papel que jugó el cuerpo del propio Félix durante la performance. Y cuando le comenté esto a la curadora, ella me confesó que, al poco tiempo de hacer el levantamiento estructural del archivo, aparecieron imágenes de los ensayos de la performance y, una particular tira de prueba con fotos del autor en que se lo veía explorando solo, con su propio cuerpo contra el suelo, replicando la forma de un soldado caído. Ese experimento tiene que ver tanto con *Peligr*o, que fue realizada en abril de 1969, como con su exposición en el Instituto Chileno-Británico, realizada a finales de ese mismo año. "La silueta humana permeó su trabajo escultórico de ese año" (Ramírez, 2023).

Entonces, si para su primera muestra individual Maruenda también trabajó con siluetas a suelo, la idea debió haber venido de las imágenes de guerra, migrado a *Peligro* y desde ahí haber permeado las exploraciones artísticas que vinieron después. Recuerdo que esa mañana en el archivo sostuve la tira de prueba con mis manos enguantadas sabiendo que esas imágenes confirmaban una relación intuitiva del escultor con la performance.

Ya no se trataba sólo de una vinculación biográfica entre la caída de un avión y el día de su cumpleaños, sino que la aparición de su cuerpo como medida y escala volvía a *Peligro* un acontecimiento deliberadamente corporal e íntimo. Considero esa tira de prueba un hallazgo de la investigación que confirma la condición performativa de *Peligro*. Uno de esos encuentros

fortuitos que Farge nombra como un trozo de verdad ante la vista: "cegador de nitidez y de credibilidad" (1991: 12). Pues aunque no hay nada explícitamente privado en el archivo, entre estos papeles e imágenes inéditas se puede vislumbrar al hombre detrás del artista. La estrecha vinculación entre la guerra y su sensibilidad, mediada por las fotografías de los caídos y su propio cuerpo. De las muertes de ellos y su propia muerte.



Félix Maruenda trabajando en siluetas a piso (1969)
© Fondo Fotográfico, Archivo Museo Vivo Félix Maruenda

Recuerdo que cuando contacté a Luis Montes Rojas, el autor del libro por el cual me enteré de la existencia de *Peligro*, le pregunté cómo surgió su investigación y cómo fue su primer encuentro con la obra. Él me respondió que ocurrió a través del hallazgo del catálogo de una antigua exposición en su archivo familiar. Se refería a *Imagen del Hombre*, editado por la Universidad de Chile en sus Anales del año 1971: "Tuve la suerte de encontrarlo en mi casa porque mi padre estudió en la Escuela de Bellas Artes, es académico de Artes Visuales y lo guardó por años" (Montes Rojas, 2022).

Gracias a esa pequeña publicación, las primeras exploraciones artísticas de Maruenda y de otros autores menos estudiados —como Carlos Peters— han sobrevivido al paso del tiempo y actualmente son rescatadas, leídas y analizadas desde nuevas perspectivas. Se podría pensar que están siendo actualizadas desde nuevos marcos teóricos mediante sus archivos: papeles, documentos, imágenes y testimonios que se abren a través de *huecos*.

En la actualidad la obra *Peligro* se renueva a través de su archivo cada vez que su lectura produce un momento en que los tiempos, las teorías, los métodos, los afectos se entrelazan, colisionan y tienen contacto. De esta manera sortear la distancia entre el pasado y el presente no depende de vínculos objetivos, sino de la atención a los vacíos. Quizás desde ahí el compromiso político de la obra atraviesa el tiempo y se vuelve una advertencia vigente que detecta otros peligros que siguen amenazando la dignidad e integridad de los cuerpos.

II. Peters

No parece del todo inapropiado que esta incipiente tristeza me abrume, digo, como respuesta al declive de mi padre. Tras la puerta hay una tristeza indiscernible (o quizás soy yo, que estoy ciego). Es un animal mucho más grande de lo que te puedes imaginar.

Harry Dodge

Romper la propia ceguera

Carlos Peters fue admitido en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile a los diecisiete años: "Venía de una familia de clase obrera y sin bagaje cultural. De hecho, entré con el mismo uniforme que ocupaba para ir al colegio" (2022). Quería convertirse en pintor, pero, en una entrevista realizada por la revista *Plan* en 1969, se refirió a su "incapacidad para lograr una expresión ágil y directa con la pintura" (Peters en Bezerra, 1969), por lo que se especializó en grabado. Aunque, más que en las técnicas convencionales, exploró con impresiones entintadas de objetos cortopunzantes como serruchos, bisturís y tijeras. No le gustaban métodos ni los profesores que no salían del taller, le interesaban la calle, la ciudad y en sus propias palabras: romper (2022).

Dice que lo primero que quiso entender en la universidad fue el funcionamiento de las cosas. Se dio cuenta de que para eso la ciencia se valía de la disección, pero ¿y en las artes? ¿cómo era posible que las manzanas que pintaba Cézanne parecieran estar vivas? "Comprendí que no era necesario partirlas en dos para entenderlas, sino que debía romper con mi propia ceguera" (2022).

Rápidamente, empezó a destacar entre los alumnos y se convirtió en ayudante de los profesores Rodolfo Opazo y Eduardo Martínez Bonati. A este último, lo asistió durante la creación y realización del mural de hormigón a la vista que diseñó para la Facultad de Ciencias Agronómicas, en el Campus Antumapu de Santa Rosa.

Eran finales de los sesenta, años de la reforma agraria y, aunque Peters se sentía convocado por la necesidad de cambiar el mundo, también entendía las contradicciones de hacerlo desde el arte. Por esa época, afirmaba que había que distanciarse de las cosas falsas que no reflejaban la realidad, refiriéndose tanto a una postura política como a la práctica artística, y en ese sentido criticaba los discursos de sus pares: "Jamás se han atrevido ellos personalmente a decir lo que piensan, jamás se han atrevido como artistas, seres humanos, a plantearse ante las cosas" (1971)[10].

Siendo un estudiante, había visto, sí, cómo otro compañero de escuela, Félix Maruenda, intervino el Hall de la Escuela con su obra *Peligro* (1969) y también le había impactado la ocasión en que Víctor Hugo Núñez trazó figuras de cadáveres con cal en el Parque Forestal. Así que, paralelo a su trabajo con grabado, a principio de la década de los setenta, Peters

[10] El recorte de presa de donde viene esta frase se encuentra conservado en el Archivo de Carlos Peters y también se reprodujo como imagen en el apartado fotográfico de Montes Rojas, Luis (2020). *Escultura y contingencia 1959-1973*. Santiago: Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Chile: 139.

empezó a explorar con sus propios límites y, del grabado saltó a la representación de figuras humanas recortadas en cartones.

La idea era sacar la obra de los espacios convencionales de exposición. Y con las figuras de cartón le interesaba replicar la estrategia publicitaria con que se hacía propaganda en las salas de cine. Para eso levantó cuerpos planos hechos en materiales reciclados y sostenidos en su reverso por cruces de madera. Hizo un par de niñas que fotografió en la calle, afuera de su taller en Bellavista, y comenzó a perfilar lentamente a un hombre.

Mostró estos trabajos en dos importantes exposiciones colectivas, ambas realizadas en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) de Quinta Normal. La primera se tituló *América no invoco tu nombre en vano* (1970) y fue organizada por el Instituto de Extensión de Artes Plásticas y el Centro de Estudios de Arte Latinoamericano (CEAL). Se trató de una muestra circunscrita al horizonte político y estudiantil, propiciado por la reforma universitaria de 1968 que tenía, por lo mismo, una visión "experimental, interdisciplinaria y colaborativa" (de la Maza, 2021: 80).



***Imagen del hombre* (1971) de Miguel Rojas Mix**
Catálogo de la exposición realizada en el Museo de Arte Contemporáneo de Quinta Normal
© Archivo Museo de la Solidaridad (MSSA).

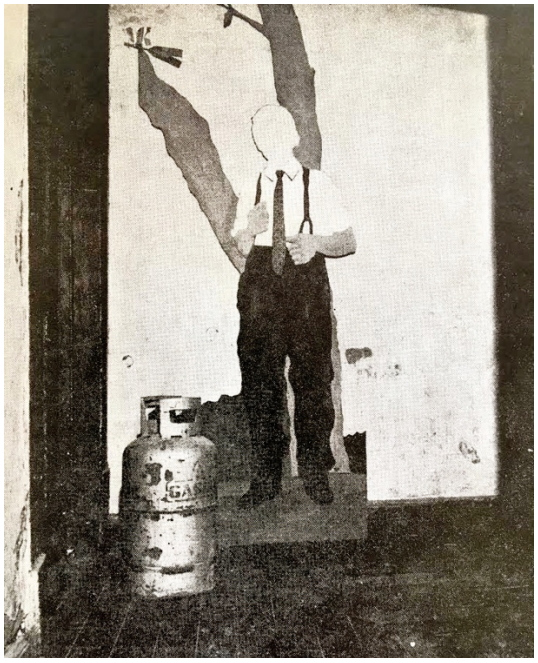
La segunda se tituló *Imagen del hombre* (1971) y fue una muestra colectiva convocada por Miguel Rojas Mix y Ana María Severino en la que participaron Luis Araneda, Francisco Brugnoli, Mónica Bunster, Marta Carrasco, Ricardo Galván, Mario Irarrázaval, Hugo Marín, Ricardo Mesa, Víctor Hugo Núñez y el propio Peters[11]. Según Rojas Mix, esta exposición quería dar cuenta de la existencia de un movimiento neofigurativo en Chile caracterizado por afinidades temáticas y materiales, así como "la ruptura con concepciones estéticas tradicionales" (1972: 67).

[11] El catálogo de esa muestra, publicado como separata de los *Anales de la Universidad de Chile* (abril-junio de 1971), fue rescatado por Luis Montes Rojas en su libro *Escultura y contingencia* (2021) lo que ha permitido nuevas lecturas sobre el trabajo de Carlos Peters y la escena de la que surgió.

Aunque el curador reconocía la influencia de corrientes extranjeras en sus exponentes, precisaba que había una modificación de las condiciones políticas chilenas que, por esa época, estaban generando un cambio (Rojas Mix, 1971). Y esa transformación venía desde adentro, de la diversidad de orígenes sociales y culturales de los alumnos de la Chile y, por lo mismo, de sus particulares visiones de mundo.

Según Magdalena Guajardo y Verónica Figueroa, las obras reunidas en *Imagen del hombre* atendían a la reconfiguración del país y sus cambios sociales que pretendían "pensar un hombre nuevo" (2022: 40), concepto que —según las investigadoras— se refiere a una carta de Ernesto *Ché* Guevara publicada en 1965. En ella, el comandante argentino respondía a las críticas hacia el socialismo como mecanismo homogeneizador de los seres humanos y revisaba la condición individual del hombre socialista revolucionario, cuya máxima recompensa era el cumplimiento del deber en pos de una sociedad mejor.

Guajardo y Figueroa precisan que este "hombre nuevo" era, a la vez, individuo y parte constitutiva de la masa popular, "capaz de conformar una conciencia de sí, a la vez que integrar el colectivo" (2022: 46). Esa figura funciona como antedecedente de la obra con la que Peters participó en la colectiva del MAC: una figura masculina pintada sobre cartón, a escala real y sin rostro.



***Hombre* (1972) de Carlos Peters.** Fotografía de Bob Borowicz © Archivo Carlos Peters.

A diferencia de un retrato convencional, Peters lo dejó vacío de expresiones faciales y así, sobre los hombros y alrededor del rostro, reservó un *hueco*. Para rematar la obra, el artista agregó dos formas abstractas que asemejaban árboles, detrás de él, y lo acompañó con un cilindro metálico de acero vacío. "Sentí la necesidad de integrar algo 'real' a lo representado y el balón de gas, que estaba en mi taller, hacía que pintura y objeto se encontraran al mismo nivel", dice Peters (2022). Tituló su pieza *Hombr*e (1971).

Ésta, como muchas de las obras que se expusieron en *Imagen del hombre*, transitaron —según Gajardo y Figueroa— entre piezas efímeras, conceptuales e instalaciones que se alejaron de la verticalidad, el plinto y la trascendencia. Se trató de esfuerzos que pretendían trabajar más directamente con la obra final: "de esta manera la disciplina trasciende de un estado autónomo a operaciones transgresoras diversas" (2020: 54).

Al cuerpo masculino que presentó Peters le faltaba el rostro, donde están el cerebro, los oídos, los ojos, la nariz y la boca, todos los elementos esenciales de la conciencia y la expresión humana. Y por lo demás, cuestiones claves para conformar una conciencia de sí mismo, a la vez que se integra el colectivo. Tal como se lee en el *Libro de los símbolo*s: "con su forma redonda, la cabeza es un recipiente de transformación y totalidad, equiparable a […] un microcosmos del universo esférico" (Ronnberg y Martin, 2011: 342).

Destaco esto para relevar la crítica que intentaba instalar Peters, para una entrevista a propósito de *La imagen del hombre*, publicada en junio de 1971, dijo: "Yo no creo que el hombre sea ninguna maravilla en este momento. Creo que es bastante podrididdito, no tanto por culpa misma del hombre, sino […] por lo que han querido hacer de él"[12]. Si bien Peters pudo haberse referido al ser humano, ese que estaba representado en su obra no era cualquier sujeto, sino su propio padre:

> Un tipo guapo, bajo y con pinta de gringo. Quise retratarlo fielmente, a partir de una foto tomada en nuestra casa en Lo Espejo, pero lo hice sin rasgos faciales para generar una apertura a la altura de la cabeza. Una entrada al vacío, un umbral al misterio de lo que no tiene forma humana. (Peters, 2022)

Así el joven estudiante de arte inscribió a su *Hombre* en una larga tradición de artistas que se han enfrentado al conflicto de representar a sus padres o a la figura paternal —ya hablaré de esto más adelante—. En ese sentido, se situó desde el lugar del hijo como el que cuestiona las contradicciones sociales y políticas que se heredan. Sin embargo, y al mismo tiempo, ese sujeto con cuerpo y sin rostro fue una manera crítica de observar al hombre en cuanto instrumento político proclive a las construcciones del género y, por lo mismo, depositario directo de una masculinidad hegemónica.

Con esto quiero decir que su obra fue también una forma de una renuncia. Por un lado, un abandono de los materiales convencionales y luego un desacato a la convención de continuidad que proponen los linajes sanguíneos. Esto, en un momento histórico en que, justamente, socialmente se estaban revisando los cruces entre privilegios, poder y género. Es decir, Peters realzó esta obra en una época en que los modelos tradicionales de paternidad y masculinidad comenzaban a ser cuestionados tanto desde las nuevas izquierdas como desde los movimientos artísticos de vanguardia.

Según Robles, Rearte et al. (2021), a los movimientos feministas de los años sesenta y setenta se sumaron, lentamente, los varones con discursos y prácticas de lucha por la igualdad de

[12] Peters, 1971. El recorte de presa se encuentra conservado en el Archivo del artista Carlos Peters, pero se reprodujo una imagen en el apartado fotográfico de Montes Rojas, Luis (2020). *Escultura y contingencia 1959-1973*. Santiago: Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Chile. P: 139.

género, de resistencia al patriarcado y a la masculinidad hegemónica como único modo aceptable de ser varón (2021: 92). Y si bien las masculinidades han dejado de ser analizadas como una sola cosa o como un atributo que los hombres poseen, la masculinidad hegemónica sigue operando. Comprendo ese concepto desde los aportes de Connell (1997) como una posición dominante en las relaciones de género, una forma privilegiada y potente de incorporar la norma, casi siempre de manera violenta.

En ese sentido, a través de un gesto de vaciamiento, Peters había renunciado a la idea de una imposición heredada, tanto familiar como social, negándose a participar en la continuidad de una forma hegemónica de ser hombre. Un mandato que muchas veces es experimentado en el cuerpo como sólido, opaco e impenetrable.

Según él mismo explicó en el catálogo de la exposición de 1971, eligió pintar el cartón con esmalte por ser la pintura más económica. Así, que sus figuras se parecieran a los afiches populares, le permitía "un modo más directo de llegar a las personas" (Peters en Rojas Mix, 1972: 90). Esa decisión explica también su deseo de salir del círculo académico y conectar, mediante materiales menos convencionales, con una audiencia más amplia. No obstante, tras exponer su *Hombre* y después de ocho años de una promisoria carrera en la Escuela de Bellas Artes, Carlos Peters abandonó la academia y la práctica conceptual.

"En 1972 reventó mi pesimismo. Postulé a una beca de fomento y desarrollo de la artesanía, salí de la universidad y me fui de Santiago", recuerda (2022). Fuera de las aulas se abocó a estudiar expresiones de la cultura popular, área a la que se dedicaría hasta principios de los ochenta, cuando, en medio de una brutal crisis económica, volvió a hacer algunos grabados. Pero lo cierto es que 1972 marcó de manera abrupta y casi definitiva un fin en la trayectoria de Peters como artista.

La cabeza del padre

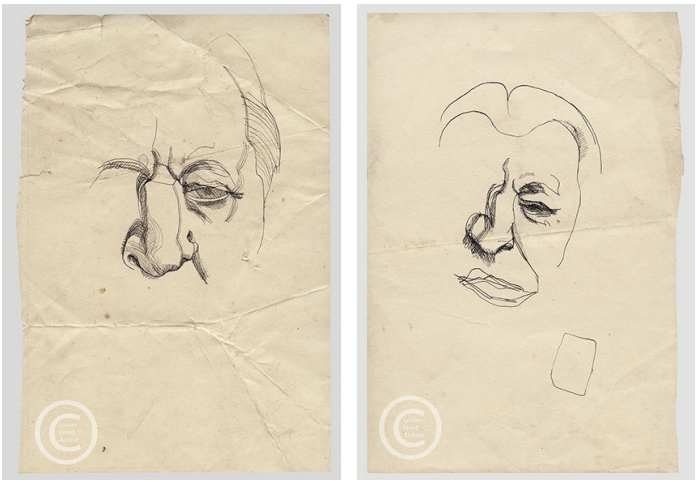
El teórico Jack Halberstam (2018) asegura que el poder patriarcal necesita, como mínimo, dos hombres para ejercerse: uno, el que demuestra ser hombre, y otro, el que refleja ese hecho. Desde esa perspectiva, creo que la obra de Peters fue una manera de desautorizar la figura patriarcal, vaciarla de expresión y por lo mismo restarle agencia o influencia. Esto, en cuanto a que el rol patriarcal, como modelo a seguir, quedó literalmente vacante en su *Hombre*.

En la historia reciente de las artes visuales, existen varios casos insignes de artistas que han minimizado mediante sus trabajos el impacto de la figura de sus padres sobre ellos. Pienso en *Dead dad* (1997), del australiano Ron Mueck, una escultura moldeada a partir del cadáver de su papá, reproducido a la perfección —incluido su pelo auténtico—, pero reducido a dos tercios de su tamaño real. Ese cambio de escala puede leerse como una táctica radical de desautorización del poder del padre sobre el hijo, ya que no sólo es minimizarlo, sino también exponerlo vulnerable ante la mirada de otros.

Luego pienso en otros casos que, en vez de reducir (y por lo mismo volver maleables), dejaron a medias los retratos de sus padres. Inicialmente me sentí atraída a vincular *Hombre* de Peters con obras como de *El padre* (1911) de Marc Chagall, quien habría dejado para el final la pintura de su rostro:

> Chagall está a punto de tirar el pincel que sostiene, levantado hacia arriba, sin poder acercarlo a la tela. Agarra con ambas manos el lienzo aún fresco de óleo, que brilla al resplandor de las velas. Lo aprieta y, en lugar de romperlo con un golpe de la rodilla […] acerca la tela a la cara y, donde debería estar la de su padre, en ese espacio en blanco planta un beso. (De Luca, 2023: 32)

Sin embargo, por más que me atraía esta vinculación, el *Hombre* de Peters no está incompleto o inacabado, sino vaciado. Así que pensé en una serie de estudios que el artista británico Lucian Freud hizo de su padre a finales de los sesenta. En ellos, las líneas trazadas con lápiz a tinta apenas intervienen la enorme superficie del papel donde aparece, fantasmagóricamente, la expresión severa y vigilante del padre[13]. Pero también sería impreciso establecer este vínculo, pues el *Hombre* de Peters no tiene ni siquiera elementos faciales con los que hacer aparecer una expresión. Está literalmente *hueco*.



The Painter's Father **(1965) de Lucian Freud**
Tinta sobre papel 21,2 x 14,5 cm
© Lucian Freud Archive

Buscando otras posibles filiaciones, encontré en el archivo de Peters una referencia documentada a la creación de *Hombre*. Se trata de las imágenes de la cabeza decapitada de una estatua del político y revolucionario Joseph Stalin en Budapest, el año 1956. Quisiera pensar que —a la luz del archivo— este hecho ocurrido casi una década antes de que Peters entrara a la universidad determinó una estética del desacato a la autoridad a través de la decapitación.

Se sabe que la estatua de Stalin medía ocho metros de alto y estaba ubicada sobre un enorme pedestal de piedra: todas las grandes exhibiciones políticas en Budapest desde 1951 se celebraban delante de ella. Eso hasta que el 23 de octubre de 1956, una multitud de revolucionarios húngaros le ataron cables de acero para botarla y luego le cortaron las piernas a la altura de las rodillas. Tuvieron que empujarla con tractores para, por fin, derribarla, dejando

[13] Pensé en estos bocetos porque, a su vez, la hija de Lucian Freud, Jane McAdam Freud, luego trabajó haciendo una monumental escultura de la cabeza de su padre en arcilla titulada *My father* (2012).

sobre el plinto sólo sus botas en las que plantaron una bandera de Hungría. Los manifestantes escribieron "W.C." (excusado) y otros insultos en su cabeza y torso.



Cabeza de Stalin (1956), recorte de prensa © Archivo Carlos Peters.

Esas fotografías, que se encuentran en el archivo de Peters, fueron parte de la formación de su imaginario universitario y, a pesar de que registran una pieza escultórica no refieren exclusivamente al monumento, sino que también a la acción performativa que lo derribó. Por esto, las leo como imágenes que documentan el proceso particular de desmantelar una figura de poder.

Darío Gamboni se refiere a la fugacidad como una característica de las acciones espontáneas —y en ocasiones lúdicas— "similares a performances" que a menudo anteceden a intervenciones iconoclastas. Según dice, estas concatenaciones no siempre son planificadas y lógicas, sino que pueden resultar de la "imprevisible interacción entre las intervenciones y el público" (Gamboni, 2014: 101).

Relevo esta dimensión de improvisación para establecer que el gesto que desautoriza la figura del padre no viene, en el caso de Peters, del grabado, de la pintura ni de la escultura, sino de una manifestación social, callejera y política, realizada a más de 12.700 kilómetros de donde él vivía. Es decir, de una expresión de descontento que habría derivado en una acción destructiva e iconoclasta, sintetizada en el gesto de vaciar el rostro paterno.

David Freedberg, quien ha estudiado la relación entre arte y destrucción, enumera las formas más comunes de mutilación iconoclasta: la primera es la eliminación de los ojos (signo claro de la animación inherente a una imagen), la segunda es la boca y la tercera es el cuerpo entero, que despojaría a las representaciones de cualquier tipo de expresión animada (2017: 55). Según el autor, ver este tipo de imágenes destruidas o intervenidas provoca siempre un *shock*. "Los espectadores perciben que dichos ataques no sólo se aplican sobre los cuerpos que ven, sino también de forma inquietante sobre sus propios cuerpos" (2017: 56).

En ese sentido, Freedberg propone que la empatía es lo que garantiza la efectividad del gesto. Y aunque Peters no ejerció una fuerza destructiva contra la imagen patriarcal, si lo vació de significado, y por lo mismo, de agencia. En otras palabras: vaciar al padre para vaciarse a sí mismo.

