

Trauma, arte y memoria en la obra de Guillermo Núñez: una lectura crítica de *El jardín de los jardineros* (1974)

Mariano Sánchez-González

Universidad de Talca

E-mail: mariano.sanchez@utalca.cl

<https://orcid.org/0009-0007-7593-8174>

DOI: <https://dx.doi.org/10.5209/aris.103483>

Recibido: 19 de junio de 2025 / Aceptado: 30 de abril de 2026 / Publicación en línea: 5 de mayo de 2026

Resumen: Este artículo examina los límites epistemológicos de la historia y la memoria en la reconstrucción del pasado, y enfrenta dicha tensión mediante la teoría del trauma y su inscripción en el arte. El análisis se centra en el caso del artista chileno Guillermo Núñez (1930–2024), detenido y torturado por la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) en 1974, durante los primeros meses de la dictadura cívico-militar chilena (1973–1990). El estudio aborda la serie *El jardín de los jardineros* (1974), concebida tras su primera reclusión en la Academia de Guerra de la Fuerza Aérea, uno de los varios centros de detención en los que estuvo cautivo durante dos detenciones distintas. Se plantea que, ante la imposibilidad de representación discursiva del trauma, el arte actúa como un dispositivo crítico que interrumpe la linealidad histórica, elude los marcos explicativos y abre un espacio para un saber sensible que desafía los límites de lo decible.

Palabras clave: Historia - memoria - trauma - arte - Guillermo Núñez

(Eng.) Trauma, art, and memory in the work of Guillermo Núñez: A critical reading of *El jardín de los jardineros* (1974)

Abstract: This article examines the epistemological limits of history and memory in the reconstruction of the past, addressing this tension through trauma theory and its inscription in art. The analysis focuses on the case of Chilean artist Guillermo Núñez (1930–2024), who was detained and tortured by the Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) in 1974, during the early months of the Chilean civic-military dictatorship (1973–1990). The study explores the series *El jardín de los jardineros* (1974), conceived after his first imprisonment at the Air Force War Academy, one of several detention centers in which he was held during two separate arrests. It argues that, in the face of the impossibility of discursively representing trauma, art functions as a critical device that interrupts historical linearity, eludes explanatory frameworks, and opens a space for a sensitive form of knowledge that challenges the limits of what can be said.

Key words: History - memory - trauma - art - Guillermo Núñez.

Sumario: 1. Introducción. 2. Historia y memoria. 3. Trauma e historia. 4. El rol de las artes en la representación de lo inefable. 5. El jardín de los jardineros (1974). 6. Comentario a modo de conclusión. Referencias.

Cómo citar: Sánchez- Gonzalez, M. (2026). Trauma, arte y memoria en la obra de Guillermo Núñez: una lectura crítica de *El jardín de los jardineros* (1974). *Arte, Individuo y Sociedad*,38(3). publicación en línea, 1-18. <https://dx.doi.org/10.5209/aris.103483>

1. Introducción

Los límites entre la historia y la memoria han adquirido protagonismo en el pensamiento contemporáneo del siglo XX, especialmente al abordar crímenes de Estado y experiencias límite. Aunque ambas se refieren al pasado, historia y memoria responden a lógicas distintas. Mientras la historia se construye como una disciplina crítica que organiza los hechos a partir de fuentes y marcos interpretativos, la memoria se activa desde el cuerpo, la voz o la imagen, como un saber subjetivo y afectivo que insiste más que explica. Este artículo se sitúa en ese cruce, para indagar qué ocurre cuando el pasado excede las formas tradicionales de representación y se desplaza hacia otros lenguajes.