Es que ninguna de las dos operaciones, ni la obra de Peters ni el ataque a la estatua de Stalin, busca borrar completamente la imagen, sino desautorizarla. Podríamos pensar que cuando un monumento es decapitado o derribado, se interrumpe su significado y su función de autoridad. Queda en suspenso su capacidad de representar un orden que se pretendía estable y desde esa perspectiva, intervenirlos es un acto de vandalismo y de reapropiación crítica.

Esto me lleva a pensar que Peters desactivó la imagen de su padre quitándole agencia. Y por agencia entiendo aquí la capacidad de una imagen, objeto o figura de ejercer efectos en el mundo, de generar emociones, imponer autoridad o sostener un determinado orden simbólico. Es decir, un poder de actuar que opera sobre otro[14].



A la derecha, ***Cabeza* (1968) de Carlos** Peters, grabado sobre papel y la izquierda ***Cabeza de Stalin*** (1956), recorte de prensa © Archivo Carlos Peters.

Entre los papeles que conforman el archivo de Carlos Peters hay un grabado a tinta negra, que data de 1968, en el que se ve cómo él ya venía trabajando con la idea de una cabeza puramente esbozada desde sus bordes, sin cuerpo y sin ninguna facción identitaria en su interior. Lo destaco porque hoy, además del relato del propio autor y algunas escasas referencias de la época, no hay más antecedentes ni estudios preliminares que hayan antecedido a *Hombre*.

De hecho, el único registro visual de la obra de Peters en 1971 fue tomado por el fotógrafo Bob Borowicz en el taller del artista en la calle Bellavista 0171. Borowicz, nacido en Polonia, sobreviviente de campos de concentración y exiliado en Chile desde 1951, desarrolló una práctica fotográfica centrada en el cuerpo y la sombra. Su propia biografía —atravesada por el desarraigo, el silencio y la interrupción de filiaciones— lo convirtió en un testigo especialmente sensible a los gestos como el de Peters, desestabilizadores de la autoridad. Es posible pensar que Borowicz comprendía, desde su experiencia vital, lo que significa desactivar una figura de poder a través de la imagen.

Además, es la presencia de Borowicz que entendemos que el *Hombre* de Peters tenía una dimensión performativa, porque a diferencia de una escultura convencional, cuyo soporte material es un objeto (muchas veces destinado a durar), esta pieza fue una elaboración efímera

[14] Para profundizar en el concepto de agencia en relación con imágenes y objetos, sugiero revisar: Gell, Alfred (2016). *Arte y agencia: una teoría antropológica.* Buenos Aires: Sb Editorial.

hecha *para* el lente del fotógrafo. Se montó en el taller del artista con el exclusivo propósito de ser documentada. Erika Fischer-Lichte (2011) apunta a que, en la performance, las corporalidades se encuentran siempre entramadas en formas complejas con distintos contextos materiales, sociales y simbólicos: "Es parte del giro performativo que ya no apunta a la creación de un objeto, sino a un acontecimiento que deviene en experiencia" (31).

En el caso de *Hombre*, el acontecimiento no fue la pieza escultórica, sino la vinculación espontánea de la imagen del padre con el balón de gas vacío que estaba en el taller, una acción a la que asistimos y volvemos a asistir cada vez que vemos esa fotografía de Borowicz. Creo que esa imagen contiene una potencia de proximidad que nos acerca al momento en que fue tomada y, por lo mismo, al momento en que la performance fue realizada.

En su lúcido ensayo sobre la masculinidad y la autoría en el arte, *Si muere Duchamp*, la teórica Paula Arrieta sugiere que la aparición y masificación de la fotografía nos da la ilusión de estar más cerca de los hechos tal como sucedieron y que la cámara como elemento técnico-tecnológico "parece anular la intervención humana en el registro de la escena, configurando un documento tan parecido a la verdad como tal" (Arrieta, 2021: 94).

En ese sentido, la obra de Peters *reside* en su fotografía documental preservada en el archivo del artista, en este caso una colección de papeles tremendamente frágil, que recién comienza a ser observada y analizada. Y que permite, a su vez, observar a *Hombre* como una pieza escultórica con dimensiones de instalación y performance. Pienso aquí en José Esteban Muñoz cuando dice que las mejores performances no desaparecen, sino que acechan el presente e iluminan nuestro futuro (2020: 192): en este caso literalmente desde una *única* copia impresa, de la *única* foto que registró una acción que además de *única*, fue intuitiva y radical.

En el catálogo de *Imagen del hombre*, donde circuló por primera vez la fotografía de esta obra, Miguel Rojas Mix escribió que Peters no era propiamente un escultor y apuntó que sus cartones eran "imágenes planas, puramente frontales, pintadas con esmalte, pero que dejan, por detrás, descubierta su armazón" (Rojas Mix, 1972: 67). Rescato estas declaraciones del curador pues me permiten pensar que *Hombre* tuvo un revés que desconocemos. Una sombra, un detrás desde el que es posible abordarla como pieza híbrida que se valió de la pintura y la escultura para devenir en performance.

Estética del fracaso

En 2008, a los 61 años, Carlos Peters publicó una novela titulada *Zaquizamí*, en la que ficcionalizó su vida, encarnándose en un estudiante de arte que volvía a Chile tras un largo exilio en Alemania. En una de las primeras escenas del libro, el personaje pasa por el antiguo edificio de la Escuela de Bellas Artes, convertido en museo de arte contemporáneo, y se niega a entrar a la que fue su "academia del fracaso" (Peters, 2008: 10).

Esto me hizo pensar que la renuncia de Peters a su carrera artística en 1972 y esa negación —en clave ficción— a re-ingresar a la que fue su escuela, no representan exclusivamente un abandono vocacional, sino una disidencia contra la lógica de la promesa; y, en ese sentido, un corte en la línea de expectativas con las que cargaba un joven y emergente artista chileno a principios de la década del setenta.

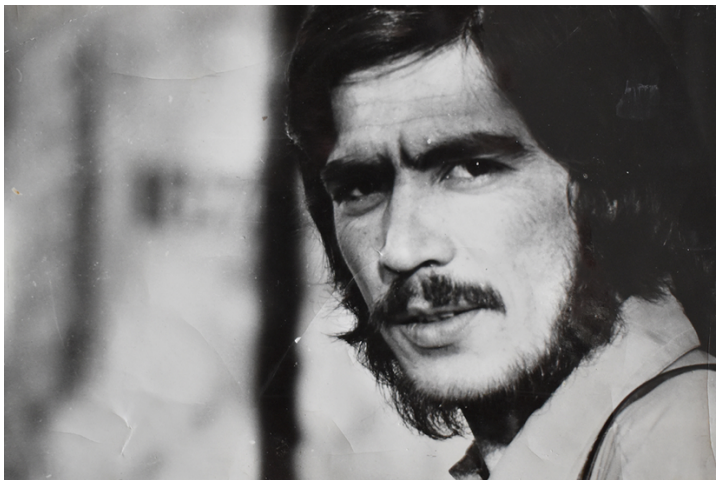
Aquí vuelvo al teórico Jack Halberstam (2018), quien plantea una relectura del fracaso como estrategia estética y política, cuando dice que fracasar ofrece la oportunidad de renunciar al legado familiar, a la herencia y a las obligaciones de la reproducción. Es decir, un alejamiento de las lógicas modernas y occidentales de los logros y el progreso en términos capitalistas.

No quisiera, aquí, romantizar el fracaso pues, al igual que un derrumbe, suele venir acompañado de un conjunto de afectos negativos como la decepción, la desilusión y la desesperación, pero según Halberstam esto "también nos da la oportunidad de utilizarlos para crear *agujeros* en la positividad tóxica de la vida contemporánea"(2018: 15, énfasis agregado).

En ese sentido, al renunciar y negarse a reingresar al mundo del arte, Peters encarnó una trayectoria disonante en relación a sus pares, pues se opuso, tempranamente, a proyectar al futuro una carrera y también en el presente —mediante su novela— a reconstruir el pasado.

No obstante, su "fracaso" no fue por incapacidad ni por falta de talento, sino por una decisión propia y, por lo mismo, más bien se trató de una interrupción o una forma de decir no: a la figura del padre y del artista. Es posible pensar que lo que hizo Peters fue liberarse de una imposición que le abrió espacio para pensar otras formas de hacer, de recordar y ser recordado. Incluso le configuró la posibilidad de desaparecer, pero ¿de qué?

Hombre fue realizada en los meses previos al triunfo de la Unidad Popular, en medio de un proceso político que pretendía lograr una transformación profunda del orden económico y social, pero sin romper del todo con los modelos tradicionales de familia y género. En esa línea, el proyecto socialista impulsaba la redistribución del poder desde una retórica que exaltaba la familia como núcleo estable de la nación y la figura masculina como sujeto histórico del cambio: el "hombre nuevo" que proponía el *Ché,* abordado anteriormente.



Carlos Peters (circa 1970), retrato del artista.
© Archivo Carlos Peteres

Si Peters se opuso al discurso de transformación y renunció a la vida artística, lo hizo a través de una obra de arte con la que mató al padre y se puso fin a sí mismo. Un gesto que no involucró una violencia literal, sino una separación necesaria para la independencia:

> "Por esa época, yo me preguntaba cómo abordar mi identidad sin romper con mi barrio y con mi padre. Pero no sé si lo conseguí. Trabajaba con imágenes sin querer asumir la realidad socioeconómica de mi familia ni de mi origen, porque yo quería salir de ese mundo de limitaciones" (Peters, 2022).

En ese sentido, vaciar la figura patriarcal le permitió ser más libre; y aquí vuelvo a bell hooks, quien ha teorizado sobre identidad y masculinidad, cuando apunta a que la verdad más dolorosa de la dominación masculina es que "las mujeres y niños de todo el mundo quieren que los hombres mueran para poder vivir" (2021: 17). Aunque incluso sea una muerte simbólica. De alguna manera, así, esa ausencia, traducida en vacío en la obra de Peters, representaría una renuncia, una muerte y una apertura.

En su ensayo *Todos los cuerpos*, la escritora y crítica Olivia Laing se adentra en la historia de Wilhelm Reich, un psiquiatra austríaco de origen judío, quien, siendo un joven analista en Viena, sospechó que sus pacientes arrastraban en el cuerpo dolorosas experiencias pasadas. Y que las almacenaban como una tensión comparable a "una coraza, un mecanismo de defensa ante la emoción" (Laing, 2022: 48). Reich creía que si las emociones eran demasiado perturbadoras, la única alternativa que habían tenido sus pacientes —todos hombres— para enfrentarlas era tensarse y cerrarse, volverse sólidos e impenetrables.

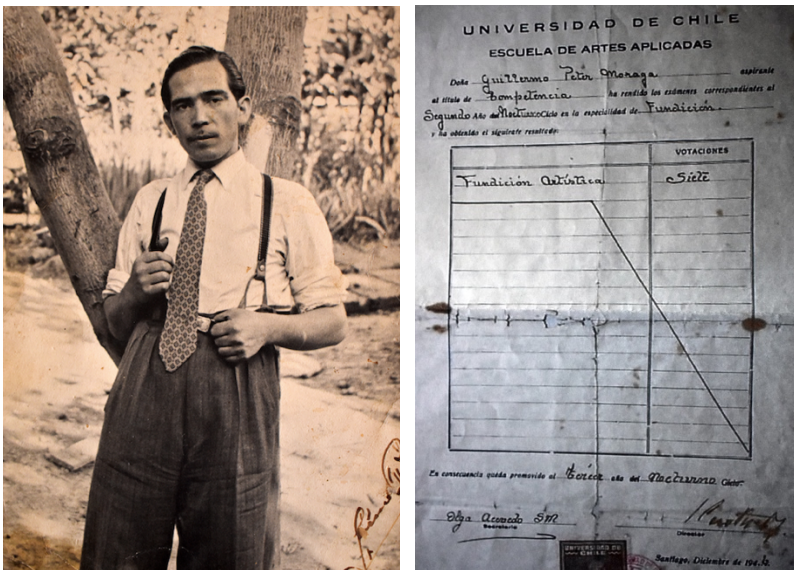
Laing apunta a que una buena manera de entender la teoría de Reich sería pensar en un soldado de porte militar y semblante rígido, con el cuerpo entrenado para no sentir. Y yo propongo que esa imagen es también una inscripción y un entrenamiento del cuerpo, una ruta a la que Peters se negó a seguir cuando se planteó la posibilidad de atravesar lo sólido.

Digo esto porque hay algo similar entre renunciar y ahuecar. Laing apunta a que los hombres incomprendidos en sus emociones se sienten "atrapados en un muro que los separa de los demás con tanta eficacia como si fuera de hormigón, grueso y muy alto" (2022: 290).

Quisiera destacar que esta dureza material asociada a la construcción de una masculinidad hegemónica no sería el "orden natural" de la existencia masculina, sino un producto del capitalismo patriarcal. Y en ese sentido el arte propondría un lenguaje formal y simbólico, un canal efectivo y afectivo para expresar emociones y ahuecar el muro.

Vuelvo a Peters y recuerdo que su *Hombre* estuvo basado en un retrato de su padre, Guillermo Peters Moraga, quien murió de silicosis en 1972, cuando los dos estaban distanciados. De hecho, nunca vio la obra que hizo su hijo a partir de una fotografía suya. "Yo rehuía", dice el artista (2022), pero entonces la idea de archivo *ahuecado* parece activarse.

Porque mientras revisábamos sus papeles, encontramos dos documentos en que las ideas de logro y fracaso aparecen vinculadas y contrarrestadas. La primera es la foto original del padre, tomada en su casa de El Salto, "junto a un peral que no daba peras", como explica Peters, (2022) y el otro es un diploma que certifica que su papá estudiaba —a escondidas y de noche— fundición artística en la Universidad de Chile.



Retrato de Guillermo Peters **(s.f.)** y el **diploma** de su especialidad en fundición artística © Archivo Carlos Peters.

La primera releva su condición de inacabado, muy en la línea de cómo piensa el archivo Javier Guerrero: "volcado hacia lo incompleto, hacia la negación de la permanencia […] como artefacto tránsfugo, desanclado y volátil" (2022: 12). Así, la lectura de la obra no dependería exclusivamente de su registro ni de su relato, sino de la multiplicidad de documentaciones y lecturas críticas asociadas a ellas. Incluso fuera de su tiempo.

De esta manera, la figura del padre se complejiza adquiriendo nuevas dimensiones. En los papeles del artista, el patriarca recupera su rostro y sus expresiones faciales. Una podría decir: está íntegro y que, más encima, se revela como aspirante a creador, en la medida en que ese sujeto intentó acercarse de manera secreta y nocturna a las artes plásticas.

Su diploma muestra que asistió a la misma universidad a la que fue hijo, un espacio académico que se configuró para Carlos como puerta de escape del barrio en que había nacido (donde no había futuro y los perales no daban peras), pero que terminó siendo su "escuela del fracaso".

De esta manera, los papeles que conforman el archivo de Calos Peters me permiten repensar el fracaso, la masculinidad y —sobre todo— la idea de quiebre como formas de vinculación fuera de su tiempo. "Ahora que lo pienso, muchas de las obras que hice en esa época eran rituales de la muerte", dice el artista mientras las revisamos.

Sin duda, el golpe de Estado constituyó una catástrofe en la historia de Chile, marcando un antes y un después. Sin embargo, a propósito del trabajo de Peters, el filósofo Sergio Rojas precisa que, en cierto sentido, "ese tiempo anterior al golpe era el tiempo del después" (2024: s.p.). Para Rojas fue una época para quienes la protagonizaron, "vivida desde un glorioso después que se imaginaba, un tiempo nuevo mediando la gran revolución cultural, política, social que se estaba gestando" (2024: s.p.). El "antes" de Peters fue así, un tiempo lleno de futuro. Y el tiempo que vino "después" ha sido precisamente la posibilidad de ir "adelgazándose", dice Rojas (2024: s.p.). Desmaterializándose, digo yo. Hasta casi desaparecer.

III. PARADA

¿Cómo se llama el hueco en una biblioteca donde solía haber un libro?
Peter Orner

Performar al desaparecido

Existen varias dimensiones comunes entre la serie de acciones que el artista Hernán Parada realizó a lo largo de siete años, bajo el título de *Obrabierta* (1978-1985), a propósito de la desaparición de su hermano Alejandro. Todas fueron intervenciones urbanas fugaces, realizadas de día en distintos puntos de Santiago y para registrarlas, Parada contó con amigos-colaboradores que lo retrataron fotográficamente en blanco y negro, sosteniendo un cartel o llevando puesta una máscara con el rostro de su hermano.

En la mayoría de estas imágenes, Hernán está de pie, solo, en puntos reconocibles de la ciudad (la Plaza Baquedano, el Palacio de la Moneda), pero hay algunas excepciones, como *Intervención urbana con letrero* (1979), que realizó en la esquina de la Alameda con Enrique Mac Iver en que se lo ve rodeado de peatones. Me interesa esta excepción pues funciona como un ensayo de lo que fueron sus acciones posteriores, en las que él interactuó con otras personas.



Hernán Parada, *Intervención urbana con letrero* (1979). Biblioteca Nacional, fotografía de Elías Adasme.
© Archivo Hernán Parada.

En el registro de esa acción de 1979 el artista está de pie, junto a un poste eléctrico, sosteniendo un cartel con el rostro de su hermano que cubre parcialmente el suyo propio. A sus espaldas se distinguen la Iglesia San Francisco, el acceso a un local de pizzas, un kiosco, árboles, micros y autos. En medio de esta escena urbana, Hernán se ubicó frente a un precario puesto de lustrabotas (con la marca de betún Nugget a la vista), cuyo limpiador de calzados estaba ausente.

Por la luz de las sombras, se podría aventurar que, esa vez, la acción —que inicialmente consistía en exhibir un retrato de Alejandro impreso en un papel de sesenta por cuarenta centímetros hacia los cuatro puntos cardinales— fue realizada de mañana, antes del mediodía.

Alrededor, en la vereda, hay un par de mujeres con carteras caminando hacia el poniente y un hombre arrastrando un carrito con ruedas en la misma dirección. Ellos le dan la espalda a la cámara, mientras que otros peatones pasean de izquierda a derecha y viceversa sin percatarse de la acción de Parada ni de la presencia de una cámara, en este caso a cargo del artista Elías Adame[15].

En la imagen, Hernán se ve particularmente quieto en relación a las otras personas que están en la calle e incluso se podría pensar que "se vuelve poste y cartel" al sostener de manera tan firme esa reproducción impresa del rostro de su hermano. Sin embargo, esa quietud propone un suspenso y es, justamente, el *punctum* de la imagen. Porque si bien se podría decir que Hernán es el único sujeto en la escena que observa al lente, su hermano Alejandro —en la foto dentro de la foto— también nos interpela frontalmente.

Me interesa aquí que, a diferencia de las otras acciones de la misma época que componen el continuo de *Obrabierta* que Parada realizó durante siete años (y que de alguna manera hoy sigue realizando, profundizaré en esto más adelante), aparezcan otros cuerpos además del artista. Creo que la incorporación de la multitud de peatones en la acción de 1979 fue clave en la ampliación de la idea original de Parada, quien en sus propias palabras dice que la intención era "llevar una foto de mi hermano Alejandro a lugares icónicos de la ciudad, y con esto generar un *quiebre*" (Parada, 2022, énfasis agregado).



Hernán Parada, *Intervenciones Urbanas con Letreros* (1978-1985), captura de pantalla del sitio web hernanparada.cl, proyecto del investigador Alejandro de la Fuente financiado por FONDART © Hernán Parada.

Sin embargo, en la primera parte de la serie, hecha en 1978, el artista aparece de pie en una ciudad aparentemente vacía. Es decir, en 1979 comienzan a aparecer otras personas en las imágenes que registraban las acciones y recién en 1984, cuando se cumplieron diez años del secuestro de Alejandro Parada, que las performances comenzaron realmente a "quebrar" (y a aquí pienso en quiebre como irrupción) la dinámica en los espacios donde se realizaron. Esto en la medida en que su autor enmascarado empezó a interactuar corporal y verbalmente con otras personas.

[15] Por esa época, Adasme estaba creando su icónica obra *A Chile* (1979-1980), una de las piezas más representativas de su trayectoria artística. Relevo esto porque creo que en las acciones de Parada quien sacaba las fotos estaba igualmente implicado que quien performaba y porque quizás se podría establecer un vínculo entre esas dos obras.

Propongo, entonces, que hubo una serie de acciones iniciales que consistieron en exponer la imagen del hermano desaparecido en la ciudad como si fuera un cartel, como una pieza autónoma del cuerpo del artista, y que luego estos eventos derivaron en otras intervenciones en las que Hernán irrumpió en claves públicas. Y lo hizo ya no sosteniendo una foto del rostro de Alejandro, sino incorporándolo como máscara e interactuando con otros. A su vez, esas últimas intervenciones anunciaron lo que sería, en apariencia, el cierre del arco de siete años de la *Obrabierta* realizada durante la dictadura.

Para estas intervenciones performativas Hernán trabajó siempre con colaboradores que eran amigos: primero Elías Adasme y Víctor Hugo Codocedo, y luego Luz Donoso y Adriana Silva. Juntos elegían un lugar simbólico en el centro de Santiago y luego fijaban una hora de encuentro. Siempre eran dos: el artista y el fotógrafo.

Muchas veces llegaban por separado para no despertar sospechas y una vez que se encontraban, Hernán se ubicaba a cierta distancia frente a la cámara, movía el retrato impreso de su hermano en cuatro direcciones: norte-arriba, sur-abajo y este-a un lado y oeste-al otro, y luego, la acción terminaba rápidamente a veces sin que los involucrados se despidieran, para evitar la persecución policial.

Si bien Parada comenzó a hacer estas piezas mientras era alumno de la Escuela de Arte en la Universidad de Chile, nunca había estudiado performances ni había visto performances, conocía la potencia de lo que su presencia más la imagen de su hermano podía generar en el espacio público.

Las investigadoras Josefina Camus y Jennifer McColl precisan que, durante esta época, el término "evento" (a veces ocupado entre los estudiantes de la Universidad de Chile) funcionó como una palabra-bisagra entre *happening* y *performance,* y se vincula al uso de espacios de manera experimental, donde coexistían diversas acciones y disciplinas artísticas, muchas veces activadas performativamente (Camus & McColl, 2023: 20).

Aunque lo cierto es que esta necesidad de Hernán "de hacer algo con su cuerpo" (Parada, 2022) no se nutría de las emergentes artes conceptuales, sino que como él mismo ha dicho, surgió observando la "vanguardia" de las agrupaciones de familiares de detenidos desaparecidos en sus manifestaciones:

> Ellos fueron los primeros en salir a las calles a pedir y protestar por respuestas y justicia […] Luego todos seguiríamos sus pasos saliendo a las calles y haciendo acciones de arte como protesta. (Parada en Varas, s.f.: 3).

En ese sentido, él se aproximó intuitivamente a la disciplina de la performance, como parte de la búsqueda de su hermano. Y lo hizo para referir con su cuerpo, tal como apunta la historiadora del arte Andrea Giunta en el contexto de las dictaduras latinoamericanas. a la problemática presencia-ausencia (2011: 45). Pero a diferencia de otras tácticas performativas que expusieron masacres contemporáneas mediante los recursos del doble y la silueta, la de Parada involucró más allá de la exhibición pública, la encarnación y la práctica de performar ante otros al sujeto desaparecido.

En ese sentido, como dice la investigadora Paulina Varas, el trabajo de Hernán inquietó la disociación del cuerpo y el rostro "en un acto silencioso que clamó desde una proximidad más intima la búsqueda de los familiares" (s.f: 3). Sin embargo, con el paso del tiempo, sus performances dejaron de ser silenciosas y para 1984 el artista retomó el retrato de su hermano, para hacer arte, esta vez incrementando el carácter performático.

Al cumplirse diez años de su secuestro, Hernán optó por la personificación de Alejandro a través de una máscara con la imagen fotográfica de su rostro. Según él mismo cuenta (2022), para hacer ese antifaz ocupó la misma foto en blanco y negro a la que había recurrido antes y la calzó con el tamaño de su propia cara. Y aunque perforó dos pequeños orificios a través de los cuales podía ver, siempre necesitó a alguien que lo guiara "para no estar tan perdido" (Parada, 2022).

El 31 de julio de 1984 se dirigieron junto al artista Víctor Hugo Codocedo al Palacio de Tribunales de Justicia, en la calle Compañía de Jesús, en pleno centro cívico de Santiago. La idea era realizar una acción que "denunciara que ese organismo estatal actuaba como cómplice de la desaparición de Alejandro al rechazar los recursos de amparo presentados por diversas organizaciones civiles" (Parada, 2022).



Hernán Parada, Acciones performativas (1984), a la izquierda, acción del 31 de julio de 1984 en el Palacio de Tribunales de Justicia y a la derecha, acción realizada ese mismo día en la Plaza de Armas de Santiago. Ambas fotografías fueron realizadas por Víctor Hugo Codocedo.
© Archivo Hernán Parada.

Esa vez, Hernán se paseó lentamente entre los pasillos interiores de los tribunales, llevando puesta la máscara de Alejandro, mientras Codocedo le decía por dónde podía moverse. Así, por primera vez el artista le prestó su cuerpo a su hermano desaparecido, preguntándoles tímidamente a quienes pasaban a su lado si lo habían visto.

Ese mismo día de invierno la dupla se desplazó a la Plaza de Armas de Santiago, donde volvieron a hacer lo mismo y en ambas fotografías, Parada fue la figura central: está de pie, como esperando, en primer plano y las demás personas que aparecen en segundo plano y fuera de foco. Las interacciones con los demás transeúntes no fueron documentadas en fotos.

Durante julio de ese mismo año, la fotógrafa Luz Donoso acompañó a Hernán a la Escuela de Veterinaria de la Universidad de Chile, donde Alejandro Parada había estudiado entre 1970 y 1973[16]. Esa vez —a diferencia de las veces anteriores— el artista interactuó libremente con otras personas. Si alguien se le acercaba, él decía: "Hola, soy Alejandro Parada, mi hermano Hernán me prestó su cuerpo para venir a hablar contigo. Quiero saber si me puedes dar alguna información para saber dónde estoy, porque en estos momentos me encuentro desaparecido".

Según el investigador Diego Maureira, investirse del hermano desaparecido preguntando a las personas con las que se encontraba acerca de su paradero fue un gesto que resultaba en su mayoría desconcertante para quienes se encontraban con él (Maureira, 2020). Pero para el propio artista era natural, y Hernán ha dicho que mientras realizaba estas performances, sentía que seguían haciendo algo juntos con Alejandro como en su infancia.

Y si bien tenía una máscara con un rostro apacible y sonriente, Hernán reconoce que cada vez que preguntaba por el paradero de su hermano a través de ella, sentía angustia: "conversé con estudiantes pidiéndoles ayuda para salir de esta incertidumbre en que me encontraba" (Parada en Varas 2011: 9).

Quisiera ver en esa separación entre el ser y el parecer una entrada teórica para pensar estas acciones de Parada como performances. Como dice Diana Taylor la desaparición fue un proyecto político de las dictaduras (2020: 139)[17] y en ese contexto, la fuerza que movió a Hernán fue la autodeterminación de no olvidar a su hermano, como muchos otros familiares. La diferencia es que él se propuso materializar su cuerpo, dándole un lugar en el espacio público a través del suyo.

Es decir, Alejandro, el joven estudiante de veterinaria, militante del Partido Socialista, detenido y desaparecido a los 22 años, aparecía encarnado en su hermano menor, diez años después de ser secuestrado, como una forma de abrirle un espacio al dolor, angustia e incertidumbre del hermano vivo. Así, el cuerpo de Hernán era instrumento de búsqueda.

En ese sentido, su *Obrabierta* opuso una resistencia crítica y creativa a las tecnologías de represión de la dictadura, haciendo aparecer al desaparecido, vinculando las inquietudes de su hermano, a las suyas propias. Para hacerlo, Hernán le "prestó" su cuerpo y lo performó ante otros. Pienso aquí en Merleau-Ponty cuando propone que el cuerpo no es en sí mismo un instrumento sino que es una forma de expresión que hace visibles nuestras intenciones (1964: 5) que, en este caso, estarían trenzadas entre quien es capaz de expresarlas, quien falta y quien le da curso. Es sólo de esta manera que el desaparecido puede representar su propia desaparición.

En *El archivo y el repertorio* (2015) Diana Taylor explica los actos de transferencia que funcionan a través del doblaje y la subrogación, un término que el historiador Joseph Roach desarrolló para pensar tanto la continuidad como la anulación. "En las cavidades creadas por la pérdida a

[16] Luego del golpe de Estado debido a su historial activista, Alejandro se mantuvo al margen de la actividad universitaria hasta 1974 cuando fue detenido y desaparecido por la policía de la dictadura militar.
[17] O en términos de Roberto González Villarreal, "disappearance is a specific repressive technology" ("la desaparición es una tecnología represiva específica"), en González, Roberto (2015). *Ayotzinapa: La rabia y la esperanza*. Ciudad de México: Editorial Terracotta. P: 140.

través de la muerte u otras formas de partida", dice Taylor, los sobrevivientes intentan "adaptar alternativas satisfactorias" (89-90). El ejemplo más común de subrogación sería "El rey ha muerto, ¡larga vida al rey!", proponiendo un reemplazo inmediato ante la ausencia.

Y aunque si bien Parada se nutrió de la subrogación, la encarnación en su caso no fue una sustitución permanente, sino una coexistencia temporal y compartida como ficción con los participantes de la performance. Un pacto, hecho en un contexto opresivo y de censura, que se puede leer como un acto de búsqueda y de amor que de paso articuló una misma pregunta con perspectiva doble. Es que la *Obrabierta* de Parada primero escenifica el ¿dónde está? y luego pronuncia la más inquietante ¿dónde estoy?

Huecos en la máscara

El propio Hernán Parada ha dicho que su práctica durante la dictadura fue "un arte bien pobre" (Parada en Núñez, 2023) y en ese sentido, su trabajo apelaba a una máxima efectividad con el mínimo de recursos. Por lo que, a finales de los setenta, cuando decidió trabajar con el retrato de su hermano, recurrió a lo que había en su casa.

Según Nelly Richard, en el contexto de las dictaduras latinoamericanas el álbum familiar es donde se denota la mayor de las ausencias, ya que muestra a quienes fueron "arrancados de sus transcursos de vida por la brusquedad de una sustracción y el corte que interrumpió el flujo de su cotidianidad biográfica" (2000: 167).

Me interesa esta potencia que tendrían las imágenes de señalar ausencias pues sería una facultad que se activaría en contextos de violencia y persecución política. El crítico y teórico francés André Bazin (1967) dice que la foto de una persona desaparecida o ausente es literalmente una emanación de referente de un cuerpo real que se encontraba allí, una fuente de la que salen radiaciones que vienen a impresionar a otro:

> La foto […] viene a impresionarme al igual que los rayos diferidos de una estrella. Una especie de cordón umbilical une el cuerpo de la cosa fotografiada a mi mirada: la luz, aunque impalpable, es aquí un medio carnal, una piel que comparto con aquel o aquella que ha sido fotografiado. (Bazin, 1967: 241)

Esta idea de una distancia o imposibilidad de encuentro entre cuerpos sorteada a través de la imagen pareciera ser, hasta ahora, una constante en estos *huecos* que estoy analizando Por eso no me extraña que de todas las imágenes existentes en el álbum familiar de Alejandro, a Hernán le haya conmovido un retrato frontal, de medio cuerpo, en que su hermano aparecía abrazado a su pareja.

La foto, en blanco y negro, había sido tomada en su casa en la comuna de Cerrillos, pocos meses antes de su secuestro[18] y mostraba su rostro nítidamente, con el cuello ladeado,

[18] Aquí me parece relevante precisar que Alejandro y su esposa, Angélica Muñoz, esperaban una hija al momento de la detención. Ella se encontraba en el último trimestre de su embarazo y estaba durmiendo en su casa cuando, la madrugada del 30 de julio de 1974, un operativo en el que participaron alrededor de 30 agentes de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) irrumpió y lo secuestró.

inclinado hacia su pareja. Un hombre joven, de mirada calma, con abundante pelo negro, patillas y bigote.

Esta elección que lo releva como un sujeto afectivo, antes que como un personaje político, me hizo pensar en el análisis sobre fotografía y desaparición de Pamela Martínez Rod. Ahí ella precisa que hay imágenes que nos invitan a entrar en la esfera del amor y el recuerdo, "en que permanecen errantes los familiares y en las que están suspendidos el dolor y el duelo" (Martínez Rod, 2017: 64).



A la izquierda, **afiche utilizado por Hernán Parada en sus Intervenciones urbanas con letrero (1979)** en un retrato fue capturado por Guillermo Méndez Ramos. A la derecha, **Intervención urbana con letrero (1979)**, afuera del Palacio de la Moneda, fotografía de Elías Adasme © Archivo Hernán Parada.

Propongo que Hernán Parada se valió de esta fotografía no sólo para ampliar la imagen de su hermano, sino la idea de él. Le sumaba a su perfil de militante una dimensión doméstica y familiar en la que fue retratado y archivado. La operación artística habría sido desplazarlo de ahí y llevarlo fuera de la casa familiar y de la intimidad hogareña, resignificándolo como hermano-hijo-marido-futuro padre en la vía pública.

Era la misma fotografía que había sido publicada en la revista de la Vicaría de la Solidaridad junto a la de otras personas desaparecidas y a Hernán le "enamoró su expresión", pero también le interesó el entramado del impreso "que permitía ampliarla sin distorsionarla" (Parada, 2022). En esa línea, quisiera reparar en la doble condición de imagen conmovedora y efectiva en cuanto al reconocimiento identitario porque, de alguna manera, clarifica el objetivo con el que el artista la seleccionó.

Para convertirla en letrero, Parada la llevó al Taller de Artes Visuales (TAV), un espacio creado en 1974 por profesores exonerados políticos de la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile. Ahí la convirtió en una matriz de 46 x 60 centímetros que luego imprimió en un papel de mediano gramaje con el que salió a la ciudad a hacer sus acciones.

Ana María Risco, Nicole Iroumé y Oriana Bernasconi (2021) apuntan a que entre los documentos que dan testimonio histórico de las dictaduras y que marcaron la vida política latinoamericana en la segunda mitad del siglo XX, pocos pueden "hablar al presente con la fuerza con que lo hacen las representaciones fotográficas de rostros de víctimas de violaciones

a los derechos humanos" (37). Esto hizo que me preguntara qué era lo que podía decir, tras su desaparición, la imagen de Alejandro Parada.

Propongo que hay ternura —literalmente un sentimiento de afecto profundo— en la imagen elegida por Hernán y que, por lo mismo, despliega un mensaje calmo y amoroso, aun cuando da cuenta de la violencia del secuestro y la desaparición.

En términos de Martínez Rod en el contexto de ausencia, la imagen transmite la magnitud de la pérdida evocando su anterior existencia, que "en contraste con la situación actual, produce una conmoción en el espectador" (2017: 61). Es por esto que una imagen de Alejandro fue y sigue siendo sumamente eficaz tanto en su acometido de búsqueda como para relevar la ausencia de un hermano cercano, amoroso, con el que Hernán había compartido, en el pasado, una habitación y una vida en la casa familiar.



Obrabierta: El Tiempo, La Vida, La Información, de Hernán Parada en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) en el año 2022. Fotografías de Jorge Brantmayer.
© Archivo Hernán Parada.

Así, en las primeras acciones de Parada realizadas a finales de los setenta, la fuerza emocional del artista parece haber estado dirigida, mediante la performance, a enfatizar la falta de cuerpo de su hermano Alejandro y, por lo mismo, a la imposibilidad de un ritual de entierro y duelo. Pienso, que con su trabajo Hernán respondió una inquietud que plantea Ludmila Gilda Verónica da Silva Catela en "Imágenes para el duelo", cuando se pregunta por la falta del cuerpo provocado por la violencia del Estado:

> ¿Cómo se transporta la fuerza emocional del luto que se genera delante de la sepultura de un hijo, un padre, un hermano muerto? ¿Qué espacios son recreados para dar cuenta de esa ruptura? ¿Cómo son rearmadas y construidas las clasificaciones sobre la muerte? (da Silva Catela, 2017: 49)

Las acciones de Parada parecieran responder a da Silva Catela desde las artes visuales: no se le puede poner fin a la búsqueda, ni tampoco realizar un único rito funerario, sino que más bien habría una continuidad de interrupciones que, como hitos realizados en la ciudad, incomodan la ausencia del cuerpo.

Mantenerlo "vivo" a través de la imagen y traerlo a presencia al espacio público y, por lo tanto político, fue una forma de insistencia en la condición pendiente de su paradero Pero con el pasar de los años, el artista resolvió la ausencia corporal transformando el cartel con el que se movía en una máscara diseñada para su propio rostro. Y quisiera pensar que lo hizo no sólo como una manera efectiva de burlar o escapar de la vigilancia policial y militar, sino como un recurso afectivo para interactuar con otras personas.



Hernán Parada, *Intervención urbana con letrero* (1979). Plaza Baquedano, fotografía de Elías Adasme. © Archivo Hernán Parada.

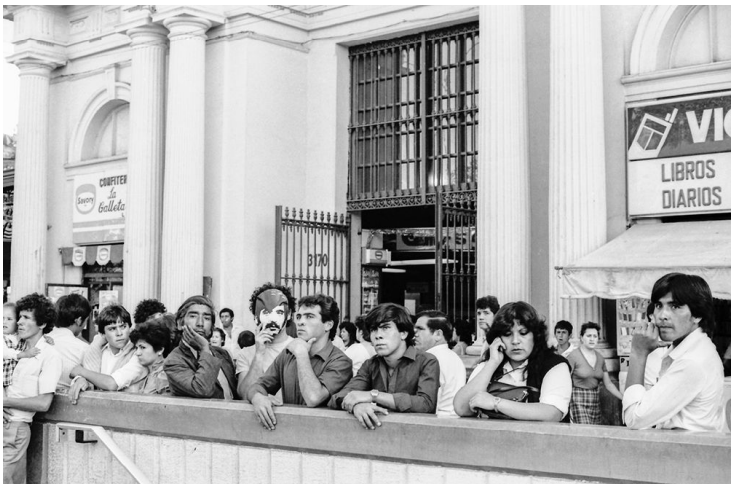
De esta manera Parada propuso una progresiva ampliación del uso performativo del cuerpo a través del callejeo, la fotografía y la máscara, para enfatizar una ausencia, pero también encarnó a su hermano para conectarlo con otros.

El investigador Diego Maureira, quien ha leído en la obra de Parada la capacidad de "*perforar* las lejanías de los eventos y bordarlos en el tiempo a través de dispositivos de memoria" (Maureira, 2020, énfasis agregado), se preguntó cuánto dice hoy la fotografía de un ausente, de pie, completamente íntegro, en búsqueda de su propio cuerpo desaparecido. Y yo quisiera ensayar en este capítulo una respuesta: el hermano artista no creía realmente que las otras personas que circulaban por la calle supieran el paradero del hermano desaparecido. Más bien la performance y el hecho de enmascararse como Alejandro, le permitió a Hernán Parada conectar, desde su dolor y establecer un vínculo afectivo con otros.

Por su lado, la investigadora Vania Montgomery, propone que a través de la performance Hernán le devolvió la identidad a Alejandro en una versión documental que involucraba una secuencia metodológica:

> … pasada a través del revelado de su fotografía en blanco y negro, pasada a través de la impresión offset en una página de revista, pasada a través de la reproducción de su rostro ampliado, pasada a través de la carnalidad y dolor del propio artista. (Montgomery, 2022: s.p).

Esta sucesión material —que requiere técnica y maquinaria para reproducirse— también fue conceptual y corporal, en el sentido en que en la operación de Parada se percibiría "un halo de retorno capaz de coexistir entre la dimensión de vivos y muertos" (Montgomery, 2022).



Hernán Parada, Acción performativa (1984), realizada el 12 de diciembre de 1984, en Estación Central. Fotografía de Luz Donoso © Archivo Hernán Parada.

Así, el puente articulado verbalmente en una pregunta durante las performance ("¿Me puedes dar alguna información para saber dónde estoy?") buscaba conmocionar a quien se le planteaba e incomodar la normalidad de una vida cotidiana y pública ante la realidad de los detenidos desaparecidos.

Para esto, Parada se valió de la máscara, un elemento que, como arquetipo, se interpone entre el sí mismo y el mundo, y que mira tanto hacia dentro como hacia fuera, falseando una identidad. Sin embargo, es un intermedio que también le da morada temporal a otro. En ese sentido le permitió a Hernán disfrazarse y cubrirse, pero también proyectarse y recordar. La máscara, dice Elaine Shefer, da acceso ritual a niveles de experiencia no asequibles normalmente para la mente consciente (2011: 722).

Enmascararse, dice Enrique Gil Calvo es ante todo una perfomance: una actuación escénica, una ejecución dramática, una interpretación: equivale a una metamorfosis, a un renacimiento, a una investidura y "a una inauguración, como rito de paso que atraviesa un umbral iniciático para tomar posesión de una nueva identidad adquirida en escena" (2006: 53). En ese sentido, Hernán habría requerido de una audiencia, para exponer —máscara mediante— su dolor.

El recurso de la presencia-ausencia fantasmal de los familiares y seres queridos fue común en la representación de las desapariciones forzosas de la dictadura de Chile, tanto como en las de otros países latinoamericanos. Y no solo en las artes visuales. En *Los prisioneros de la torre. Política, Relatos y Jóvenes en la Postdictadura* (2011), la escritora Elsa Drucaroff analizó la producción literaria de escritores que surgieron posdictadura en Argentina[19], escrita por

[19] Drucaroff ya había escrito sobre esto en «Fantasmas en carne viva. Narrativa argentina joven», en el *Boletín de Reseñas Bibliográficas*, 9/10 (Número aniversario dedicado a la narrativa latinoamericana actual), Buenos Aires, Instituto de Literatura Hispanoamericana, Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires, 2007.

muchachos condenados a llorar con culpa ajena muertos que no eran suyos, a vivir entre fantasmas y como fantasmas. Dice:

> Pareciera que muchos que vinieron después de la masacre tienden a confrontar con una sombra, un hermano, un amigo que falta, en una relación marcada por la culpa y la competencia. El mundo está *agujereado*, le falta un pasado comprensible detrás del límite de horror (Drucaroff, 2011: 305, énfasis agregado).

Menos marcado por la culpa, pero sí asechado por la idea de ser el hermano que sobrevivió y recurriendo a superficies agujereadas, desde las artes visuales Hernán Parada confrontó la ausencia de su hermano, desplazando la imagen del archivo familiar hacia el espacio público e institucional.

Y como he dicho antes, mi interés en estas obras está determinado por el género de sus autores, pues trabajo con el supuesto de que a los hombres les resultaría más desafiante expresar sus emociones. Según la teórica bell hooks los varones jóvenes, al ser incapaces de afrontar la pérdida de la conexión emocional, internalizan el dolor y lo *enmascaran* con indiferencia o rabia (2021: 70, énfasis agregado) y, en ese sentido, entiendo el acto de enmascararse como cubrir al sujeto que verdaderamente está experimentando la pérdida



Hernán Parada en visita a la exposición *Obrabierta. Actualmente en ejecución*, en la Casa Central de la Universidad de Chile, octubre de 2023. Foto: Felipe PoGa, publicada originalmente en *Palabra Pública.*

Sin embargo, Hernán parece asumir esta dificultad y establecer un pacto de ficción compartida en el momento en que transparenta ante los demás que Alejandro no tiene cuerpo y que él le ha prestado el suyo. Entonces, habría performado esta dualidad, exhibiendo las limitaciones de la representación —a través de un procedimiento de montaje y superposiciones de temporalidades y materialidades—. Es decir, haciéndose *hueco* para encarnar al hermano desaparecido.

Las fotos que tomó Luz Donoso los últimos días de 1984, registran las acciones en que el artista se paseó enmascarado preguntándole a las personas si habían visto a Alejandro en el Patio 29 del Cementerio General. Ahí se encuentran los restos simbólicos de los detenidos desaparecidos, que suelen ser visitados por sus familiares. Un gesto que el artista recuerda

como precario y silencioso: “Llevarles flores a los N.N. es algo que mi hermano hubiera hecho” (Parada, 2022).



Hernán Parada, Acción performativa (1985), realizada el 19 de julio de 1985 en el Cementerio General Patio 19 fosa común de los anónimos detenidos desaparecidos. Hernán está agachado junto a la tumba N.N. 2359. Fotografía de Luz Donoso © Archivo Hernán Parada.

Y lo cierto es que él, el hermano vivo, mejor que nadie, supo cómo era Alejandro. En el departamento de sus padres, en Avenida Matta con Viel, ambos habían compartido habitación durante su infancia. Dormían en el mismo camarote: Alejandro arriba y Hernán abajo. Aunque el artista afirma que ellos no se parecían físicamente porque su hermano desaparecido tenía el pelo corto y liso, mientras él lo llevaba largo y con rulos, los dos ocupaban bigote y tenían los ojos azules. “Yo era más llorón que él y, de hecho, las últimas veces que ocupé su máscara para mis performances, ésta cubría el hecho de que yo estaba llorando” (2022).

Dejar la obra abierta

Las intervenciones de Parada reunidas en *Obrabierta* fueron realizadas entre 1978 y 1985. Y se inscriben en un continuo que comenzó con una pieza realizada para una exposición colectiva. *El Año de los Derechos Humanos* fue una muestra organizada por organismos civiles y la Vicaría de la Solidaridad de la Iglesia Católica en el contexto del Día Internacional de los Derechos Humanos de 1978[20].

Esa vez Hernán realizó su primera obra pública en una convocatoria que reunió a 300 artistas chilenos y extranjeros en el Museo de la Iglesia de San Francisco en Santiago. Ahí el entonces estudiante de arte montó un panel de casi dos metros de altura y un metro de ancho donde ubicó, cuidadosamente, documentos personales de su hermano Alejandro: trece fotos que lo retrataban durante la infancia y juventud. Sobre ellos dispuso un cartel que en letras capitales

[20] Según apunta Diego Maureira (2020), la exposición fue parte de las actividades de un Simposio Internacional que se enmarcó dentro de las actividades culturales asociadas al Año de los Derechos Humanos, y estuvo convocado por el Arzobispo de Santiago y cardenal Raúl Silva Henríquez.

decía: "Esta documentográfica debe leerse como parte de una "obra abierta" actualmente en ejecución".

El único registro visual que la sobrevive es una fotografía tomada a contraluz en los corredores de la iglesia. En esa imagen se puede ver cómo conviven simultáneamente la idea de altar y de prueba forense en un mostrario de evidencias que rinde culto al hermano desaparecido.

Entre las fotos expuestas que provenían del álbum familiar hay una serie de bolsas plásticas que en su interior contenían —como evidencia de una vida arrebatada— certificados, cuadernos y materiales de estudio. Entre esos documentos, Hernán dejó tres espacios vacíos que sugerían una historia personal inconclusa y bajo ellos, instaló un mueble de madera de dos niveles: el mismo que los hermanos Parada González compartían en su habitación en la casa de sus padres.



A la izquierda ***Obrabierta A 175*** **(1978)**, expuesta por primera vez en la Iglesia San Francisco.
A la derecha ***Obrabierta A 175***, la misma obra expuesta por segunda vez, en el año 1979 en la galería CAL.
© Archivo Hernán Parada.