Desde la teoría del trauma, se ha planteado que ciertas experiencias de violencia extrema —como la tortura física y psicológica— exceden los marcos tradicionales de simbolización y provocan una fractura en la temporalidad, el lenguaje y la subjetividad. Los trabajos de Dominick LaCapra (1998, 2005, 2011) y Marcelo Viñar (2011) ofrecen herramientas para pensar estos acontecimientos no solo como hechos traumáticos, sino como dispositivos que alteran las condiciones mismas de posibilidad de su relato. A su vez, Paul Ricoeur (1983, 2004), Enzo Traverso (2007) y Tzvetan Todorov (2000) abordan la compleja relación entre historia y memoria, subrayando los problemas inherentes al testimonio como forma de transmisión del pasado. En este marco, entendemos el arte no como ilustración de lo ocurrido, sino como un modo específico de elaboración que confronta lo indecible desde la práctica artística. Los aportes de Nancy Nicholls (2013), Theodor Adorno (2004), Susan Sontag (2004) y Sergio Rojas (2019, 2020) permiten situar la potencia vital, ética y política del acto estético en contextos de catástrofe, dolor y sufrimiento.

El caso que se examina es el del artista chileno Guillermo Núñez, detenido y torturado por la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA) en mayo de 1974, durante los primeros meses de la dictadura cívico-militar (1973–1990). Tras cinco meses de reclusión en los subterráneos de la Academia de Guerra de la Fuerza Aérea, el artista realiza una serie de dibujos sobre papel negro —posteriormente conocida como *El jardín de los jardineros* (1974)— que se origina en la experiencia sensorial de la ceguera forzada. Fuera del régimen mimético de representación y de cualquier exigencia de fidelidad testimonial, esta obra nos confronta con una forma de elaboración del trauma basada en la percepción desorganizada, la fragmentación del cuerpo y la interrupción del sentido narrativo. A partir de su análisis, el artículo propone que el arte, en contextos de violencia extrema, no reemplaza a la historia ni a la memoria, pero las confronta en sus límites y produce un saber sensible que no traduce el trauma, sino que lo pone en obra como una forma de comparecencia ante la violencia.

2. Historia y memoria

Tal como mencionamos en la introducción, en las últimas décadas el lugar de la memoria en las sociedades occidentales ha adquirido una centralidad inédita en la vida académica, cultural y po-

lítica. En este sentido, “la memoria parece hoy invadir el espacio público de las sociedades occidentales” (Traverso, 2007, p. 9). No debe confundirse: esta observación no denuncia un exceso, sino que describe una transformación en las formas en que nos relacionamos con el pasado. Según el historiador italiano, la obsesión contemporánea por la memoria se vincula con *la crisis de la transmisión*: en un mundo fragmentado por la violencia, las migraciones forzadas, el debilitamiento de los relatos comunes y la desaparición de la experiencia, la memoria se presenta como un intento de reparación. En diálogo con Walter Benjamin, Traverso señala que el siglo XX marca el colapso de la *Erfahrung* —la experiencia acumulada *que mana de boca a oído*— y su reemplazo por una lógica de lo volátil, lo efímero y lo individual (*Erlebnis*). Desde esta perspectiva, la sobreabundancia de memorias no expresa una continuidad con el pasado, sino una tentativa de recomposición identitaria en un presente sin tradiciones compartidas. La cultura contemporánea se vuelve así el escenario donde esta crisis se dramatiza y se elabora: a través del archivo, el arte, la literatura, el testimonio o la imagen, la memoria aparece como sustituto parcial de una historia fracturada por la catástrofe.