La obra respondía a la necesidad de sacar la intimidad de la habitación casera al espacio público, y como título Hernán le puso *Obrabierta A*-175, aludiendo al código que la Vicaría de la Solidaridad le asignó al secuestro de Alejandro. Propongo pensar que ya desde esta primera exploración experimental e intuitiva realizada en 1978 (que se volvió a exponer al año siguiente en la galería CAL, en una muestra realizada en torno al concepto de incertidumbre), Hernán venía pensando en el agujero y lo ausente como una forma de activar los retratos de su hermano.

Para *Obrabierta A*-175 trabajó con un panel de madera prensada y agujereada, un material que era recurrente en las instituciones académicas para compartir noticias o anuncios, y que venía preperforado con el fin de colgar avisos en sus orificios. Según Hernán lo eligió porque era barato y efectivo, pero jamás consideró que esa superficie generaría un efecto visual inesperado: los huecos circulares permitían, a través de ellos, el paso de la luz natural. Porciones faltantes que, como definen Durán & Flesler (2016), son indicio de un vacío por

completar, "un lienzo despojado donde proyectar no sólo el horror, sino también la memoria y la búsqueda de aquellos que están vivos" (182).

El *hueco* funcionó en este caso como una tecnología de denuncia por la ausencia de Alejandro. Un recurso material que le dio un nuevo sentido a esas porciones faltantes que asechaban las superficies: tanto de esa instalación, como de posteriormente sería la máscara agujereada que Hernán ocupó para sus performances.

Como he señalado, en julio de 1985 fue la última vez que el artista se puso la máscara con el rostro de su hermano e hizo una performance. Tuvieron que pasar más de treinta años para que esas imágenes se mostraran en el Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA) de Santiago. En *Ausencia encarnada. Efimeralidad y colectividad en el arte chileno de los años setenta* (2016) se expusieron, además de la obra de Hernán Parada, piezas de Carmen Beuchat, Francisco Copello, Lotty Rosenfeld y Juan Downey.

Para el catálogo, la curadora Liz Munsell escribió que tras el Golpe de Estado, los artistas chilenos que residían dentro y fuera del país realizaron obras que hablaban desde su experiencia de marginalidad política, social y geográfica. "Éstas fueron frecuentemente efímeras y utilizaron el cuerpo como su principal medio, lo que llevó a que la mayoría desapareciera luego de sus presentaciones iniciales" (Munsell, 2016: s.p.).

Ausencia encarnada fue uno de los primeros gestos post-dictadura de inclusión del trabajo de Parada en la historia del arte conceptual chileno. Hasta entonces había sido relevada teóricamente por Paulina Varas y fue visibilizada luego por el investigador Alejandro de la Fuente, quien le propuso a Hernán digitalizar y organizar su archivo. De esa invitación surgió la idea de exhibir en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) de Santiago toda la constelación de materiales alrededor de sus acciones.

En *Obrabierta: El Tiempo, La Vida, La Información,* —montada el año 2022 en el MAC y curada por de la Fuente— se pudo ver, por primera vez, la trayectoria completa de Parada, incluyendo piezas originales que hasta entonces jamás habían sido exhibidas. Esto además de importantes registros de acciones políticas de la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos y fotografías que Hernán capturó en el marco de su trabajo con ellos.

Se sabe que en situaciones de catástrofes sociales y de acontecimientos traumáticos masivos —como la dictadura en Chile—, los procesos de expresar y hacer públicas las interpretaciones y sentidos de esos pasados se demoran. Y, como dice la investigadora Elizabeth Jelin, es tal el impacto que provocan esas experiencias traumáticas que se crea un *hueco* a nivel del relato: "Se provoca un *agujero* en la capacidad de representación psíquica. Faltan las palabras, faltan los recuerdos" (Jelin, 2002: 36, énfasis agregado).

En ese sentido, el tiempo transcurrido entre las acciones realizadas en dictadura y su masificación a nuevas audiencias en espacios institucionales, varias décadas después de la vuelta a la democracia, habla de una memoria desarticulada pero también de una obra aólida y capaz de sortear el olvido.



Obrabierta: El Tiempo, La Vida, La Información, de Hernán Parada en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC) en el año 2022. Fotografías de Jorge Brantmayer.
© Archivo Hernán Parada.

Según Vania Montgomery, la exposición *Obrabierta* y la plataforma digital que la acompaña (hernanparada.cl) volvieron a insertar el rostro de Alejandro de aquí a los vistazos desconocidos del futuro: "Las obras de Hernán regresan y con ello despliegan el entramado de una historia con múltiples capas sensibles, que se cohesionan y centellean entre el fulgor de una herida viva y el paso del tiempo y sus enjuagues" (2022: s.p).

Para la inauguración de *Obrabierta: El Tiempo, La Vida, La Información* recorrimos la sala del MAC con Hernán, quien me contó que hasta hoy sigue prestándole el cuerpo a su hermano. Por ejemplo, cada vez que dona sangre, lo hace dos veces: una vez a su nombre y una segunda a nombre de su hermano.

Ese día nos detuvimos frente a la caja de luz con diapositivas descartadas y una galería de fotos inacabadas que se incluyeron en la muestra "para que se entienda esta idea de que la biografía fue interrumpida" (de la Fuente, 2022). A la *Obrabierta A*-175, expuesta originalmente en 1987, se le agregaron nuevos documentos como por ejemplo, el título póstumo de veterinario que en 2018 entregó la Universidad de Chile a Alejandro Parada, además de la sentencia a los torturadores.

La pieza me hizo pensar en la definición de archivo como una tecnología de resistencia anti-dictatorial con la que trabaja la investigadora Oriana Bernasconi, quien propone que en la medida que junto con la asistencia y defensa de las víctimas, hubo archivos que permitieron documentar y develar las políticas represivas y los crímenes perpetrados por el propio estado (Bernasconi, 2018: 77).

Y el propio Hernán pareciera confirmar eso cuando dice que la *Obrabierta* no se cierra hasta que Alejandro aparezca (Parada, 2022). Esta idea de una obra inacabada resuena con otra pieza realizada a principios de los ochenta por una artista que fue colaboradora de Hernán: la *Huincha sin fin* (1981) de Luz Donoso: una lámina con los nombres y rostros de los desaparecidos que asemejaba un rollo de papel que no terminaba.

Mane Adaro (2017) vincula estos dos trabajos en su ensayo *Imagen de la (des) aparición, circulación y colectividad en la obra de Luz Donoso y Hernán Parada*, a través de un texto extremadamente lúcido

en el que piensa en un archivo abierto que se resiste, desde la apertura, a la noción de progreso del historicismo y de la circulación en el mercado.

Mientras recorrimos *Obrabierta: El Tiempo, La Vida, La Información*, junto a Hernán, calculamos que por esa fecha Alejandro llevaba 17.455 días desaparecido. Desde entonces, nunca nadie le había preguntado qué creía que pensaría su hermano de la obra. Una pieza que él ha mantenido abierta en su memoria por 44 años.

Para responder, volvió a prestarle su voz a Cano, como le decían cariñosamente a Alejandro y sus sesenta y nueve años, volvió a hablar ante otros como si fuera él: "Parece que de verdad me querías, hermano, porque has dedicado mucho de tu tiempo a pensar en mí. Gracias por eso y por acordarte". Por primera vez, Hernán lo hizo sin máscara.

IV. DÍAZ

Siento ternura, una ternura que linda con el llanto.
Fernando Pessoa

Una fractura en el tiempo

El año 1989 estuvo marcado, a nivel mundial, por derrumbes, finales y quiebres: cayó el Muro de Berlín y desapareció la Unión Soviética. Según el historiador del arte David Freedberg (2017), esto fue decisivo en el ritmo de los ataques iconoclastas en el mundo pues, prácticamente, se restauraron las fronteras europeas anteriores a 1914.

Mientras en Estados Unidos el artista David Wojnarowicz afirmaba que uno de los últimos límites que quedaba por desplazar para hacer gestos radicales era la imaginación (1989:10), en Chile el régimen militar de Augusto Pinochet llegaba a su fin con la celebración de elecciones presidenciales democráticas después de 16 años de dictadura.

Según el académico Andreas Huyseen (2022), a partir de 1989, las temáticas de la memoria y el olvido determinaron el debate cultural y político con respecto a los desaparecidos y sus hijos en las sociedades postdictatatoriales de América Latina. En esa línea, la escena chilena presenció ciertas transgresiones: las Yeguas del Apocalipsis intervinieron en un acto en el Teatro Cariola, donde se presentaban las políticas culturales que el gobierno de Patricio Aylwin promovería en su futuro gobierno, con una acción subversiva, irónica y —sobre todo— performativa. Esa vez, Pedro Lemebel y Francisco Casas irrumpieron en el escenario (fuera de programa) vestidos con abrigos, tacos y mallas de ballet y desplegaron un lienzo con la consigna: "Homosexuales por el cambio"[21].

Por su lado, la fotógrafa Paz Errázuriz expuso su serie de retratos de prostitutas transgénero titulada *La manzana de Adán* en la galería Ojo de Buey, una realidad que según Julia Herzberg (1993) las autoridades militares consideraban extremadamente subversiva. Y que al ser expuesta en un espacio de arte alcanzó "el importante objetivo de mostrar un tema prohibido en una época en que todavía era difícil hacerlo" (Herzberg, 1993: 45).

Ojo de Buey fue un espacio para el arte fundado en 1988 al alero del Instituto Profesional Arcos y estaba ubicado en el número 2005 de la calle Pedro de Valdivia, en Providencia. Si bien la galería era una simple sala de clases, ahí expusieron los artistas más importantes de la escena local[22], entre ellos Gonzalo Díaz, quien enseñaba pintura en el Instituto (por entonces ARCIS). Fue Jaime Muñoz, fundador y director, quien lo invitó a realizar una muestra:

> Esa invitación inesperada coincidió con otros hechos fortuitos —por ejemplo, el regalo que me hiciera Nury González de las *Obras Completas*

[21] Para más información sobre esta pieza, se puede consultar el archivo digital de las Yeguas del Apocalipsis [En línea]. Disponible en: https://www.yeguasdelapocalipsis.cl/1989-de-que-se-rie-presidente/

[22] Para más sobre la historia de esta galería, que sólo estuvo abierta entre 1988 y 1990, consultar Espinoza, Denisse (2022). "Apuntes para la memoria de Ojo de Buey, el último reducto contracultural galerístico que nació en dictadura". En *Agua Derramada* [En línea]. Disponible en: https://aguaderramada.arcos.cl/2022/04/18/apuntes-para-la-memoria-de-ojo-de-buey-el-ultimo-reducto-contracultural-galeristico-que-nacio-en-dictadura/

> de Freud, en la edición de Amorrortu—. Esas coincidencias me permitieron concebir esa obra que, sin saberlo mucho, estaba allí cocinándose a fuego muy lento desde hacía una década. (Díaz en Espinoza, 2022: s.p)

El artista se refiere a un hecho político que lo había marcado a finales de los setenta. Díaz tenía 31 años cuando se enteró, a través de las páginas de la revista *Hoy*, del hallazgo de los cuerpos de quince hombres detenidos y hasta entonces desaparecidos por la dictadura. La noticia era que habían sido encontrados en unos viejos hornos de cal, en la localidad de Lonquén, a más de cuarenta kilómetros del centro de Santiago. Como el mismo Gonzalo dice, no era usual que en plena dictadura, una revista difundiera abiertamente noticias de ese tipo y, de hecho, pensó que la permisividad con que se hicieron públicas estas imágenes, se debió "a ciertas fisuras en los servicios de seguridad de Pinochet" (Díaz, 2022: 16).

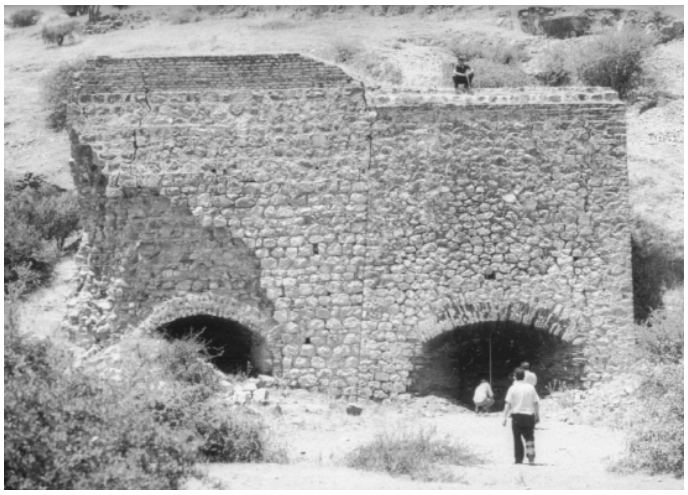


A la derecha, ***Lonquén. Un desafío a la justicia***, Portada de *Solidaridad* 73 (1979)
© Archivo de la Vicaría de la Solidaridad. A la izquierda, recortes de prensa de **Lonquén** en González Cominetti, Roberto (2019). *Memorial Hornos de Lonquén*. Santiago: Universidad de Chile, Facultad de Arquitectura y Urbanismo.

En términos visuales, lo que lo ancló al hallazgo fue ese arco de medio punto de los hornos que se asomaba solitario en las fotos publicadas. De hecho, afirma que le costó entender que los asesinos hubieran arrojado los cuerpos en un lugar tan marcado y tan notorio del paisaje: "Podrían haberlos tirado en cualquier otra parte, en alguna quebrada arisca y nadie los habría encontrado, mucho menos en medio de esos potreros de polvo, extendidos al infinito" (Díaz, 2022: 21).

Sin embargo, los metieron en esos torreones de piedra que ya resaltaban abandonados como un monumento en medio del campo. Esto pudo haber sido un descuido o una fractura en el sistema, como plantea Díaz, pero también un efecto de la soberbia de parte de los asesinos de creer que nunca los iban a encontrar. Es que a veces la violencia de Estado, en cuanto sistema

de control, existe en una dualidad casi paradójica: debe mantenerse escondida, pero al mismo tiempo visible[23].



Hornos de Lonquén (1978-70).
© Archivo Vicaría de la Solidaridad.

El hallazgo de Lonquén permitió, a cinco años del Golpe de Estado que se evidenciara —a nivel nacional e internacional—, que bajo el régimen de Pinochet se cometían crímenes sistemáticos y que las personas desaparecidas estaban muertas y no "andaban de paseo", como era la tesis de la dictadura.

A propósito de este caso, el filósofo Pablo Oyarzún precisa que durante los primeros tiempos del dictador en Chile sólo corrían rumores de su extrema violencia represiva y, desde luego, ningún medio de comunicación estaba dispuesto a hacerse cargo de esa circulación de verdades soterradas (Oyarzún en Díaz, 2010).

Ruptura, descuido o evidencia de poder, los cuerpos encontrados en los hornos dejaron en entredicho la eficacia de los aparatos de Pinochet por encubrir las atrocidades que cometían y marcó, como tragedia, a Gonzalo Díaz.

A principios de los ochenta el artista recibió un premio de la Colocadora Nacional de Valores y, con una beca concedida por la asociación Amigos del Arte, pudo viajar a Florencia, para realizar una estancia en la Universitá Internazionale Dell´Arte. Cuando se instaló en Italia, el invierno de 1981, Díaz traía en su maleta las páginas de varios recortes: además de las fotografías de Lonquén reproducidas en la revista *Hoy*, guardó la imagen ilustrada de una mujer, impresa en el envase de un detergente en polvo marca Klenzo.

[23] En esa línea el filósofo Byung-Chul (2016) apunta a que la violencia no ha desaparecido en las sociedades contemporáneas, sino que más bien se ha transformado. De hecho cree que la violencia hoy no habría reducido su ostentación sino que se habría escondido o desplazado hacia a la periferia.

Durante la década de los ochenta se dedicó a pintar y en 1989 —ya instalado de vuelta en Chile— recibió la invitación a exponer en Ojo de buey, ocasión que se convirtió en un salto disciplinar hacia la instalación. Dice:

> En verdad se hacía lo que se podía y las urgencias eran de todo tipo e intensidad. Fuera ilusión o no, parecía natural que esas urgencias y esas contingencias tuvieran la impronta de demandas concretas con las que me sentía, yo al menos, obligado a cumplir. (Díaz en Espinoza, 2022: s.p)

Este "retraso" de diez años entre el hallazgo en Lonquén y la obra de Díaz respondió a un tiempo de maduración que le dio sentido a su obra y a un uso de la distancia que, a su vez, me permite a mí hoy observar cómo se fue transformando ese *hueco* oscuro y espeluznante de las minas de cal en una instalación.

Antes de entrar en los detalles formales de la obra *Lonquén* (1989), quisiera detenerme brevemente en la similitud de los relatos de los artistas Gonzalo Díaz y Félix Maruenda (Cap. 1) a propósito de su relación con imágenes que impactaron en sus obras y que, además, supusieron un salto en cuanto a los formatos con los que trabajaban.

Si Maruenda entró en contacto con los horrores de la Guerra de Vietnam a través de la revista *LIFE En Español* y a partir de esas imágenes creó la performance *Peligro* (1969); Díaz, por su lado, entró en contacto con la historia y las imágenes de la tragedia Lonquén a través de la publicación en la revista *Hoy,* y tras un proceso acumulativo de diez años le dio forma ya no a una pintura en lienzo sino que a una instalación que, además, incluyó una performance el día de su cierre: *Diré tu nombre* (1989).



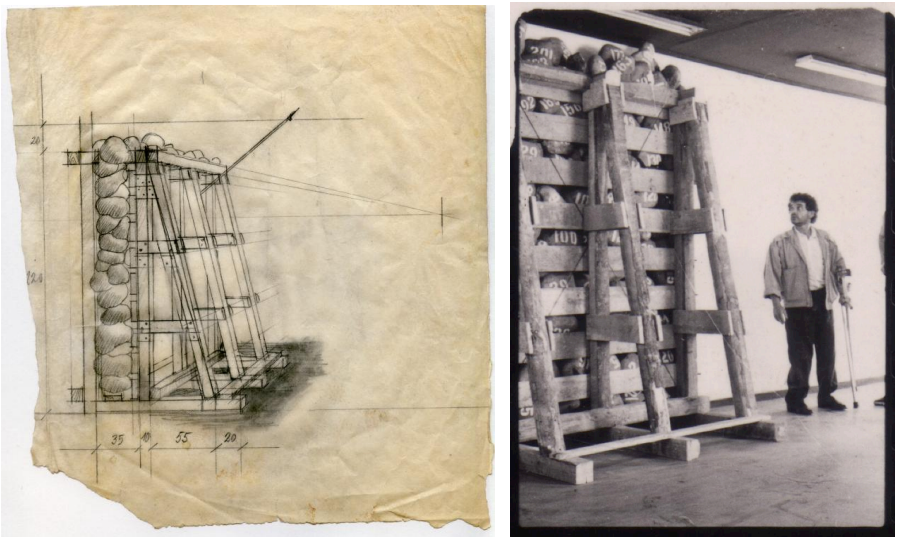
Lonquén. 10 años (1989) de Gonzalo Díaz en Galería Ojo de Buey. Fotografía de Jorge Brantmayer. © Archivo Gonzalo Díaz.

Me interesa ubicar a esta obra en un periodo histórico marcado por fracturas y finales pues, la exposición *Lonquén. Diez años* recogió este quiebre disciplinar de Gonzalo Díaz, formado originalmente como pintor. Según la investigadora Amalia Cross (2025), su educación comenzó antes de ingresar a la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile cuando

tomó clases con Aldolfo Couve en 1964, y una vez dentro asistió al taller de Augusto Eguíluz. Cross cuenta que cuando Eguíluz murió, Couve asumió la cátedra de pintura y Díaz el cargo de ayudante, para luego tomar el puesto de profesor titular: "De Couve me gusta pensar que adquirió una consciencia temprana sobre la economía de medios", dice Cross (2025: 5) y de hecho para *Lonquén*, Gonzalo Díaz trabajó con materiales de bajo costo que provenían de la albañilería: lijas, vidrios, piedras y madera.

En dos de los cuatro muros de la sala en Ojo de buey, Díaz colgó enmarcadas catorce lijas negras idénticas, solo diferenciadas por el número romano bajo ellas (del I al XIV) en las que estaba impresa en tinta negra la siguiente frase: *En esta casa, el 12 de enero de 1989, le fue revelado a Gonzalo Díaz el secreto de los sueños*. Sobre cada una instaló una lámpara de bronce e incrustó una repisa en su borde inferior, en la que dejó vasos de agua a medio llenar.

En un tercer muro, dispuso un andamio de maderas de faena que funcionaba como un contenedor de piedras de río. Una pieza que según Justo Pastor Mellado (2018) seguía las formas de una estructura rural que se emplea para desvíos de cursos de agua o defensas fluviales conocido como *cacho de cabra*: "Cada uno de los gaviones contenidos por la estructura fueron numerados con pintura blanca mediante el uso de stencils usados en la "paletización" de embalaje" (Mellado, 2018: 17).



Lonquén. 10 años (1989) de Gonzalo Díaz en Galería Ojo de Buey. Dibujo del andamio de piedras, diseñado por León Messina, y fotografía del autor una vez que se hubo construido © Archivo Gonzalo Díaz.

Sin embargo, la obra que analizaré aquí no será esta instalación, como tal, sino su destrucción o "anexo performativo", la acción titulada *Diré tu nombre* que se realizó la noche del 26 de enero de 1989, para el cierre de la exposición. Esa noche de enero, mientras en el patio interior de la galería, el crítico Justo Pastor Mellado conversaba con el psicoanalista Michel Thibault, frente a una audiencia "como si no pasara nada" (Navarro, 2012: 26), dentro el artista Gonzalo Díaz iba pronunciando, uno a uno, los nombres de los quince muertos de Lonquén. Y cada vez que lo hacía, quebraba uno de los vidrios de su obra con un golpe de martillo.

Los muertos de los otros

El año 2017 la ayudante de Gonzalo Díaz, Camila Moya Naulin, encontró y recuperó tres videos que registraron la totalidad de la performance *Diré tu nombre,* realizada por el artista en la galería Ojo de buey. En esas cintas de 8 mm estaban documentados, a través del lente de tres cámaras, el preámbulo, la acción y lo que ocurrió después que la performance terminara.

La idea era hacer, en el futuro, una película o documental con ese material, pero las cintas se extraviaron por casi treinta años. Así que una vez que fueron recuperadas, se convirtieron en una de las fuentes principales de la investigación que hizo la artista y realizadora Andrea Novoa para su documental *Diré tu nombre* (2019). Ahí profundizó —treinta años después de su realización— sobre la performance homónima de Díaz.



A la derecha, el afiche de ***Lonquén. 10 años*** (1989) de Gonzalo Díaz en Galería Ojo de Buey, en un pantallazo del documental de Andrea Novoa. El pendón estaba colgado afuera de la galería, en la calle Pedro de Valdivia. A la izquierda, el artista conversa con la realizadora Andrea Novoa frente al pendón original de la exposición ***Lonquén. 10 años*** (1989) para el documental *Diré tu nombre* (2019) © Archivo Gonzalo Díaz.

Hoy ese registro audiovisual se encuentra digitalizado y junto con buena parte de los papeles de Díaz, forma parte de la colección de archivos y documentos de Il Posto. Es un material disponible para ser consultado y la mañana de invierno que lo solicité, eché a andar en el mismo monitor las tres películas simultáneamente.

Lo primero que se ve son tomas hechas al atardecer en la calle Pedro de Valdivia y al camarógrafo Francisco Vargas junto a sus ayudantes transportando el equipo técnico desde un auto a la galería. Luego, cuando ya ha oscurecido, se ve el pendón de la muestra, apoyado en un árbol. Arriba se lee claramente el nombre del artista, debajo hay una imagen impresa en magenta y negro de uno de los hornos de Lonquén y bajo ella, el título de la exposición junto a detalles de las fechas de apertura y cierre.

Les siguen tomas interiores de la galería Ojo de Buey, una sala de piso rojizo y muros blancos, sin ventanas, donde está montada la instalación *Lonquén. Diez años*. Durante esos barridos las cámaras reparan tanto en detalles de la obra como en planos generales del montaje, por mientras se escuchan autos pasar por fuera, la sirena de una ambulancia y un perro que ladra. A esos sonidos se les suma el murmullo de las voces de los que están en la sala: hay sujetos que entran y salen de escena, y otros que aparecen duplicados en el reflejo de los vidrios. “Ahí, una

luz remite a otra. Y lo único quieto es el agua en los vasos, porque la cámara se mueve y barre y borra ese horizonte que dibujan las repisas" (Richards, 2023: s.p.).

Al cabo de unos minutos, aparece Gonzalo Díaz, quien entra en escena con muletas. Primero echa un vistazo general y luego recorre, cojeando, todo el perímetro interior de la sala. Cuando esa ronda inicial —hecha en un riguroso silencio— termina, se acerca a la primera estación, el cuadro en el muro está marcado por el número romano I. Díaz toma el marco con su mano izquierda, mientras con la derecha apunta al vidrio con un martillo bronce.

Abre el cuaderno de páginas rosadas que trae consigo, donde están escritos los nombres de los quince muertos, lee el primero y hace estallar el vidrio con un martillazo. El vaso sostenido en la repisa del marco se desestabiliza, derramando agua y tras eso, Gonzalo Díaz les toma una foto con una cámara polaroid a los restos diseminados en el suelo. Finalmente la deja revelarse apoyada sobre la repisa y se acerca con su carrito a la segunda estación. Repite lo mismo catorce veces[24].



Diré tu nombre (1989) de Gonzalo Díaz en Galería Ojo de Buey. Performance de cierre de la exposición *Lonquén. 10 años*, realizada el 26 de enero de 1989 y grabada simultáneamente por tres cámaras de 8 mm.
© Archivo Gonzalo Díaz.

A pesar de que *Diré tu nombre* fue breve, tiene un archivo profuso: además de los tres videos extraviados y recuperados, existe una detallada documentación personal del artista —apuntes y notas tomados en su cuaderno— que se ha preservado íntegra, junto a las catorce polaroids que hizo durante la acción. También hay uno de los marcos con el vidrio quebrado, donado por Justo Pastor Mellado al Centro de Documentación del Centro Nacional de Arte Contemporáneo Cerrillos[25].

Además, como parte del archivo personal del artista, existe una serie de fotos de la instalación tomadas por Jorge Brantmayer. Unas antes y otras después de la performance. En las primeras, las lijas se ven perfectamente enmarcadas tras los vidrios; y en las segundas ya hay trozos de vidrio y pozas de agua sobre el suelo. Ahí las polaroids ya están sobre los marcos.

---

[24] En una estación, la XV pronunció dos nombres, pues los muertos de Lonquén son quince y, como dice Díaz, casi calza con el número catorce, que es el de las estaciones del Vía Crucis. Los dos nombres pronunciados en esa estación son los de los hermanos XXX y XXX: Ramón Astudillo Rojas y Omar Astudillo Rojas.
[25] Pieza Nº 1120, *En esta casa, el 12 de Enero de 1989, le fue revelado a Gonzalo Díaz el secreto de los sueños* (1989), de Gonzalo Díaz, Colección Histórica CCLM, sección Justo Pastor Mellado.



Lonquén. 10 años (1989) de Gonzalo Díaz en Galería Ojo de Buey. Fotografía de Jorge Brantmayer © Archivo Gonzalo Díaz.

Propongo que sí como instalación *Lonquén. Diez años* remitió al hallazgo de los cuerpos de esos quince hombres detenidos y asesinados en 1973, la acción *Diré tu nombre* formuló un ritual de reconocimiento y una ceremonia de duelo: ya ahondaré sobre esto más adelante, pero antes quisiera reparar en la posibilidad de que la acción de Díaz se haya nutrido del saber performativo acumulado en los hornos.

Porque inmediatamente tras la aparición en prensa del caso Lonquén, empezaron a llegar hasta el sitio los familiares, seres queridos, vecinos y una serie de importantes activistas políticos que vieron en ese lugar la posibilidad de visibilizar una denuncia concreta al sistema opresivo de Pinochet. Y a través de procesiones y romerías, es decir, de una nueva configuración de cuerpos en el mismo lugar donde los asesinos arrojaron los cadáveres, se activó un horizonte de quebraduras desestabilizantes: manifestaciones políticas con alta potencia expansiva.

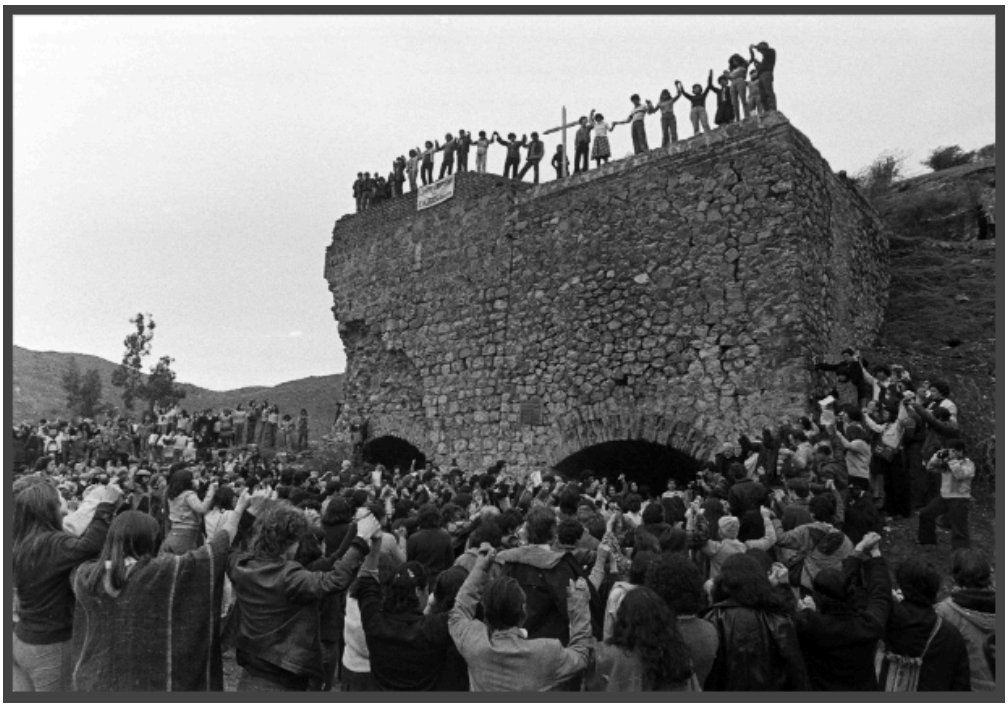
En los hornos se celebraron misas y se dieron discursos, pero también se guardaron minutos de silencio para conmemorar y darles una sepultura simbólica a los quince muertos. Esas instancias fueron la oportunidad que tuvieron sus familiares para encontrarse, rezar y, muchas veces, solo mirar las piedras, afirmándose los unos a los otros.

Los fotógrafos Luis Navarro y Helen Hughes retrataron procesiones y encuentros en torno a la ausencia y el dolor, documentaron relaciones sociales espontáneas y organizadas espacialmente entre lo corporal y lo social.

Esas imágenes muestran los nuevos usos que les dieron los cuerpos alrededor/sobre/debajo de los hornos, un sitio que había estado marcado por el horror y las prácticas de peritaje. De esta manera Lonquén se relevó, tras el hallazgo, con una tremenda potencia contrahegemónica debido a su capacidad de recibir y contribuir a que una multitud de personas se expresara.



Lonquén (1979), fotografías de Helen Hughes y Luis Navarro
Romerías a los hornos © Archivo Vicaría de la Solidaridad.



Romería en los ***Hornos de Lonquén*** (1978-70) © Archivo Vicaría de la Solidaridad.

El teórico José Esteban Muñoz apunta a que la primera percepción de cuerpos congregados en el espacio público produce una sensación inmediata de poder político (2020: 111) y que el Estado entiende la necesidad de evitar que nos conozcamos y conozcamos nuestra *masa* (130, énfasis agregado). Por esto, las romerías con su poder de convocatoria multitudinaria, organizada y resistente, representaron una amenaza para el poder controlador de la dictadura.

Según la ficha del sitio, declarado Monumento Histórico por el Ministerio de Bienes Nacionales el año 1996, se explicita que en marzo de 1980 el privado que adquirió el terreno donde estaban los hornos, los dinamitó y que esto cambió la memoria de un lugar que se había convertido en espacio de conmemoración a los asesinados, por parte de los familiares y amigos[26].

Según relatan los miembros de la Corporación de Memoria de Lonquén, la dinamitación cumplió el siniestro propósito de impedir las romerías espontáneas que la comunidad comenzó a realizar desde el hallazgo de finales de 1978[27]. Pero además de negarles a los familiares un espacio donde ejercer la memoria, desplegarse, conectar y crecer como *masa*, al ser dinamitados, también se volvió inaccesible el sitio para realizar pesquisas judiciales y obtener pruebas para un juicio.





Romería a los hornos de Lonquén (1979) los familiares y amigos de detenidos desaparecidos llegan hasta los hornos. Fotografías de Magdalena Navarrete, números de referencia CL AL38 CMNF-S01-SS01-SE02-E04-006 y CL AL38 CMNF-S01-SS01-SE02-E04-004 © Archivo Londres 38.

A finales de 1978, cuando esos enormes fosos todavía estaban en pie, la Corte Suprema había designado como Ministro en Visita Extraordinario a Adolfo Bañados Cuadra, quien confirmó que los 15 cuerpos encontrados pertenecían a las personas detenidas por carabineros de la Tenencia de Isla de Maipo el 7 de octubre de 1973.

Sin embargo, en abril de 1979 el Ministro Bañados se declaró incompetente y pasó el caso a la justicia militar. Entonces el fiscal encargó reos a ocho funcionarios de carabineros en calidad

[26] Para más detalles consultar la ficha N° 270087 correspondiente al Monumento Nacional Sitio Hornos de Lonquén en la página del Ministerio de Bienes Nacionales, disponible en: https://patrimonio.bienes.cl/patrimonio/sitio-hornos-de-lonquen

[27] La Corporación Memoria Lonquén fue creada por un grupo de familiares de las víctimas, así como también de profesionales y técnicos de distintas áreas, con el fin de contribuir a perpetuar la memoria histórica de Lonquén y las violaciones a los derechos humanos cometidas bajo la dictadura militar que se inició en 1973, particularmente, de aquellas que ocurrieron en el mundo rural.

de autores de la muerte de los quince detenidos, criminales que con el tiempo fueron amnistiados y sobreseídos de la causa.

Según relata la periodista Alejandra Matus (2020), a finales de 1979 las familias de las víctimas, más cuatro mil otras personas, se habían reunido en la Iglesia de La Recoleta, donde celebraron una misa fúnebre por los quince muertos. La esperanza era que al finalizar les entregaran los cuerpos para poder enterrarlos en el Cementerio General. Pero eso no ocurrió. Durante la misa los cuerpos fueron sacados a escondidas del Servicio Médico Legal y enterrados, por funcionarios militares, en una fosa común del Cementerio Municipal de Isla de Maipo.

Como relata María Luisa Sepúlveda (en Matus, 2020: s.p.) la iglesia estaba repleta, muchas personas habían viajado de lejos y con esfuerzo. Por su parte, Augusto Góngora, director de la revista *Solidaridad* y quien también estaba ahí, recuerda cuando se enteraron que los familiares no podrían darle sepultura a sus seres queridos:

> Fue un grito de llanto estremecedor. Todavía lo tengo aquí. La gente se desmayaba, gritaba. Se sintió un movimiento de toda la iglesia, como que todos sintieron el instinto de abrazar a los familiares. Con todo lo que les habían hecho. Fue una crueldad que nunca nos imaginamos posible. (Góngora en Matus, 2020: s.p)

Todo este aparataje de negación y ocultamiento fue hecho con el fin de evitar cualquier tipo de demostración de la existencia de los detenidos desaparecidos. Y si bien la acción *Diré tu nombre,* de Gonzalo Díaz, ha motivado múltiples debates entre críticos y teóricos del arte[28], destacándose las "connotaciones religiosas y místicas tanto de la instalación como de la performance" (Brodsky en Díaz, 2012: 7), ha sido leída principalmente como rito funerario y acto de reparación (Oyarzún en Díaz, 2010) sobre muertos de Lonquén.

En ese sentido lo que propuso su autor, diez años después del hallazgo, fue una instalación que resonaba con la tragedia de los hornos y cuya performance de cierre ofreció un reconocimiento directo a las víctimas no sólo a través de la declamación de sus nombres, sino que desplazándolas del contexto judicial negligente, al de las artes visuales, subvirtiendo la imposibilidad de darles una sepultura digna.

Esto es a lo que se refiere el antropólogo Marc Augé (1998) cuando propone que todo lo que ocurre en la sociedad es un discurso de lo pensable y lo imaginable y que, por lo mismo, lo que no se puede decir en un campo se puede decir en otro.

Para entender este desplazamiento resulta clave la fecha-fractura en que la acción fue realizada y cómo el contexto histórico fue permeando las expresiones culturales. Porque si bien en 1989 la dictadura de Pinochet llegó a su fin, en las artes ya se había experimentado un giro performativo y las obras podían ser acciones escénicas.

En esa línea, los artistas empezaban a producir acontecimientos en los que estaban involucrados ellos mismos (Fischer-Lichte, 2011: 45) y en el caso de *Diré tu nombre,* Gonzalo

[28] La performance también ha sido leída —más tendenciosamente— como el "momento chamánico de Gonzalo Díaz" (Buntinx, 2004: 4).

Díaz estaba presente en la acción resonando, afectivamente, tanto con la muerte de esos otros hombres como con el dolor provocado a sus familiares por su permanente imposibilidad de darles sepultura.

Y si bien *Diré tu nombre* no tuvo un afán concluyente ni fue hecha en colaboración con los familiares de las víctimas (ya abordaré eso más adelante), la performance abordó esa necesidad de llevar a cabo los ritos que permiten a los muertos cumplir todas las etapas de su recorrido.

En ese sentido, se refirió a un acontecimiento, pero luego se desprendió y se alejó de él. Hay que destacar que la acción fue realizada en una galería y no en el sitio donde estuvieron los hornos. Ahí los nombres de los muertos fueron proclamados claramente por el artista, y no aludidos diagonalmente ni cifrados, sino que pronunciados a viva voz, con todas sus letras, distanciándose así de las tácticas de la Escena de Avanzada que, según Federico Galende, se caracterizaba no poner nada en estado de representación: "Todo debía mantenerse en la atmósfera de lo indecible" (Galende en Díaz, 2022: 45).

Detonar y quebrar

Aunque se trata de una sola palabra, cuando se pronuncia *Lonquén* se activan con ella varios sentidos: en mapudungún, significa "en lo bajo"; y, en la actualidad, refiere —al mismo tiempo— al título de una obra de arte, al nombre de una localidad, a una tragedia y también a un caso judicial. Lonquén fue el lugar de asentamiento de dos culturas precolombinas, el Bato y Llolleo, donde más tarde se marcaría el límite de influencias entre las culturas aymara y mapuche.

Esa zona devino en dos haciendas; una de ellas se transformó en una mina de cal que luego, en 1920, fue abandonada y ahí, en algún momento posterior al siete de octubre de 1973, los cuerpos de quince hombres entre 17 y 51 años, detenidos en la localidad de Isla de Maipo, fueron asesinados y arrojados por una patrulla de carabineros desde lo alto de los antiguos hornos de la mina.

Todos estos significados son necesarios para abordar *Diré tu nombre*. Porque así como con una palabra se activan varios sentidos, me interesa observar esa secuencia que vincula el hallazgo en los hornos a la performance de Díaz. Porque lo cierto es que su obra surgió de un quiebre, el primero que evidenció el ocultamiento de los crímenes de la dictadura que fue traducido a una ruptura literal del vidrio transparente con el que estaban enmarcadas las lijas de su obra.

Al mismo tiempo, la performance fue una denuncia de la precariedad de ciertas vidas que no eran dignas de duelo y de cuerpos que fueron sistemáticamente negados a sus familiares para ser sepultados. En ese sentido Judith Butler advierte que no se puede dar por sentado que todos los seres humanos vivos tenemos la condición de sujetos dignos de derechos y protección, con libertad y un sentido de pertenencia política:

> Debemos preguntarnos: ¿Las vidas de quiénes son dignas de duelo y las de quiénes no? La gestión biopolítica de lo que no es digno de ser llorado resulta crucial para abordar la pregunta: ¿cómo vivo esta vida? […] ¿Las vidas de quiénes ya se consideran que no son vidas, o solo parcialmente vivas, o ya

> muertas y desaparecidas, antes de cualquier destrucción o abandono explícito? (Bulter, 2012)[29]

Así, la negación de los crímenes más el hecho de que el sitio del hallazgo haya sido dinamitado, junto con el entorpecimiento del proceso judicial y ocultamiento de los cuerpos escenifica lo que la antropóloga argentina Rita Segato (2016) denomina la pedagogía de la crueldad. Esto es la normalización de la crueldad y la brutalidad en la socialización. Un aprendizaje que estaría atravesado por la anulación de la empatía hacia los otros y otras. Desde el punto de vista de género, una práctica principalmente masculina.

Vista como una acción que trabajó oponiéndose a la crueldad, *Diré tu nombre* recurrió a la empatía, y planteó mediante la performance, un reconocimiento individual a cada una de las víctimas de Lonquén. El pronunciamiento de sus nombres tuvo hora, fecha y lugar. Como si esas condiciones fueran las coordenadas mínimas para ser llorados.

A su vez, Díaz propuso entre él y los muertos de Lonquén otro tipo de relación que amplía la noción de parentesco, es decir, planteó un vínculo formado por una afección que resonaba ante la tragedia o catástrofe de otros, incluso sin conocerlos. Según el grupo interdisciplinario The Care Collective[30] estos vínculos forman un tipo de red de cuidados entre "extraños como yo, llevados a cabo por desconocidos, cuyas vidas se parecen a la nuestra" (2020: 52).

Así, basada en esta semejanza y distancia temporal de diez años, la acción de Díaz no tuvo que ver exclusivamente con quebrar[31], sino con romper también ese pacto de complicidad e indiferencia que supone el mandato masculino ante el sufrimiento de los demás. De esta manera, *Diré tu nombre* también se trató de intentar reparar el abrupto fin de esas quince vidas humanas que para efectos de la dictadura no eran dignas de un entierro ni de duelo.



Lonquén. 10 años (1989) de Gonzalo Díaz en Galería Ojo de Buey © Archivo Gonzalo Díaz.

Propongo que existe una dimensión de esta vinculación afectiva que fue aprendida de los ritos que se celebraron en los hornos. Y no me parece casual que la dictadura haya querido

[29] Se puede ver una retransmisión de la conferencia en: https://www.youtube.com/watch?v=UE52SC1R-vU
[30] The Care Collective comenzó como un grupo de lectura en Londres, formado con el objetivo de comprender y abordar las múltiples y extremas crisis del cuidado, por personas procedentes de distintas disciplinas. Entre sus miembros están: Andreas Chatzidakis, Jamie Hakim, Jo Littler, Catherine Rottenberg y Lynne Segal.
[31] Aquí pienso en la reflexión sobre los impactos y la identidad que hace el artista Harry Dodge cuando dice que no podemos *tomar forma* si es que antes no tenemos algo contra lo que chocar (2023: 67).

dinamitar un sitio que evidentemente había detonado en los familiares de las víctimas y para el resto de la sociedad una potencia subversiva. Aquí tomo prestado de la física el *detonar*, ese proceso drástico de transformación de energía que, según la RAE, contiene un material cuando se intercambia —a cierta velocidad— con su medio adyacente. Y lo reclamo para nombrar el impacto que tuvo el fenómeno social del hallazgo, en los hornos, en la práctica de artes visuales, específicamente el de la performance.

Me refiero a la potencia expansiva desplegada en las romerías, minutos de silencio, ritos y procesiones en el sitio de Lonquén. Acciones deliberadamente espontáneas y riesgosas ante el reconocimiento de una posibilidad mayor de fracturar la negación de la violencia y los crímenes de la dictadura.

Despliegues inéditos de cuerpos capturados —como ocurrió también con los casos anteriores que he estudiado— en fotografías análogas. Me refiero a esa capacidad de contagio con lo adyacente que tuvieron esos encuentros masivos en la medida en que fueron registrados en imágenes, propiciando en su circulación una especie de transmisión o contagio. Algo que en el caso de Díaz se dio inicialmente a través de las fotos de ese agujero negro de los hornos.

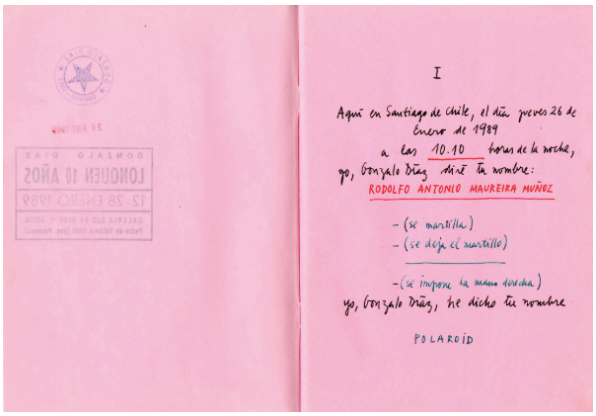
Fue al ver los videos de *Diré tu nombre* que esta metáfora de la *detonación*, me pareció pertinente para nombrar el proceso de maduración o acumulación o interpretación que hubo detrás de la perfomance que Díaz realizó en Ojo de Buey. O como un hallazgo que se masificó con la documentación de hechos reales y judiciales en relatos e imágenes, supuso a su vez una ampliación en su circulación a través de medios adyacentes.

Es decir el encuentro de esas fotografías impresas en papel con otros cuerpos, vidas, experiencias, que derivó en este caso, en una sofisticada representación simbólica a cargo de un artista-hombre-cojo. Es que para leer *Diré tu nombre*, es fundamental considerar tanto ese retraso o demora de diez años entre el evento y la performance como la condición física de su autor.

Tal como dice la teórica Nelly Richard, en el arte no basta con poner en escena imágenes del pasado, sino que debe lograr que lo ocurrido dialogue con el presente y produzca alguna conmoción: "No basta con conmemorar, hay que volver a dotar de energía al recuerdo, entablar una conversación con un presente disconforme" (Richard, 2019: s.p.).

Por esto propongo que Díaz asimiló la potencia expansiva que los ritos *detonaron* en los hornos, capturada por los lentes de Hughes y Navarro, para encarnarla en una galería. Y una vez ahí, en ese espacio, el artista pudo visibilizar su propia vulnerabilidad emocional y física. Es decir, para desplazarse entre una estación y otra a pronunciar el nombre de cada uno de los muertos y quebrar los vidrios, debía caminar.

Lo que, para él significaba un desplazamiento dificultoso porque desde su infancia cojea. Y en los videos, la cojera no sólo es una condición de Díaz, sino que además es en sí una demora, una fractura y un quiebre en la continuidad. Sus pasos dificultosos e interrumpidos obligan a quienes vemos los videos de *Diré tu nombre* a enfrentarnos a una temporalidad distinta.





Gonzalo Díaz Cuaderno con instrucciones para performance ***Diré tu nombre*** (1989) en galería Ojo de Buey © Archivo Il Posto y Registro en 8 mm de ***Diré tu nombre*** (1989), de Gonzalo Díaz 26 de enero de 1989, *Lonquén. 10 años* en Galería Ojo de Buey. © Archivo Il Posto.

Tal como apunta el historiador del arte y curador Gustavo Buntinx, Díaz es "minusválido desde niño a raíz de un ataque de poliomelitis", y decide llevar a cabo el "largo peregrinaje de la primera estación a la decimoquinta prescindiendo de las ortopedias habituales" (Buntinx, 2004: 21). Se refiere aquí a las muletas que acompañan históricamente a Gonzalo Díaz, de las cuales prescinde para el desplazamiento a lo largo de la sala. No es que las ocultes, sino que las deja apoyadas en el carrito con ruedas en el que llevaba el martillo, la cámara polaroid y su cuaderno.