En este contexto, se hace necesario distinguir con precisión los regímenes de verdad que operan en la historia y en la memoria. En el pensamiento de Paul Ricoeur (2004), esta distinción se articula en torno a las nociones de fidelidad y verdad, vinculadas respectivamente con el acontecimiento y el hecho. En *La memoria, la historia, el olvido*, Ricoeur afirma que “la memoria pretende ser fiel al pasado, mientras que la historia pretende ser veraz en relación con lo que ocurrió” (Ricoeur, 2004, p. 35). La memoria refiere al acontecimiento como vivencia singular transmitida a través del testimonio, mientras que la historia construye hechos mediante procedimientos críticos que permiten su verificación. Esta diferenciación subraya que la memoria está orientada por la fidelidad a una experiencia, mientras que la historia se rige por criterios de objetivación. Ricoeur reconoce que el testimonio es insustituible, pero también problemático: “no tenemos nada mejor que el testimonio y la crítica del testimonio para acreditar la representación histórica del pasado” (Ricoeur, 2004, p. 364). De este modo, la historiografía debe enfrentarse a la relación aporética entre la riqueza subjetiva de la experiencia y las exigencias de la crítica racional.

Desde una lectura crítica del estatuto disciplinar de la historia, Enzo Traverso introduce una diferencia clave entre las lógicas que rigen la escritura histórica y aquellas que configuran la memoria. Si Ricoeur busca preservar la distancia entre fidelidad y verdad, Traverso destaca que la memoria irrumpe en la historia como una fuerza que desborda cualquier pretensión de neutralidad: no ordena ni totaliza, sino que singulariza: “Profundamente subjetiva, selectiva, frecuentemente irrespetuosa de las distinciones cronológicas”, la memoria se resiste a los marcos explicativos y a las racionalizaciones globales que organizan el discurso historiográfico (Traverso, 2007, p. 75). Allí donde el historiador reconoce una fase en un proceso más amplio, un elemento dentro de un entramado complejo y dinámico, el testigo percibe un acontecimiento decisivo: percibe el sacudimiento de una vida. En esa irrupción testimonial —no lineal ni acumulativa— el pasado no se somete al análisis: golpea, interrumpe y exige respuesta. Ante este exceso, la historia, si quiere sostener su función crítica, debe marcar una cesura simbólica que le permita tomar distancia del presente y operar con herramientas interpretativas propias. “La historia —escribe Traverso— es una puesta en relato, una escritura del pasado [...] que constituye una parte, un desarrollo de la memoria. Pero si la historia nace de la memoria, también se emancipa de ella” (Traverso, 2007, p. 72). Esa emancipación no implica neutralidad, sino una metodología que, al no renegar del origen testimonial de su objeto, lo convierte en problema. El conflicto entre historia y memoria no es

entonces una oposición excluyente, sino un campo tenso donde el pasado se disputa como sentido, experiencia, imagen y relato.

3. Trauma e historia

La teoría del trauma introduce una ruptura en los modos tradicionales de narrar la historia, al confrontar la imposibilidad de representar plenamente ciertos acontecimientos que exceden la comprensión y desbordan los marcos convencionales de la memoria. En *Escribir la historia, escribir el trauma*, Dominick LaCapra (2005) aborda este problema a partir del impacto que las experiencias traumáticas tienen tanto en la memoria como en la escritura histórica, proponiendo una distinción clave entre *acting out* y *working through*. El primero remite a una modalidad en la que el pasado irrumpe en el presente sin mediación, repitiéndose compulsivamente y sin lograr inscribirse como experiencia diferenciada, mientras que el segundo designa un trabajo de elaboración que no elimina el trauma, pero permite tomar cierta distancia de él, reinscribiéndolo en una temporalidad que distingue entre lo ocurrido y su persistencia. De este modo, el problema del trauma no se reduce a su representación, sino que compromete la relación misma entre memoria, temporalidad y escritura, abriendo una tensión entre repetición y elaboración que no puede resolverse plenamente, pero sí ser trabajada.