En ese sentido, su gesto remite a un lienzo, pintado cuatro años antes, que según la investigadora Amalia Cross (2025) marcó el fin de su carrera pictórica y el comienzo de sus exploraciones con la instalación. En *Pintura por encargo* (1985), Díaz le pidió a otro artista, un pintor de carteles de cine de apellido Solís, que lo retratara a partir de una fotografía.

En su retrato posó como pintor, sentado frente a un atril, pintando un cuadro de su primera época, junto a una mesa con materiales y las muletas apoyadas en ella. La pintura, a modo de cartel, anuncia "violencia, acción, intriga y performance en la última obra del autor"[32]. Así, además de explicitar el fin de la práctica pictórica y el comienzo de la performativa, Díaz puso en el primer plano de la escena su muleta como extensión de la mano y el brazo con el que pinta o hace obra.

En el diálogo que tuvieron, el año 2022, Gonzalo Díaz y Federico Galende, el filósofo le comentó al artista que lo que sucedía en las grabaciones de video de la performance le parecía "muy lindo y tierno" (Galende en Díaz, 2022: 39). Fue especialmente, esta dimensión de ternura la que me convocó a buscar en el acto de la destrucción una respuesta. ¿Qué podía ser en la performance lo tierno?

La teórica Paz López apunta a que la respuesta no es tan simple porque la ternura no tiene una consistencia material ni está nítidamente entre las cosas del mundo, tampoco tiene, como la pena, una parte del cuerpo a la que esté unida de forma especial (2025: 92). La ternura, dice

[32] La obra fue adquirida el año 2005 por el Museo Nacional de Bellas Artes y su ficha se puede consultar en https://www.surdoc.cl/registro/2-2717

López consiste en acoger esa horda de fuerzas convulsas que han ido esculpiendo una vida, en hacer que el estupor frente a lo que somos siga todavía existiendo (63). Una definición que bien se podía aplicar a la activación de sentidos que proponía el desplazamiento dificultoso de Díaz por la sala.

Esto me hizo pensar que lo tierno quedaba en *Diré tu nombre* vinculado estrechamente a lo vulnerable, un concepto que para Judith Butler (2006) es común a los seres humanos expuestos a la violencia, pues todos tenemos un cuerpo mortal que puede ser herido. "La herida ayuda a entender que hay otros afuera de quienes depende mi vida" (2006:14).

Así, el cuerpo de Díaz afectado durante su infancia por una enfermedad viral (que en algunos casos puede llegar a ser mortal) fue, durante esa procesión entre las estaciones en que se pronunciaban los nombres de los muertos de Lonquén, la encarnación de una fragilidad compartida.

En la lectura que Buntinx hace de esta obra repara en que hay algo "tortuosamente aurático" en la imagen de Gonzalo Díaz "arrastrando su humanidad maltrecha por el perímetro de una galería convertida en iglesia" (2004, 21). Y lo cierto es que, de alguna manera, esa lentitud y dificultad corporal remiten tanto a la lejanía de Lonquén como a la biografía corporal del artista.

Además, está la fragilidad medial: la acción fue documentada en cintas en una época en la que según Gonzalo Díaz "todo funcionaba a pérdida" (Díaz, 2022: 37). Y a esa precariedad epocal[33] se sumaba la propia condición esporádica de la disciplina performativa, una práctica que por definición es efímera e inatrapable.



Registro en 8 mm de ***Diré tu nombre*** (1989), de Gonzalo Díaz el día 26 de enero de 1989, *Lonquén. 10 años* en Galería Ojo de Buey © Archivo Il Posto.

Hay que recordar que la tecnología del video surgió en Chile vinculada a lo doméstico y luego se transformó según Germán Liñero en "una herramienta de insospechado valor para sectores a los que no estaba particularmente destinado" (2010: 9). Así, en el contexto de la dictadura, a

[33] Aquí pienso en Mark Fisher, quien dice que gracias al VHS tuvimos la impresión de que prácticamente todo estaba disponible para ser visto otra vez, y que bajo las condiciones de la memoria digital, sería la pérdida misma la que se ha perdido (2018: 26).

pesar de ser concebido para servir las necesidades del entretenimiento familiar en un esquema de consumo y confort, devino en una práctica semiclandestina de resistencia cultural[34].

En las cintas de *Diré tu nombre* se ve cómo se cruzan los cables, los focos, las cámaras y los cuerpos con el carrito. Los cuadros están en los muros, el agua está quieta; y el que cojea, en su lugar. Gonzalo, en su lugar, y la muleta apoyada. Gonzalo Díaz, un niño que padeció de polio, convertido en un adulto, en su lugar, mira la obra y cuando se mueve por la sala con su presencia coja, se activan las fechas.

El 12 de enero de 1989, el día en que se le fue "revelado el secreto de los sueños" como dicen las lijas impresas tras los vidrios; el 07 de octubre de 1973, el día en que fueron detenidos los quince hombres en Isla de Maipo; el 13 de diciembre de 1978, cuando se publicó en la revista *Hoy* el hallazgo de sus cuerpos en los hornos de Lonquén.

Mientras camina tambaleando, se activan también los sentidos del sitio: la mina construida en el siglo XIX, abandonada en 1920, ocupada como fosa clandestina en 1973, ocupada como sitio de duelo tras el hallazgo, dinamitada en 1980, declarada monumento nacional en 1996.

Los camarógrafos se cruzan entre ellos. Visten camisas, jeans, tienen poleras y pantalones, fuman, portan cámaras y focos. Se acercan, se alejan, se persiguen. La cámara del video es inestable, la luz es inestable. Sin embargo, cada uno tiene su propia trayectoria, extrañamente coordinada con la otra. Por eso nunca colisionan: están haciendo una coreografía junto con el que performa, que cojea.



Registro en 8 mm de ***Diré tu nombre*** (1989), de Gonzalo Díaz el día 26 de enero de 1989, *Lonquén. 10 años* en Galería Ojo de Buey © Archivo Il Posto.

En su ensayo *Still bodies* (2021), Andrés Aparicio apunta a que la experiencia es un flujo y que el flujo se interrumpe y se hace perceptible solo cuando no encajamos. Así, la discapacidad, como

[34] Prueba de esto fue el Encuentro de Video Arte del Instituto Chileno-Francés de Cultura. Para profundizar en este tema, sugiero revisar Vidal Valenzuela, Sebastián (2024). *El Festival Franco Chileno de Videoarte y la Franja del NO*. En *Revista ArtEscena* (ISSN 0719-7535) 2023 Nº16 pp. 41-58.

experiencia vivida, puede entenderse en términos de la dinámica de ese flujo: "ser discapacitado significa experimentar la inadaptación la mayor parte del tiempo, ser consciente de las barreras que nos rodean, de la contingencia de nuestros cuerpos" (2021: 20).

Esto es algo de lo que Díaz es consciente y en sus propias palabras asume que aparece en los videos "cojo hasta el infinito, lento y chupado por la fuerza de gravedad" (2022: 36). Así en lugar de un desplazamiento regular y estable, Díaz realizó un avanzar deliberadamente quebrado y demoroso que permitió un reparo y una resignificación de lo tierno desde una vulnerabilidad extrema (Lévinas, 2002: 69).

Es que según Paz López, la vulnerabilidad no tiene nada que ver con la debilidad, sino con "una potencia que hace de la fractura un lugar por donde escaparnos de nosotros mismos para poder tocar y ser tocados" (2025: 65).

Así, en contraste con la monumentalidad solemne de los memoriales, la acción de Díaz propuso una memoria sostenida en los nombres y en la fragilidad de un cuerpo cojo. Pienso aquí en las palabras del artista chileno *queer* Francisco Copello, coetáneo de Díaz, quien dice que la performance es un ritual con potencia curativa para los intérpretes y para sus espectadores (1999: 41).

Porque lo cierto es que *Diré tu nombre* no fue solo una crítica política al poder que en dictadura organizaba la vida y muerte de las víctimas, sino que fue el intento de darles, desde las artes visuales, una sepultura simbólica a los muertos de Lonquén y un espacio de expresión al propio dolor del autor.

Como dice Milena Grass, frente a las realidades inenarrables, el arte ha mostrado su eficiencia como espacio de elaboración mediante lenguajes simbólicos y metafóricos, pues así logra transmitir a cabalidad la complejidad emocional que el relato escrito de la historia y el derecho no son capaces de representar (Grass, 2009: 5).

En ese sentido la voz y el cuerpo de Díaz fueron el soporte para los nombres de los ausentes. Su cuerpo vacilaba mientras avanzaba entre las estaciones y, sin embargo, activaba un ejercicio crítico de memoria, reconociendo la fragilidad como un potente recurso reparador y de transformación.

V. CONCLUSIONES

Arco

A lo largo de estos cuatro capítulos intenté demostrar que, en la medida en que Maruenda, Peters, Parada y Díaz despedazaron, vaciaron, agujerearon o quebraron algo material, también le abrieron un espacio a la expresión de su dolor. Y que esta práctica artística de hacer *huecos* se debía, en cierta medida, a la necesidad de experimentar duelos o ausencias, y de no poder hacerlo por esa imposibilidad-imposición de los hombres por mostrarse afectados, frágiles o vulnerables.

Según la escritora y activista bell hooks (2021), el hecho de que los varones no puedan hablar de su sufrimiento no se debe a un cuestionamiento de su masculinidad, sino a que les da miedo reconocer la profundidad de su tristeza. Para curarse de ese miedo, hooks apunta a que los hombres deben aprender a romper el silencio y hablar del dolor (2021: 130). En ese sentido quisiera analizar los *huecos* de este corpus como espacios de búsqueda y conexión.

Vistas así las rompeduras, vaciaduras y quebraduras de estos artistas, no sólo habrían enfatizado ausencias, sino que también a través de ellas, sus autores se habrían abrierto a la posibilidad de conectar con otros. De esta manera, al hacer *huecos* ellos mismos se *hicieron huecos* en el sentido en el que permitieron exponerse.

Así, el avión despedazado, el retrato vaciado de rostro, la máscara agujereada y los vidrios quebrados habrían supuesto una expresión de tristeza y dolor guiada no sólo por el afán de denunciar, sino por el profundo deseo de conectar. Conectar con otros hombres heridos y vulnerados al otro lado del mundo, conectar con sus propios familiares ausentes o distanciados y con detenidos desaparecidos.

En su libro *Perforar la masculinidad*, el politólogo Alfredo Ramos dice que los *huecos* no sólo son perforaciones sino que "posibilidades de encuentro" (2024: 25), y en con esa idea en mente quisiera proponer que las obras que estos artistas hicieron no han concluido porque todavía siguen propiciando encuentros inesperados.

En ese sentido, la ampliación que plantea Ramos me permite abordar estos *huecos* como tácticas performativas desobedientes al mandato masculino que propician vínculos. Incluso hoy. Es decir, en un primer nivel, leo estas acciones como interrogaciones a la configuración del género y sus mandatos (especialmente en condiciones sociopolíticas de transformación y riesgo), pero luego también como acciones que pueden vincular a sus autores con otros sujetos y sensibilidades fuera de su tiempo.

Entonces si estos *huecos* no sólo fueron depósitos solitarios de emociones cohartadas por el mandato masculino, sino que además espacios para una potencial vinculación afectiva, podría afirmar que el último caso que analicé, *Diré tu nombre* de Gonzalo Díaz, no concluyó en 1989. Aunque a nivel de contexto ese año estuvo marcado por el fin formal de la dictadura militar y el inicio de un proceso de reapertura democrática, la obra encontró, con el paso del tiempo y la reconfiguración del escenario político y cultural, otra manera de seguir operando. Y lo ha hecho a través de su archivo y circulación que finalmente han permitido encuentros inesperados.

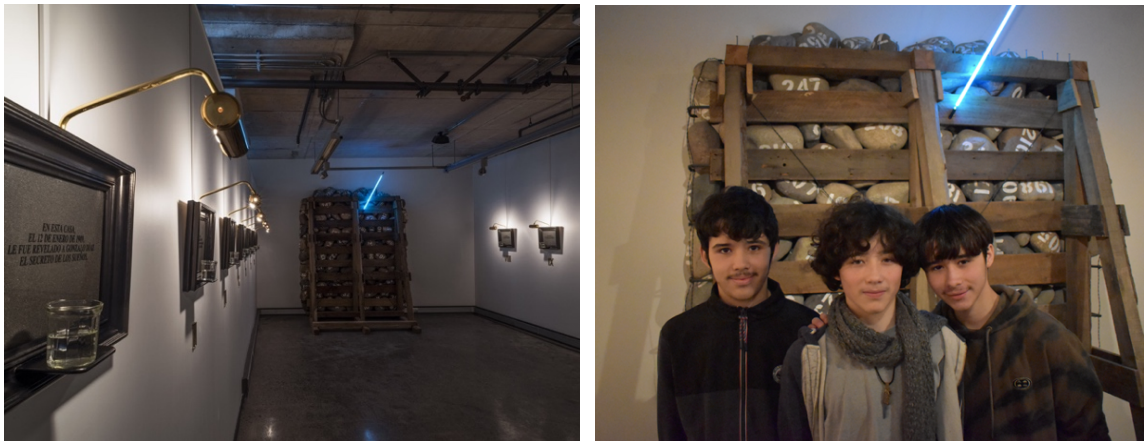
En la lectura que hace Pablo Oyarzún de *Lonquén. Diez años*, se refiere a la "luz aurática" de cada uno de los cuadros negros que dirige la mirada hacia el "vidrio protector" (Oyarzún en Díaz, 2010: s/n). Y fue, justamente, en el reflejo de esas superficies, hoy instaladas de manera permanente en la sala de exposiciones de Il Posto, que presencié una escena particular.

El sábado 9 de septiembre de 2023, en medio de la penumbra de la obra, bajo esa luz aurática y entre esos vidrios protectores, se produjo, por primera vez, un encuentro que, al igual que la obra y el hallazgo, se tardó años en ocurrir. Esa mañana el artista Gonzalo Díaz conoció a Corina Maureira Muñoz, hija de Sergio Adrián Maureira Lillo: detenido por Carabineros de Isla de Maipo en el Fundo Naguayán, lugar donde trabajaba y residía junto a cuatro de sus hijos: Sergio, Rodolfo, José y Segundo. Ni ella ni sus hijos conocían hasta entonces la obra de Díaz.

Corina estaba duplicada en la sala, pues se encontraba ahí en cuerpo presente, pero también aparecía replicada en las fotos que hizo Luis Navarro de las ceremonias de los detenidos desaparecidos, que habían sido montadas en los muros de la galería. Si como dice Isabel Piper, el Golpe de Estado fue, esencialmente un quiebre y un corte traumático en la historia del país (Piper, 2005: 199), y la intención de la dictadura de tras el hallazgo de Lonquén fue dinamitar el sitio, desintegrar el grupo, fraccionar la compañía o en términos de José Esteban Muñoz oscurecer la *masa*, se podría pensar hoy, contra todo lo que se cree, en algún nivel el propósito de la dictadura fracasó.

Porque mientras los aparatos de Pinochet estaban persiguiendo, hostigando, torturando, asesinando, haciendo desaparecer, negando, silenciando a personas —solo por su pensamiento político—, había también otra energía y otra fuerza avanzando lentamente, abriéndose paso en los precarios espacios de los que disponía.

Me refiero a una energía de encuentro, reparadora y fraternal, como el gesto con el que se sostuvieron y se afirmaron uno a otro, los familiares en los hornos y ese sábado dos personas afectadas. Dos personas que no se conocían, pero que llevaban años, en medio de la penumbra, en un mismo plan de búsqueda.



A la derecha, ***Lonquén* (1989), de Gonzalo Díaz** montada de manera permanente en Il Posto © Il Posto. A la izquierda, **Trillizos bisnietos de Sergio Maureira Lillo en *Lonquén*** (1989) de Gonzalo Díaz, expuesta de manera permanente en Il Posto Fotografía © Ariel Florencia Richards.

Rodrigo Zúñiga, teórico que ha escrito sobre *Diré tu nombre*, reflexionaba en el año 2016 que, quebrados los vidrios, desprotegidos los secretos, desnudos los nombres, la obra sólo podía registrar el desfase: "No hubo conversión tras la confesión, no hubo nueva cuenta. El tránsito dejó al espectador donde mismo" (Zúñiga, 2016). Sin embargo, a la luz del encuentro entre Díaz y Corina Maureira, junto a trillizos bisnietos de uno de los muertos de Lonquén, quisiera pensar que no estamos donde mismo y que sí hubo una conversión. O, por lo menos, es posible una transformación.

En su definición más sencilla la *detonación* es un proceso de combustión que implica la existencia de ondas expansivas y una zona de reacción detrás de ellas (Pérez Porto, 2017). Y, afirmada a esa posibilidad, quisiera pensar que esta performance, en su condición de detonante, consideró un vínculo con el futuro. En ese sentido, *Diré tu nombre* no disipó la niebla, pero sí auguró que tras ella existía la posibilidad de reparar una red afectiva destruida por la crueldad.

Este inesperado salto en el arco temporal de mi tesis que propuso *Diré tu nombre* (y que también plantea la de Parada en su condición de inacabada), le articuló una nueva pregunta a la investigación: ¿Era posible leer obras realizadas tras la vuelta a la democracia de la misma manera que yo había leído mis *huecos*?

A primera vista, el fin de la dictadura aparentemente había desestabilizado incluso la potencia política de la performance. Según la investigadora Sophie Halart, en la historia del arte chileno es común sostener que durante las décadas de la dictadura militar la performance artística encontró su mayor impulso, "formulándose como una crítica de la codificación del espacio público y de los cuerpos por el discurso oficial" (2012: 7).

Es por esto, explica Halart, que se suele enseñar que el fin de la dictadura —que fue también el fin de la Escena Avanzada— coincide con el fin de la performance en el país. Por eso la académica detecta que este mensaje parece sugerirle a los artistas más jóvenes dispuestos a aventurarse en esta disciplina en el Chile postdictatorial, que "lamentablemente han nacido unos años demasiado tarde" (2012: 7).

Sin embargo, la misma investigadora releva de qué manera los nuevos artistas han encontrado en el arte de performance un instrumento para articular un discurso crítico sobre los mecanismos actuales de producción, la pertenencia del mundo del arte (y de ellos mismos) a esta esfera. Además de una relación entre labor y cuerpo social.

Por su parte, Gonzalo Díaz (2025) asumió en una entrevista reciente la contradicción del fin-comienzo de esa era marcada por 1989 cuando dijo que con la democracia los artistas se "desprendieron de la obligación política", pero también reconoció que el fin de la dictadura significó que entrara un poco de aire. "Empezó a haber una cierta actividad internacional que nos ponía en contacto con un afuera activo y moderno, democrático" (Díaz en Careaga, 2025: s.p.).

Me interesa esta observación del ocaso de la dictadura como el fin de un arte comprometido políticamente y el comienzo de un contagio disciplinar con otros discursos críticos, pues plantea la pregunta de cómo hacer un arte subversivo en democracia. Y para mí, cómo analizarlo.

Entiendo que la potencia transformadora de la performance y su posibilidad restaurativa (Schechner, 2000) no serían exclusivas de un contexto político ni histórico particular y que, tanto en el pasado como en el presente, los hombres han sido castigados por mostrarse menos masculinos. Esto, en lugar de ser animados a cuidar y a reconocer sus propias dependencias. Es decir, el mandato de masculinidad sigue operando tanto cincuenta años atrás como hoy.

Así asumí que no quería hacer una tesis que indagara exclusivamente sobre el pasado, sino que también quería realizar una lectura situada en un presente donde las disputas en torno al género, la violencia y la memoria se han vuelto centrales. Por esto pensé que era necesario relevar un último caso. Me pareció pertinente agregar una obra que involucrara hoy tanto lo *hueco* como el cuidado, entendiendo que éste surge desde vulnerabilidad como lugar del cual conformar prácticas alternativas de masculinidad (Ramos, 2024: 40).

Por lo mismo me pregunté qué ocurría si transformaba el epílogo de esta tesis en el espacio para un caso actual que me ayudara a pensar críticamente la masculinidad desde el Chile postpandemia y postestallido social. Esta inquietud fue guiada por la posibilidad de aplicar el conocimiento recogido durante cuatro años de doctorado y además, de pensar lo *hueco* en un contexto global marcado por el resurgimiento de discursos de extrema derecha y el debilitamiento del consenso democrático.

Así que, en el manuscrito original de esta tesis decidí abrirle un *hueco* al trabajo de Sebastián Preece (1972), quien el 2018 —año de las marchas feministas más multitudinarias de la historia de Chile— intervino un viejo galpón en la comuna de Independencia, haciéndole una serie de aperturas rectangulares al techo. Preece rodeó los bordes de esas aperturas con un sistema de riego automático por el que caía agua en goteo todos los días y que junto a la luz natural propició el crecimiento de un jardín silvestre en el agrietado piso de cemento del interior. La obra, que Preece tituló como *Ante(s)jardín* (2018-2022), comenzó a realizarse en plena crisis social y política del 2018 y se extendió durante toda la emergencia sanitaria del COVID. Durante esos cinco años, el trabajo de este artista visual consistió, principalmente, en cuidar plantas.

Pero en la defensa de mi tesis —que se realizó en lunes 26 de enero de 2026 en la Sala A del Posgrado en Artes, en Campus Oriente— hubo un disenso. No todos los miembros de mi comisión creyeron que era una buena idea y de hecho, cuestionaron la decisión. En algún sentido, creí que tenían razón y que la tesis funcionaba mejor con el arco temporal original de 1969 a 1989 y los casos elegidos que eran enunciados en un comienzo, con el fin de observar producciones artísticas realizadas en medio de una catástrofe social (Kaës,1991), es decir, cuando se provocan rupturas en el trabajo psíquico de ligadura, de representación y de articulación.

Por eso, decidí remover ese epílogo y en vez de eso, agregar el texto que leí el día de la defensa. Para quienes quieran leer el capítulo de Preece, pueden escribirme a mi correo (arielflorenciarichards@gmail.com) y encantada se los compartiré.

Apuntes huecos

Quisiera comenzar por relevar la importancia que tuvo y tiene la escritora norteamericana Susan Sontag en la formación de mi pensamiento doctoral, y no sólo me refiero a sus

reflexiones sobre la fotografía y el género, sino también a su ensayo A*nte el dolor de los demás* (2003), en el que ella interroga qué significa mirar imágenes de guerra, violencia y catástrofe sin convertir ese acto en un consumo. Pensar que el dolor ajeno circula siempre atravesado por marcos políticos, históricos y afectivos me hizo cambiar mi modo de abordar las imágenes durante el doctorado. Y en estos meses recientes, creí importante releer el texto de Sontag y quisiera destacar algunas citas que no están literalmente incluidas en la tesis, pero que explican el portal por el que entro a mi proyecto.

Sontag dice que ante el dolor de los demás rechazamos esa violencia, al tiempo que nos percibimos indefensos y sentimos que debe ser reparado (2004: 43). Si leemos de atrás para adelante esa frase, entendemos que hay algo que debe ser reparado cuando nos sentimos indefensos ante el dolor de los demás, y aquí confieso que esa impresión o deseo de reparación es una de las fuerzas que mueven mi trabajo. Por un lado, la de volver a mirar obras de arte ya leídas y analizadas y encontrar en ellas algo que no haya sido destacado. Y aquí traigo a presencia a la poeta y ensayista Adrienne Rich, quien sostiene que releer es la labor feminista por excelencia.

¿Pero qué es lo que quiero reparar? Pienso que la entrada a mi proyecto doctoral se compone de tres conceptos básicos: imagen, cuerpo y violencia. Para abordarlos, elegí artistas, hombres que hubieran trabajado con esa tríada, ya que, por más que se hubieran leído y vuelto a leer, detecté una deuda al pensar en ciertas obras chilenas realizadas durante el siglo XX vistas desde la mirada de género, y aquí no quiero decir necesariamente una mirada *queer*, aunque sí una mirada capaz de detectar rarezas.

Afinando los conceptos iniciales, podría decir que precisé que las imágenes eran fotografías, reemplacé "violencia" por "dolor" y al cuerpo lo reduje al masculino, pues parte de lo que pretendía leer, releer y reparar tenía que ver con formas de experimentar la masculinidad que, tal como exploramos junto a Cristián Opazo durante la candidatura de tesis, no atañen exclusivamente a los hombres. Pero vuelvo a Sontag porque si decidí ordenar cronológicamente mis casos de 1969 a 1989, fue porque creo que hay una realidad que Sontag estudió, a través de la cual entró a pensar en estos casos. Y esa es la guerra.

En primer lugar, la secuencia de guerras mundiales que marcaron el siglo XX y, luego, específicamente, la guerra de Vietnam. Cuyas imágenes "documentales" circularon masivamente en la prensa impresa y produjeron un quiebre en la experiencia pública del campo de batalla: por primera vez, el conflicto entró global y masivamente en los hogares de quienes estaban radicalmente lejos de las zonas de conflicto, generando una forma inédita de proximidad visual. Esta extraña cercanía no equivalía a la comprensión, sino a una mezcla ambigua de conmoción, saturación y consumo cotidiano del horror. Y desde donde lo veo, abrió una sensibilidad crítica frente a la violencia, lo que, a su vez, inauguró una relación moderna con la guerra como espectáculo mediado y vivido a distancia a través de la mirada.

Nosotros, dice Sontag —y este nosotros es todo aquel que nunca ha vivido nada semejante a lo padecido por los soldados— no entendemos. No nos cabe pensarlo. En verdad no podemos imaginar cómo fue aquello. No podemos imaginar lo espantosa, lo aterradora que es la guerra, ni cómo se convierte en normalidad (Sontag, 2004: 54). Por supuesto que las artes acusan recibo de este nuevo impacto visual que circula por los medios y ese "no saber" al que se refiere Sontag calza o se inserta en las disciplinas artísticas, justo en un momento histórico

en que está naciendo una nueva forma de expresión que tiene en su centro al cuerpo: la performance.

Y aquí vuelvo a Sontag, cuando dice que el conjunto de imágenes incesantes (la televisión, el video continuo, las películas) que ya a finales de los sesenta formaba parte del entorno cotidiano, para ampliar el imaginario cotidiano, palidece ante el impacto de una sola imagen. Para ella, a la hora de recordar, la fotografía cala más hondo. La memoria congela los cuadros y su unidad fundamental es la imagen individual (2004: 14).

En un momento histórico, cultural y político marcado por la irrupción de imágenes que resultan imposibles de comprobar como verídicas o generadas por la inteligencia artificial, quisiera relevar la condición análoga de las fotos tomadas en terreno durante las guerras del siglo XX. Imágenes reveladas, ampliadas, impresas y distribuidas en papel, como ocurría a mediados del siglo pasado con la revista *LIFE en Español*. Nombro esa publicación en particular porque en el archivo del artista Félix Maruenda, el primero de mis sujetos de estudio, hay referencias directas a las imágenes impresas de guerra que esa revista exhibía y que están vinculadas ineludiblemente con la creación de *Peligro* (1969). Una obra que me parece que debe ser revisada, pues aunque ha sido estudiada como instalación y escultura, tiene innegables dimensiones performativas.

Propongo que la representación de la guerra en imágenes foto documentales, a su vez, se debió a la representación pictórica. Basta leer las instrucciones que dio Leonardo da Vinci para pintar una batalla, haciendo hincapié en que los artistas debían tener el coraje y la imaginación para mostrar la guerra en todo su horror: "Los vencidos mostrarán su abatimiento en la palidez del rostro, en la elevación del entrecejo y en los numerosos y doloridos pliegues de la carne que les queda... los dientes superiores estarán separados de los inferiores, como para dar paso a un grito quejumbroso... Mostrarás cadáveres cubiertos a medias de polvo… y pintarás la sangre con su color propio, brotando del cuerpo y perdiéndose en tortuosos giros, mezclada con el polvo; y los hombres, apretando los dientes, revolviendo los ojos y retorciendo las piernas, se golpearán la cara con los puños en la agonía de la muerte" (Da Vinci en Alberti, 1827: 29).

Sontag dice que cuanto más remoto o exótico el lugar donde fueron tomadas las fotografías, tanto más expuestos estamos a ver frontal y plenamente a los muertos y moribundos. Pienso en Vietnam, pero también en Lonquén, una localidad rural alejada del centro de Santiago donde la aparición de quince cuerpos asesinados por la dictadura generó, por primera vez, un quiebre del discurso oficial de "que no había desaparecidos". Y que, a su vez, se convirtió en el germen de la obra Lonquén, que Gonzalo Díaz tardaría diez años en madurar y cuya performance de cierre, *Diré tu nombre,* marca el fin de mi corpus.

Creo que hay una dimensión de demora, lentitud o arrastre que estos *huecos* comparten. Mi hipótesis era que al romper algo material, también habían roto algo conceptual y de paso habían contribuido a desmantelar lo que la antropóloga Rita Segato (2018) denomina como mandato de masculinidad. Si bien Félix Maruenda, Carlos Peters, Hernán Parada y Gonzalo Díaz crearon *huecos* en contextos distintos, mediante tácticas diferentes, creí que era posible observar una secuencia en común entre ellos. Y que se podía sintetizar en tres pasos: primero romper algo material, luego crear un *hueco* y en tercer lugar, a través de éste, señalar una ausencia. Por supuesto que ellos ya sabían, antes de romper, qué ausencia iban a enfatizar con su obra y en ese sentido, no había ningún descubrimiento. Fue sólo después de analizar sus

trabajos que entendí que esos vacíos que ellos construyeron no sólo apuntaban a lo que faltaba, sino que eran espacios de conexión con otros. Túneles. Y luego fue a través del archivo de estas obras efímeras que me encontré con que los *huecos* le abrían un espacio a lo intermedio entre el aquí y el allá, el adentro y el afuera, lo sólido y lo inmaterial.

En esa línea pretendían vincular dos realidades y también encontrarse con otros. No en ese momento, sino fuera de él. Pienso entonces en el tiempo, su paso y la espera. En una entrevista reciente, a Gonzalo Díaz le preguntaron si el Estallido Social había "movido la creatividad" y él fue cauto al responder: "Yo no fui capaz de responder a eso […] Y eso que se trata del movimiento social más importante de los últimos 40 años. No tuve ninguna capacidad de relacionar ninguna imaginería con ese evento" (Díaz en Careaga, 2025: s.p.). La entrevista concluye con el artista afirmando que tal vez en diez años más haga algo con el Estallido Social, si es que sigue vivo todavía:

> Ese tiempo de diez años, el tiempo de *Lonquén*, es el adecuado para solucionar ese problema de la obra como panfleto. Si no está ese tiempo, lo único que tienes es pura información, ninguna posibilidad de contradecir, de buscarle un sentido opuesto o contradictorio, problemático. (Díaz en Careaga, 2025: s.p.)

En su libro *Muertos a la obra*, la filósofa belga Vinciane Despret sostiene que la primera cuestión que plantean los fallecidos no se inscribe en el tiempo, sino en el espacio (2024: 35). Que hay que encontrarles un lugar, lo cual también quiere decir que hay que *hacerles* un lugar (2024: 36). En ese sentido, lo que ocurrió en la remota localidad de Lonquén, y aquí me refiero no solo al hallazgo de los cuerpos y la circulación de esas imágenes en la prensa, sino a lo que vino después, la activación de esos dos torreones de piedra. Como he dicho, ahí, los familiares de los detenidos, desaparecidos, aparecidos y vueltos a desaparecer instalaron cruces, flores y retratos de sus muertos. Se hicieron romerías, misas, se dieron discursos y se guardaron minutos de silencio. Esto se hizo para conmemorar y darles una sepultura simbólica a esos quince hombres, pero también para brindarles una oportunidad a sus familiares para encontrarse, rezar y muchas veces solo mirar las piedras, afirmándose los unos a los otros.

Cuando dije inicialmente que pretendía reparar algo, no era solo proyectar una mirada de género, desde el estudio de las masculinidades, sobre obras ya estudiadas, sino también reclamar su condición performativa. Performances que se ensayaron, al igual que las romerías de Lonquén desde la intuición y los conocimientos que portan el cuerpo y la memoria. Pero también desde una profunda concepción y potencialidad de las lecturas simbólicas de los cuerpos en el espacio. Pienso aquí en el edificio académico donde desplegó su *Peligro* (1969) Maruenda, en el taller de arista donde montó su *Hombre* (1971) Peters, en la ciudad en la que desplegó su *Obrabierta* (1978-1985) Parada y en el tránsito que propuso entre el lugar de memoria y la galería *Diré tu nombre* (1989) de Díaz.

Despedazar un avión, ahuecar el rostro del padre, vaciarse de identidad, perforar la máscara del hermano y romper vidrios son las maneras performáticas que estos artistas tuvieron para abordar una desaparición o una ausencia. Y esos que faltaban podían ser soldados desconocidos al otro lado del mundo, familiares o víctimas de la dictadura, hermanos, campesinos, lo que fuera. Quizás la acción no era reparar sino reanudar, un término que, según

Despret designa al mismo tiempo el arte de la costura y el remiendo. "El arte de llenar lo que falta, el arte de curar los tejidos, el arte de asegurar un relevo" (2024: 12).

Pienso, de hecho, que hay un ductus, o tubo conductor, hueco, que vincula y hermana estas acciones que elegí estudiar para mi tesis. Y lo hace corriendo no sólo en el tiempo y el espacio, sino también relevando la dimensión material de lo ausente, de lo que falta, de lo que ha sido sustraído. De los ausentes, de los que faltan y han sido desaparecidos. Destruir es, en este proyecto, sinónimo de desmantelar sistemas injustos que reducen la posibilidad de vivir plenamente el dolor o el duelo. Y que lo que hicieron estos artistas no fue solo acusar recibo de su dolor, sino también imaginar cómo darles en vida una digna sepultura a los muertos. Entiendo que esta realidad no tocó directamente a todos mis sujetos de estudio, pero sí estoy segura de que sus obras surgieron de la afección ante el arrebato de otras vidas. Vidas de otros hombres.

Si bien estas cuatro acciones habían sido estudiadas no habían sido leídas como performances en sus épocas, pero que en su dimensión política eran "ejercicios reactivos frente a la hegemonía política y de circulación imperante" (Vidal, 2013: 279). Y además, reaccionaban ante la imposición de un régimen binario de comprensión del género. Negándose, mediante la ruptura, a acatar el mandato de masculinidad.

En ese sentido, los estudios de la performance me permiten leer estas obras experimentales, realizadas por hombres, como prácticas de conducta restaurada, un concepto acuñado por el antropólogo Richard Schechner, mediante el cual se asegura que toda performance —desde un rito hasta un acto político o una escena íntima— opera como una puesta en juego de lo ya hecho. Y que revela, así, que la identidad, la memoria y el cuerpo son siempre, en algún grado, formas de repetición estructurada. Al repetirse o al reactuarse, un acto tiene potencia reparadora porque, en su repetición consciente, implicaría una transformación.

La performance sería, así, la repetición de un acto desprendido parcialmente de su contexto original y disponible para ser reensamblado en nuevas situaciones, como si fuera una unidad móvil de experiencia cultural. Este desplazamiento es clave en mi propuesta y lo uso no sólo para explicar el tránsito de fotografías de guerra a acciones performativas, sino también para explicar la posibilidad que tienen los cuerpos de los vivos de conectar con los muertos.

Me interesa la performance porque, como práctica corporal con potencia restaurativa, puede ser benéfica al considerar cómo desmantelar la masculinidad hegemónica. Lo restaurativo en estas performances no remitiría a una reparación conservadora, sino a la posibilidad de rehacer la masculinidad desde la vulnerabilidad, que implica el duelo o la falla. La performance se volvería, desde esta perspectiva, un laboratorio donde la masculinidad, al ser restaurada como conducta, también puede ser desobedecida: repetida de otro modo, abierta a fisuras y, por lo tanto, susceptible de transformación ética y política.

El mandato de masculinidad, tal como lo formula la antropóloga argentina Rita Segato, afecta en primer lugar a los propios hombres, en la medida en que los somete a una exigencia constante de demostración: deben probar su virilidad ante una cofradía masculina que funciona como tribunal permanente. Pero sabemos que el mandato no se agota en quienes lo encarnan: afecta también de manera directa a las mujeres y a las disidencias, porque se sostiene mediante pedagogías de la violencia que requieren cuerpos subordinados para confirmar el poder

masculino.

Según Segato, la masculinidad normativa se sostiene sobre una pedagogía de la dureza: un régimen que exige distancia afectiva, desapego y un poder permanente como prueba de control ante otros. Yo interpreto literalmente esa definición. Es decir, ese mandato que opera como una ley social implícita y que clausura la posibilidad del cuidado y vuelve sospechosa toda exposición emocional; se manifestaría material y corporalmente en lo duro, en lo intransigente, impenetrable e impermeable.

Por esto me interesan Maruenda, Peters, Parada y Díaz. Pues son sujetos que, a través de sus obras, inquietaron la relación entre la virilidad, el control y la violencia. Si el mandato exige dureza, eficacia y poder, el gesto de romper puede operar como una desviación crítica cuando no reafirma la violencia, sino que expone su lógica y la vuelve inhabitable. Y aquí recurro a bell hooks para pensar que estos artistas no rompieron algo material con afán destructor, sino que abrieron espacios o fracturas para conectar. hooks (2021) propone que el amor es una práctica política capaz de desarmar la violencia estructural que produce sujetos desconectados de sí mismos y de los demás.

Así, estos *huecos* serían una forma de apertura a la vulnerabilidad: un gesto radical que interrumpe el mandato hegemónico y permite imaginar masculinidades no basadas en la dominación, sino en la reciprocidad y en el duelo compartido y expresado. Huecos abiertos a la capacidad de sostener vínculos reparadores. Al terminar de armar esta presentación, se quedó conmigo la idea de una emoción participante con la que bell hooks entiende el amor. La necesidad de implicarse con otros, en otros, si se ama. Esa concepción me llevó a mirar la performance como un campo privilegiado para ensayar formas de reparación, pero también me hizo repensar mi propia práctica: la escritura y la investigación. ¿Cómo desobedecer los mandatos afectivos del poder y hacer del acto de investigación un ejercicio de amor entendido como transformación?

En *La poética del espacio*, Gastón Bachelard distingue que el binomio adentro-afuera tiene una geometría implícita. Dice que el afuera y el adentro están afirmados por un límite que es una barrera, pero para efectos fenomenológicos, su dialéctica se multiplica y se diversifica en innumerables matices (Bachelard, 1991: 225). Así, el gesto destructivo de romper algo material se transformaría, en la disciplina performativa, en una alianza constructiva que volvería exasperantes las fronteras entre adentro y afuera, poniendo énfasis en un espacio intermedio.

Por su lado, el filósofo Byung-Chul Han dice en su libro *Ausencia* que el mundo es, ante todo, una resistencia que hay que romper mediante la intensificación de la conciencia y se refiere al acto de destruir: "El virtuoso debe romper la inercia de la materia por una maximización del hacer" (Han, 2019: 74). Luego apunta a que la ausencia es un espacio que da espacio a otro espacio. Así, el vacío estaría compuesto de transiciones e intermedios. En ese sentido, la ausencia para Han remitiría siempre a lo que falta. Y vistas desde su perspectiva, las obras de este corpus señalarían: cuerpos, nombres y miembros que faltan, pero también evidenciarían una falta de lazos afectivos. Como dice Rodrigo Díaz Cruz, el dolor del otro no es aquel que hallamos, sino el que nos encuentra y demanda reconocimiento en nuestra vulnerabilidad compartida (2014: 71). Por esto propongo que las obras que componen la investigación están vinculadas entre sí más allá del arco temporal y la coincidencia geográfica. El vacío en estos

trabajos releva, además de una serie de ausencias, una manera de explorar emociones que el mandato masculino cohíbe, como la empatía, el dolor y su demostración pública.

Si tuviera que aventurar alguna idea al cierre, diría que a primera vista Maruenda, Peters, Parada y Díaz no tienen nada en común, pero hay cierta continuidad entre sus *huecos*. Esta relación no sería evidente, formal ni conceptual sino que completamente arbitraria y subjetiva. En ese sentido esta tesis reúne trabajos que me removieron y abordarlos como performances me permitió relevar a la dimensión corporal y potencia restaurativa que tienen. Es decir, me permitió observarlos como partes de una red de vinculaciones afectivas y encuentros que todavía están por venir.

El pasado, dice Andrea Soto Calderón, tiene una energía disponible que por medio de la crítica podemos actualizar para levantar otras memorias y, desde ese tejido, configurar otro presente. "La crítica tiene la potencia de encontrar la actualidad de un material, una historia, una relación, una obra, para seguir diciendo cosas fuera de su tiempo. Para trazar otros futuros posibles" (2020: 28).

Sabiendo que otra mirada propone una segunda lectura, capaz de ampliar el sentido convencional de un concepto, inicialmente yo me inclinaba por el sentido de la vista para pensar estas obras. Sus relaciones y encuentros. Sin embargo, al terminar esta tesis siento que se trató siempre del sentido y de propiciar *huecos* para que hombres separados los unos de los otros tuvieran ocasión de tocarse. Una nueva apertura que contribuya, desde el estudio de las artes, al despertar de masculinidades contrahegemónicas.



Muerte de un miliciano **(1936), adjudicada a Robert Capa** © MAGNUM Photos.

Para terminar quisiera referirme brevemente a la célebre fotografía de Robert Capa en la que se captura el momento en que muere un miliciano anarquista, tomada durante la Guerra Civil Española. En una de nuestras múltiples reuniones, Milena Grass me habló de ella, invitándome a referirme a ella en la tesis y, aunque no lo hice directamente, la fotografía acompañó todo mi proceso de escritura. La imprimí y la pegué frente a mi escritorio, no solo como un apoyo visual, sino también como un recordatorio metodológico.

En la breve frase que Susan Sontag le dedica en su ensayo a esta foto, habla de ese hombre a punto de caer, muerto, sobre su propia sombra. Eso me hizo pensar constantemente en lo que entendemos por un cuerpo, por una afección y por la sombra extendida de la violencia incluso más allá del territorio donde se ejerce. Pero también porque, como pieza visual, es inestable: no se sabe si retrató la realidad o si fue una ficción orquestada, ni siquiera se sabe si fue obra de Robert Capa o de Gerda Taro, la intrépida fotoperiodista alemana de origen judío que, junto a su pareja, usaba el alias Robert Capa para firmar sus imágenes.

Con esto quiero relevar que la imagen de ese hombre cayendo muerto sobre su propia sombra resuena inevitablemente, para mí, con el tránsito, pero también con la poética de los intersticios, con el juego de la autoría, con la fotografía, el arte, la masculinidad y el dolor: todos temas a los que pude dedicarme plenamente durante estos cinco años.

BIBLIOGRAFÍA

ADARO, Sara (2017) "Imagen de la (des)aparición, circulación y colectividad en la obra de Luz Donoso y Hernán Parada" en *Atlas*, publicado el 18 de enero de 2017. Disponible en https://atlasiv.com/2017/01/08/imagen-la-des-aparicion-circulacion-colectividad-la-obra-luz-donoso-hernan-parada/

ARRIETA, Paula (2021). *Si muere Duchamp*. Santiago: Tiempo Robado Editoras.

ALBERTI, León Bautista (1827). El tratado de la pintura por Leonardo Da Vinci. Madrid: Imprenta Real.

AUSTIN, John L. (1962, trad. 1971). *Cómo hacer cosas con palabras*. Barcelona, España: Paidós.

BACHELARD, Gastón (1991). *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.

BAZIN, André (1967). "The Ontology of Photographic Image", en *Classic Essays on Photography*, (ed. Alan Trachtenberg) New Heaven, Conneticut: Leete's Island Books, 1980.

BERNASCONI, Oriana (2018). "Del archivo como tecnología de control al acto documental como tecnología de resistencia»". En *Cuadernos De Teoría Social* 4 (7):68-87. https://doi.org/10.32995/0719-64232018v4n7-62.

BORDO, Susan (1986). "The Cartesian Masculinization of Thought." *Signs*, vol. 11, no. 3, 1986, pp. 439–56. *JSTOR*, http://www.jstor.org/stable/3174004. Accedido el 28 Abril de 2025.

BURUCÚA, José Emilio & KWIATKOWSKI, Nicolás (2014). *Cómo sucedieron estas cosas: Representar masacres y genocidios*. Madrid: Katz Editores.

BUTLER, Judith (2004). *Undoing Gender*. New York: Routledge.
(2012). "Bringing Ourselves to Grief: Judith Butler and the Politics of Mourning" en *Political Theory*, 40(4), pp. 409-436.
(2018). *Cuerpos que importan*. Madrid: Paidós.

BUNTINX, Gustavo (2004). «Identidades póstumas. El momento chamánico *en Lonquén 10 años* de Gonzalo Díaz», en: *Memorias en conflicto: Aspectos de la violencia política contemporánea* [online]. Lima: Institut français d'études andines, 2004 (consultado el 10 septiembre de 2023). Disponible en: <http://books.openedition.org/ifea/881>. ISBN: 9782821826496

CAMUS, Josefina & MCCOLL, Jennifer (2023). *Pequeña ecología. Comunidad, performance & instalación. SoHo, N.Y., 1970s*. Santiago: Metales Pesados.

CAREAGA, Roberto (2025). Gonzalo Díaz: "Llegando la democracia, todos nos desprendimos de la obligación política". En *Revista Santiago* [en línea]: https://revistasantiago.cl/arte/gonzalo-diaz-llegando-la-democracia-todos-nos-desprendimos-de-la-obligacion-politica/

COCCIA, Emanuele (2025). *Metamorfosis. La fascinante continuidad de la vida*. Madrid: Siruela.

CONNELL, Raewyn (1987) *Gender and Power: Society, the Person and Sexual Politics*. Stanford, California: Stanford University Press.

CONNELL, Raewyn & MESSERSCHMIDT, James (2005). "Hegemonic Masculinity: Rethinking the Concept". *Gender & Society,* 19(6), 829-859.

CONTRERAS, María José (2016). "El neoprén como materialidad intertextual en las dos últimas performances de Pedro Lemebel: *Desnudo bajando la escalera* y *Abecedario*", en Revista Estudios Avanzados, ISSN 0718-5014, 25:92-110, Julio 2016
(2021) *Poniendo los cuerpos en la lucha contra la violencia basada en el género: el Tsunami Feminista en Chile el 2018*. Santiago: Taller de Letras.

COPELLO, Francisco (1999). *Fotografía y performance. Análisis Autobiográfico de mis performances.* Santiago: Ocho Libros.

CÓRDOVA, María Graciela y MARUENDA, Félix (2007). *Sin miedo*. Santiago: América Libros.
de abril de 20201. http://chicagounbound.uchicago.edu/uclf/vol1989/iss1/8

DA SILVA CATELA, Ludmila Gilda Verónica (2017). "Imágenes para el duelo: Etnografía sobre el cuidado y las representaciones de la muerte en torno a los desaparecidos en Argentina". *Revista M*. v. 2, n. 3, p. 45-64, jan./jun. 2017

DE FINA, Débora y FIGUEROA, Francisca (2019) «Nuevos "campos de acción política" feminista: Una mirada a las recientes movilizaciones en Chile», *Revista Punto Género*, (11), pp. pp. 51–72. doi: 10.5354/0719-0417.2019.53880.