Esta tensión entre repetición y elaboración revela, para LaCapra, una brecha irreductible entre memoria y narración, ya que el trauma desarticula la identidad, deja huellas que retornan y produce vacíos en la representación de la experiencia. Estas huellas tardías no se dominan fácilmente: son “fantasmas que nos acosan” (LaCapra, 2005, p.19), y su inscripción en la escritura debe adoptar una forma afectada por lo que él denomina un “desasosiego empático” (LaCapra, 2005, p.63), un modo ético de acoger sin apropiarse. Este vacío, tal como también señala Viñar (2011), no debe ser clausurado ni suprimido, sino trabajado creativamente para revertir su dimensión dañina. Sin embargo, LaCapra advierte los riesgos de estetizar el trauma: la sacralización de ciertos eventos bajo la estética de lo sublime puede convertir el sufrimiento extremo en exaltación colectiva o trauma fundacional, desfigurando su sentido ético. Por ello, insiste en que la elaboración del trauma no busca clausura, sino apertura: distinguir entre pasado y presente evita el colapso temporal propio del *acting out*, en el que el pasado retorna como presente sin mediación, y permite que “haya puertas hacia el futuro” (LaCapra, 2005, p.46).

Esta dimensión narrativa del trauma encuentra su contrapunto en una perspectiva clínica y corporal, que desplaza el eje de la escritura hacia la inscripción psico-material de la violencia. Carlos Viñar, psiquiatra y psicoanalista uruguayo, ha desarrollado una teoría del trauma anclada en el cuerpo como lugar de inscripción de la violencia. Su reflexión surge de una praxis clínica en contextos de dictadura, represión y tortura sistemática, donde constata que el trauma no solo quiebra el relato biográfico, sino también el aparato simbólico que permite nombrarlo. Para Viñar, el trauma extremo —como la tortura, la desaparición, la guerra o el genocidio— no generan experiencia ni enseñanza, sino vacío representacional (Viñar, 2011, p.58), lo que sitúa al sujeto en una zona muda, previa a todo lenguaje. En este sentido, el torturado además de sufrir físicamente es forzado a habitar un vacío semiótico, una zona de silencio impuesto. La respuesta ética frente a ese vacío no consiste en clausurarlo ni traducirlo miméticamente; más bien lo “aloja” como huella y posibilidad de transformación. Por eso, Viñar sostiene que la elaboración del trauma no implica su superación ni su olvido, sino su resignificación mediante una praxis que “nutra un destino de creatividad” (Viñar, 2011, p.57). Así, el vacío daña, pero también germina una forma de decir que, al reconocer sus límites, da lugar a una producción simbólica que resiste y subvierte la violencia.

4. El rol de las artes en la representación de lo inefable

Bajo la misma lógica, de manera intuitiva, la obra pictórica y literaria de Guillermo Núñez evidencia cómo la violencia no solo afecta físicamente a los cuerpos, sino que también descompone, fragmenta o altera las subjetividades. La producción de Núñez, tal como señala Peris Blanes (2006), representa “una corporalidad que la violencia de Estado había vuelto ilegible” (Peris Blanes, 2006, p. 313). Esta ilegibilidad pone en acto la descomposición y fragmentación que sufre el sujeto bajo la opresión, donde la tortura y la represión destruyen el cuerpo, borran las identidades e interrumpen la capacidad de relatar coherentemente el sufrimiento. Si el relato escrito u oral procura articular lo inenarrable, la expresión plástica —en su dimensión abstracta— asume el desafío de traducir un dolor que desborda el marco de la representación, materializando un testimonio cuyo núcleo se resiste a ser capturado por la narración. Ante este *horror vacui*, las imágenes de Núñez aluden a la ausencia misma y ponen en obra lo tremendo de la violencia.

La idea persistente de una “visión sin ojos” parecía organizar tanto las formas pictóricas presentes en las obras de Núñez como la tensión entre lo abstracto y lo figurativo que estas desplegaban. Esta mirada del ciego que proponía buscaba plasmar visualmente la interioridad, es decir, encontrar recursos plásticos para representar lo que, por definición, no posee forma visible. Esta concepción de la pintura se consolidó después de su experiencia en prisión. Su paso por centros de detención y tortura durante la dictadura lo enfrentó a una anulación extrema de los sentidos —especialmente de la vista—, mucho más radical de lo que había anticipado en sus reflexiones sobre un arte sin estética.