DE LA MAZA, Josefina (2021). La trama abstracta: Paulina Brugnoli y el tapiz del Museo de Arte Contemporáneo. *Revista 180* [en línea]. Santiago: Universidad Diego Portales, no. 48, pp. 66-73 [consulta: octubre de 2024]. Disponible en: https://www.scielo.cl/pdf/revista180/n48/0718-669X-revista180-48-66.pdf.

DE LUCA, Erri (2023). *A tamaño natural. Historias extremas de padres e hijos*. Santiago: Seix Barral.

DESPRET, Vinciane (2024). *Muertos a la obra*. Buenos Aires: Cactus.

DÍAZ, Gonzalo (2022). *Turungo. Diálogo & Archivo*. Santiago: Ediciones Metales Pesados.
(2012). *Lonquén 2012, Gonzalo Díaz*. Santiago: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.
(2010). *Dossier Lonquén de Gonzalo Díaz*. Santiago: S/E.

DÍAZ Cruz, Rodrigo (2014). "Cuerpos desgarrados, vidas precarias: violencia, ritualización, performance" en *Alteridades* 24 (48) 2014, 71-83.

DURÁN, Valeria & FLESLER, Griselda (2016). "Gráficas de la ausencia: imagen, representación y memoria de los desaparecidos de la última dictadura en la Argentina". *Revista Kepes*, 14, 177-194. DOI: 10.17151/kepes.2016.13.14.8

ESPINOZA, Denisse (2022). "Apuntes para la memoria de Ojo de Buey, el último reducto contracultural galerístico que nació en dictadura". En *Agua Derramada* [en línea]. Disponible en: https://aguaderramada.arcos.cl/2022/04/18/apuntes-para-la-memoria-de-ojo-de-buey-el-ultimo-reducto-contracultural-galeristico-que-nacio-en-dictadura/

FREEDBERG, David (2017). *Iconoclasia: Historia y Psicología de la Violencia Contra las Imágenes.* Vitoria Gasteiz: Sans Soleil.

FARGE, Arlette (1991). *La atracción del archivo.* Valencia: Institució Valenciana D'estudis I Investigació.

FIRTH-GODBEHERE, Richard (2022). *Homo emoticus: La historia de la Humanidad contada a través de las emociones*. Santiago: Penguin Random House.

FISCHER-LICHTE, Erika (2011). *Estética de lo performativo*. Lecturas. Serie estética. Madrid: Abada.

FISHER, Mark (2018). *Lo raro y lo espeluznante*. Barcelona: Alpha Decay.
(2018). *Los fantasmas de mi vida: escritos sobre depresión, hauntología y futuros perdidos.* Prólogo de Pablo Schanton. Buenos Aires: Caja Negra.

FREIRE, Marla (2014) *Territorios políticos, cuerpos politizados. Acerca del género en el arte de acción: Chile (1970-1992)*. Tesis de Doctorado. Universidad Autónoma de Madrid.

GALENDE, Federico (2017). *La Republica Perdida. Un Ensayo Visual Sobre Gonzalo Diaz*. Santiago: Editorial Universitaria

GAMBONI, Darío (2014). *La destrucción del arte. Iconoclasia y vandalismo desde la Revolución Francesa.* Madrid: Ediciones Cátedra.

GARCÍA-HUIDOBRO, Soledad (2015). *Félix Maruenda regresa al GAM a 11 años de su muerte*. En *La Tercera*, 18 septiembre 2015 [en línea]: https://www.latercera.com/noticia/felix-maruenda-regresa-al-gam-a-11-anos-de-su-muerte/

GUAJARDO, Magdalena y FIGUEROA, Verónica (2020). "Hitos de una transición: reflexiones sobre escultura en Chile (1959-1973)" en MONTES ROJAS, Luis. *Escultura y contingencia 1959-1973*. Santiago: Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Chile.

GILI, Mónica (edit.) (1999). *La última casa*. Gustavo Gili: Barcelona.

GIL CALVO, Enrique (2006). *Máscaras masculinas. Héroes, patriarcas y monstruos.* Madrid: Anagrama.

GIUNTA, Andrea (2011). *Escribir las imágenes. Ensayos sobre arte argentino y latinoamericano.* Buenos Aires: Editorial Siglo Veintiuno.
(2013) *¿Cuándo empieza el arte contemporáneo?* ArteBA, Buenos Aires.
(2018). *Feminismo y arte latinoamericano: historias de artistas que emanciparon el cuerpo.* Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores.

GONZÁLEZ, Ignacio (1978). "Macabro hallazgo: Misterio en Lonquén", en revista *Hoy*, Año III Nº 82, página 10. Publicada la semana del 13 al 19 de diciembre de 1978, en Archivo Il Posto Documentos.

GÓMEZ, Rocío (2022). "Alejandro de la Fuente: Hay un impulso muy político por bloquear o negar la memoria". En *Artishock Revista* [en línea]: https://artishockrevista.com/2023/09/20/alejandro-de-la-fuente-entrevista-hernan-parada/

GRASS, Milena (2009). "Performatividad Cinematográfica y Estética de la Memoria en el Cine Latinoamericano", Tesis de Magíster en Estudios Latinoamericanos, Universidad de Chile, 2010.

GONZÁLEZ, Francisco, LÓPEZ, Leonora & SMITH, Bryan (2016). *Performance art en Chile: historias, procesos y discursos.* Santiago: Metales Pesados.

GUERRERO, Javier (2022). *Escribir después de morir: el archivo y el más allá* (1 ed.). Santiago: Metales Pesados.

HAN, Byung-Chul (2016). *Topología de la violencia.* Barcelona: Herder.
(2019). *Ausencia. Acerca de la cultura y la filosofía del lejano oriente*. Buenos Aires: Caja Negra.

HALART, Sophie (2012). "El arte de performance en Chile: la herencia de la Escena de Avanzada y la nueva generación". *Observatorio Cultural* 9 https://observatorio.cultura.gob.cl/index.php/2022/06/15/oc-9-articulo-2/
(2019). "Subjetividades feministas: repensar las relaciones entre feminismos y maternidades en Chile a través del arte y la historia del arte", en *Diálogos: investigación y sociedad: reflexiones desde la Historia y la Historia del Arte*. coordinado por Alejandra Palafox Menegazzi, Antonio Marrero Alberto, 2019, ISBN 978-956-01-0696-4, págs. 137-163

HALBERSTAM, Jack (2008). *Masculinidad femenina.* Madrid: Egales.
(2005). *In a Queer Time and Place: Transgender Bodies, Subcultural Lives*. New York: New York University Press.
(2018). "Unbuilding Gender," *Places Journal.* Disponible en: https://doi.org/10.22269/181003
(2018). *El arte queer del fracaso.* Madrid: Egales.

HERZBERG, Julia. (1993). "Historias recuperadas: Reflexiones sobre la trayectoria de doce artistas". En *Historias recuperadas. Aspectos del arte contemporáneo en Chile desde 1982*. New Jersey: Rutgers.

HOOKS, bell (2021). *El deseo de cambiar. Hombres, masculinidad y amor.* Manresa: Bellaterra.

HUYSSEN, Andreas (2002). *En busca del futuro perdido: cultura y memoria en tiempos de globalización.* México D.F.: Fondo de Cultura Económica.

JACKSON, Shannon (2011). *Social Works: Performing Art, Supporting Publics*. New York: Routledge.

JELIN, Elizabeth (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI Editores, Madrid.

KÄES, René (1991). "Rupturas catastróficas y trabajos de la memoria" en *Violencia de Estado y Sicoanálisis*. Janina Piaget (edit). Buenos Aires: Centro Editor de América Latina.

LAING, Olivia (2022). *Todos los cuerpos. Un libro sobre la libertad.* Asensio Fernández, Monserrat (trad.) Barcelona: Paidós.

LÉVINAS, Emmanuel (2002). *Totalidad e Infinito*. Salamanca: Ediciones Sígueme.

LIÑERO Arend, Germán (2010). *Apuntes para una historia del video en Chile* (1. ed). Santiago, Chile: Ocholibros.

LIPPARD, Lucy (1976) "The Pleasures and Pains of Chilbirth: Women's Body Art", en *Art in America* May 1976, v. 64, no. 3, pp. 73-81
(2004). *Seis años: la desmaterialización del objeto artístico de 1966 a 1972*. Madrid: Akal.

LÓPEZ, Miguel Ángel (2020). *Chile: rompiendo el hechizo neoliberal. Gozo y deseo contra la obediencia económica.* En *L'Internationale* [en línea]. Disponible en: https://www.internationaleonline.org/research/politics_of_life_and_death/133_chile_rompiendo_el_hechizo_neoliberal_gozo_y_deseo_contra_la_obediencia_economica/

LÓPEZ, Paz (2022). "Estar al garete" en DÍAZ, Gonzalo (2022) *Turungo. Diálogo & Archivo*. Santiago: Metales Pesados.
(2025). *Pánico y ternura*. Santiago: Lumen.

MARUENDA, Félix (2007). *Sin Miedo. Félix Maruenda.* Santiago, Chile: Fundación Pablo Neruda.

MARUENDA, Joaquín (2022). Entrevista personal en el Museo Vivo Félix Maruenda, Buin.

MARTIN, Sylvia (2006). *Videoarte*. Köln: Taschen.

MARTÍNEZ ROD, Pamela (2017). "La imagen faltante. Duelo por los desaparecidos en las fotografías de Maya Goded, Erika Diettes y Gustavo Germano" en *Rivista scientifica EspressivAmente*. N.1 06/2017 Sez. Saggistica (pp. 59-73).

MATUS, Alejandra (2011). "Lonquén, el fin del adjetivo presunto". Los casos de la Vicaría, Centro de Investigación y Publicaciones (CIP) de la Facultad de Comunicación y Letras de la Universidad Diego Portales (UDP) y Fundación Documentación y Archivo de la Vicaría de la Solidaridad. Disponible en: https://casosvicaria.udp.cl/lonquen-el-fin-del-adjetivo-presunto

MATTA, Roberto (1967). "Un grito chileno por Cuba", reportaje de Ligeia Balladares, *El Siglo* 27 julio 1967, en la carpeta Roberto Matta Volumen I, 1948-1986 del Archivo del Museo Nacional de Bellas Artes.

MATTA-CLARK, Gordon (1975). *Propuesta a los trabajadores de Sesto San Giovanni*, carta mecanografiada, Milán. CP138. Montreal: Canadian Centre for Architecture.

MAUREIRA, Diego (2020). "Completamente íntegro: señales de ausencia en la obra de Hernán Parada". En *D21* [en línea]: https://www.d21virtual.cl/2020/09/22/completamente-integro-senales-de-ausencia-en-la-obra-de-hernan-parada/

MELLADO, Justo Pastor (2018). "Informe sobre la producción de dos obras de Gonzalo Díaz" en *BOLETÍN Nº3 Gonzalo Díaz (Obras de 1985 y 1989)*. Santiago: Fundación CEdA.

MONTES ROJAS, Luis (2020). *Escultura y contingencia 1959-1973*. Santiago: Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Chile. Disponible en https://doi.org/10.34720/3qkc-b832

(2022). Entrevista con el investigador, Zoom.

MONTGOMERY, Vania (2022). "Chicos que no vuelven". En *Artishock Revista* [en línea]: https://artishockrevista.com/2022/05/16/hernan-parada-mac-chile/

MUNSELL, Liz (2016). *Ausencia encarnada. Efimeralidad y colectividad en el arte chileno de los años setenta*. Santiago: Museo de la Solidaridad Salvador Allende (MSSA).

MUÑOZ, José Esteban (2020). *Utopía queer. El entonces y allí de la futuridad antinormativa,* Orellana, Patricio (trad.). Buenos Aires: Caja Negra.

NAVARRO, Mario (2012). "Lonquén, la penumbra de lo intraducible" en DÍAZ, Gonzalo (2012) *Lonquén*. Santiago: Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.

NÚÑEZ, José (2023). "Hernán Parada: Testimonio de una biografía inconclusa". En *Palabra Pública* [en línea]: https://palabrapublica.uchile.cl/hernan-parada-testimonio-de-una-biografia-inconclusa/

NÚÑEZ, Tamara, (2022). "Conociendo la historia ambiental del Río Mapocho, el habitante más antiguo de la ciudad de Santiago" | *Ladera Sur* [en línea]. Disponible: https://laderasur.com/articulo/conociendo-la-historia-ambiental-del-rio-mapocho-el-habitante-mas-antiguo-de-la-ciudad-de-santiago/

OYARZÚN, Pablo (2010). "Estética de la sed. *Lonquén 10 años*, diez años después", en DÍAZ, Gonzalo (2010). *Dossier Lonquén de Gonzalo Díaz*. Santiago: S/E.

PARADA, Hernán (2022). Entrevista Personal. Santiago, Chile.

PÉREZ PORTO, J., Gardey, A. (2017). *Detonación - Qué es, definición y concepto*. Definicion.de. Última actualización el 21 de junio de 2018. Recuperado el 12 de septiembre de 2023 de https://definicion.de/detonacion/

PETERS, Carlos (2022). Entrevista personal realizada el 09 de mayo de 2022 en su departamento en la calle Mosqueto, Barrio Bellas Artes, Santiago, Chile

PHELAN, Peggy (1993) *Unmarked: The Politics of Performance*. Londres: Routledge.

(2011). *Ontología de la performance. Representación sin reproducción*. En Taylor, D. y Fuentes, D. *Estudios Avanzados de Performance*. México: Fondo de Cultura Económica.

POZO, Alejandra (s.f.). "Cuerpos de artistas en plena acción", en *Art Nexus*, No 26. Documento electrónico disponible en: https://www.artnexus.com/es/magazines/article-magazine-artnexus/622a092150d85fdb65d7956c/26/bodies-of-artists-in-full-action

PREECE, Sebastián (2022). [Entrevista en persona]. Un Espacio, Independencia, Santiago: Chile.

(2008). *Fábrica se declara en quiebra al inaugurar… Providencia. Chile*. En *ARQ* Nº70, pp.40-43 [online]. Disponible en: https://dx.doi.org/10.4067/S0717-69962008000300009

RAMOS, Alfredo (2024). *Perforar las masculinidade*s. Barcelona: Bellaterra Edicions.

RANEA TRIVIÑO, Beatriz (2021). *Desarmar la masculinidad. Los hombres ante la era del feminismo*. Madrid: Los Libros de la Catarata.

RISCO, Ana María, IROUMÉ, Nicole, & BERNASCONI, Oriana (2021). "Imagen del rostro desaparecido. Densidad histórica de un artefacto visual global". En *Boletín de Estética*, (54), 11-20. https://dx.doi.org/10.36446/be.2021.54.240

RICHARD, Nelly (1977). "Reconstitución de escena" en GONZÁLEZ, Daniella (Ed.) (2010). *El revés de la trama. Escritura sobre arte contemporáneo en Chile* (pp. 465-475) Santiago: Ediciones Universidad Diego Portales.
(1981). *Una mirada sobre el arte en Chile*. Santiago: Autoedición
(1993). *Masculino / femenino. Prácticas de la diferencia y cultura democrática*. Santiago: Francisco Zegers Editor.
(2019). "Nelly Richard: El arte no borra el conflicto". *El País*. https://elpais.com/elpais/2019/04/24/ideas/1556119065185470.html
(2007). *Márgenes e instituciones, arte en Chile desde 1973*. Santiago de Chile: Metales Pesados.
(2000). "Imagen-Recuerdo y Borraduras", en Richard, Nelly (comp.), *Políticas y estéticas de la memoria*. Santiago de Chile: Cuarto Propio.

RICHARDS, Ariel Florencia (2022). "Open wound. The mourning of Hernán Parada". En *Artishock Revista* [en línea]: https://artishockrevista.com/2022/06/12/open-wound-the-mourning-of-hernan-parada/

(2023). *Destruida a martillazos*. En *Il Posto Documentos* [en línea]: https://wordpress-dev.ilposto.cl/video/destruida-a-martillazos/

ROBLES, Claudio, REARTE, Pamela, ROBLEDOo, Sandra, SANTORIELLO, Florencia, GONZÁLEZ, Silvia Mariel & YOVAN, Martín (2021), "La convivencia entre la masculinidad hegemónica y las nuevas masculinidades. ¿Es posible el ejercicio de una masculinidad antipatriarcal?" en *Revista de Investigación del Departamento de Humanidades y Ciencias Sociales*, Nº 19, pp.87-107 [En línea]. Disponible en: https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=581966771006

ROJAS, Sergio (2011). "El des-encuentro del cuerpo en la representación" en *La intensidad del acontecimiento, escrituras y relatos en torno a la performance en Chile*. 49-57. Santiago, Chile: Ediciones Departamento de Artes Visuales, Universidad de Chile.
(2024). "Hacer memoria, imaginar… escribir", en *Palabra Pública* [en línea]. Publicado el 11/12/204. Disponible en https://palabrapublica.uchile.cl/hacer-memoria-imaginar-escribir/

ROJAS MIX, Miguel (1971). "*La imagen del hombre*. Muestras de Escultura Neofigurativa Chilena", en *El Mercurio*, 6 de Junio de 1971.

RONNBERG, Ami & MARTIN, Kathleen (eds.), Archive for Research in Archetypal Symbolism (2011). *El libro de los símbolos : reflexiones sobre las imágenes arquetípicas*. Köln: Taschen.

SANTIBÁÑEZ, Abraham (1978). "Lonquén: Testimonio de un visitante", en revista *Hoy*, Año III Nº 82, página 13. Publicada la semana del 13 al 19 de diciembre de 1978, en Archivo Il Posto Documentos.

SCHECHNER, Richard (2000). *Performance: Teoría Y Prácticas Interculturales*. Buenos Aires: Universidad De Buenos Aires, Secretaría De Extensión Universitaria Y Bienestar Estudiantil.
(2002). *Performance studies an introduction*. Londres y Nueva York: Routledge.

SCHNEIDER, Monique (2003). *Genealogía de lo masculino*. Buenos Aires, Paidós.

SCHNEIDER, Rebecca (2010). *Los restos de lo escénico*. En Naverán, Isabel (Ed.). *Hacer Historia, Reflexiones desde la Práctica de la Danza*. Barcelona: Universidad de Alcalá, 2010. P. 171-198.
(2011). *Performing Remains: Art and War in Times of Theatrical Reenactment*. New York: Routledge

SEGATO, Rita Laura (2003). *Las estructuras elementales de la violencia: ensayos sobre género entre la antropología, el psicoanálisis y los derechos humanos*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
(2013). *La escritura en el cuerpo de las mujeres asesinadas en Ciudad Juárez*. Buenos Aires: Tinta Limón.
(2018). *Contra-pedagogías de la crueldad*. Buenos Aires: Prometeo Libros.
(2021). *Masculinidades y violencia de género*. Seminario: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso. Disponible en: https://www.pucv.cl/pucv/evento/institucional/seminario-masculinidades-y-violencia-de-genero
(2021). *Contra el mandato de la masculinidad*. Goethe-Institut. [Accessed 28 January 2023]. https://www.goethe.de/ins/ar/es/kul/mag/22141650.html

SMETHURTS, Rebecca (2024). *Breve historia de los agujeros negros. ¿Qué ocultan los objetos más misteriosos del universo?* Barcelona: Blackie Books.

SOTO CALDERÓN, Andrea (2020). *La performatividad de las imágenes*. Santiago: Metales Pesados.

SONTAG, Susan (2003). *Ante el dolor de los demás*. Buenos Aires: Alfaguara.

SZMULEWICZ, Ignacio (2020). "De la Chimba a la Ciudad Jardín. Un espacio y galería Patricia Ready", en *La Panera* #121, Noviembre 2020.

TAYLOR, Diana (1998). *The ends of performance*. New York, New York University Press.
(2012) *Performance*. Buenos Aires: Asunto Impreso.
(2015). *El archivo y el repertorio: el cuerpo y la memoria cultural en las Américas*. Santiago, Chile: Editorial Universidad Alberto Hurtado.
(2020) *¡Presente! The politics of presence*. Duke University Press. Disponible en: https://doi.org/10.1515/9781478008897

THE CARE COLLECTIVE (2020). *El manifiesto de los cuidados. La política de la interdependencia*. Manresa: Bellaterra Edicions.

VARAS, Paulina (s.f.). "El arte y la acción en el presente (primeras notas)", Academia, disponible en:
https://www.academia.edu/9528101/el_arte_y_la_acción_en_el_presente_primeras_notas_
(2011). Una Acción hecha por otro es una obra de la Luz Donoso (catálogo). Centro de Arte Contemporáneo Municipalidad de las Condes UC. Disponible en:
https://archivos.lascondes.cl/descargas/cultura/catalogos/una_accion_hecha_por_otro.pdf

VIDAL, Sebastián. (2012). *En el principio: Arte, archivos y tecnologías durante la dictadura en Chile*. Santiago: Ediciones Metales Pesados.

VUONG, Ocean (2020). *En la Tierra somos fugazmente grandiosos*. Madrid: Anagrama.

WOJNAROWICZ, David (1989). "Postcards from America: X-Rays from Hell", *Witness Against Our Vanishing*, catálogo de la exposición, New York, Arists Space.

ZÚÑIGA, Rodrigo (2016). «La "declinación visual" De Gonzalo Díaz Incisiones, Refracciones, Localizaciones» en *Revista De Teoría Del Arte*, n.º 10 (abril):p. 37 – 78: https://revistateoriadelarte.uchile.cl/index.php/RTA/article/view/40114
(2010). "Postdictadura y conmoción del secreto. *Lonquén 10 años*, de Gonzalo Díaz", en DÍAZ, Gonzalo (2010). *Dossier Lonquén de Gonzalo Díaz*. Santiago: S/E.

AGRADECIMIENTOS

A María José Contreras, la primera directora que tuvo esta tesis y a Milena Grass, la directora que me adoptó y me guio hasta terminarla. Gracias a ambas por la agudeza, la generosidad y el cariño desde el primer día hasta el último. A Milena, especialmente, por encarnar todo lo que está bien en la academia.

Gracias a Cristián Opazo y Sebastián Vidal, por la lucidez y experticia puestas a disposición de esta investigación, ha sido un honor ser guiada por ustedes.

Gracias a Pía Gutiérrez por invitarme a investigar performances, lo que finalmente cambió el rumbo de mi tesis, y a José Manuel Izquierdo por el cuidado permanente durante mi paso por el doctorado.

Al excepcional Javier Guerrero por las ideas y desafíos, y a Rita Segato por su invaluable aporte a los estudios de género, además, esa corrección exprés de la tesis en la aduana del aeropuerto El Dorado, de Bogotá.

Gracias a mis amigos Ignacio Sánchez-Osores y Sebastián Cottenie por convertirse en un lugar afectivo e intelectual de expansión, de cariño y colaboración.

Gracias a Paul Byrke, Agustín Pérez-Rubio e Ignacio Szmulewicz.

Gracias a Sandra Acciatino, Sophie Halart, Alejandra Woolf, Cristián Salineros, Macarena Areco, Wolfgang Bongers y Sarissa Carneiro por ser tan buenos profesores y a Lorena Amaro, Andrea Soto Calderón y Alejandra Celedón por las posibilidades que abrieron.

A Hannah K. Grimmer, Leandro Capetto, Sofía Aldea y Franco Pesce por su amistad.

A los queridos y admirados Antonio Echeverría y Sergio Parra de Il Posto por estar siempre cerca y creer en esta investigación.

A Victoria Martínez y Joaquín Maruenda, del Museo Vivo Félix Maruenda, a Carlos Peters y Hernán Parada por su apertura, inteligencia y humor. A Gonzalo Díaz y Sebastián Preece por sus trabajos y la disposición crítica a conversarlos. Al Instituto Milenio para la Investigación en Violencia y Democracia (VIODEMOS) por el apoyo incondicional y a sus personas por hacerme sentir parte.

A la Roma por estar a mi lado y a mi viejo computador que no me falló hasta terminar un manuscrito íntegro.