Esta experiencia límite, vivida por Núñez en los centros de detención, permite vincular su propuesta plástica con una reflexión más amplia sobre el papel del arte en la representación del trauma, tal como lo plantea Nancy Nicholls (2013) en el contexto chileno. En *Memoria, arte y derechos humanos: la representación de lo imposible*, la autora especula sobre la relación entre arte, memoria y testimonio en contextos de represión y violencia, particularmente en el marco de la dictadura cívico-militar chilena. Nicholls argumenta que el arte tiene un rol fundamental en la representación de experiencias traumáticas al ofrecerse como una plataforma para expresar lo que muchas veces es irrepresentable a través de otros medios. La posibilidad de hacer comunión que manifiestan las obras de arte permite una conexión más profunda y emocional con las experiencias de los sobrevivientes, algo que otras disciplinas a menudo no pueden alcanzar: “El arte (...) es poseedor de una libertad que le está negada a las ciencias sociales, por lo que ha podido hacerse cargo de la representación de experiencias traumáticas desde muy temprano” (Nicholls, 2013, p. 28).

El arte se convierte así en un medio crucial para abordar el trauma y la memoria en los límites de la representación. Según Nicholls, el arte se define, en este contexto, como una “expresión articuladora de imágenes y sonidos, de textos e imaginarios, de sentidos y emociones, que echa mano de la memoria, de los vestigios materiales del pasado y también de la ficción” (Nicholls, 2013, p.15). En efecto, para la autora, el arte no solo preserva y comunica experiencias, sino que

también reconfigura y resignifica. Esta cualidad lo convierte en una caja de herramientas que permite acceder a la historia como un repositorio de experiencias elaborables, incluso bajo condiciones de violencia infinita¹. La autora subraya:

Al referirnos a la representación de experiencias traumáticas del pasado, se hace necesario reflexionar en torno a la subjetividad e intersubjetividad propia de la memoria y la relación existente entre ésta y el arte, así como de manera tangencial entre éstas y la historia (Nicholls, 2013, p.13).

Esta relación hace hincapié en cómo la memoria individual y colectiva se entrelazan y expresan mediante formas artísticas. La creación artística —en las artes visuales, en el cine, en la literatura, en el teatro, en la danza o en la música—, actúa como un nexo entre la experiencia personal y la comprensión colectiva, posibilitando un diálogo necesario para enfrentar y elaborar los horrores del pasado reciente.

Asimismo, el arte latinoamericano en general y en particular el chileno, ocupan un lugar protagónico en la denuncia a las violaciones de los derechos humanos. En Chile, durante y después de la dictadura de Pinochet, las prácticas artísticas asumieron un papel fundamental al visibilizar la represión y dar voz a las víctimas. Según Elizabeth Jelin (2002), la escritura y el testimonio se entrecruzan para concebir una dimensión en donde las experiencias individuales y colectivas de la represión se puedan expresar y compartir, superando el silencio y el olvido impuestos por el régimen:

(En) la profusión de textos testimoniales, algunos de carácter autobiográfico y otros basados en mediaciones y proyectos de terceros [...] existe también un propósito político y educativo: transmitir experiencias colectivas de lucha política, así como los horrores de la represión, en un intento de indicar caminos deseables y marcar con fuerza el 'nunca más' (Jelin, 2002, p. 95).

Nicholls concluye interpelando al discurso que rechaza la representación de los acontecimientos límite, afirmando que muchas veces contribuyen a su invisibilización (Nicholls, 2013, p. 61). A su vez, la autora reafirma su propuesta central al sostener que el arte, en su multiplicidad de lenguajes, tiene la capacidad de dar forma a aquello que escapa a la representación convencional. Frente a experiencias humanas marcadas por la violencia extrema y la destrucción sistemática de la vida, el arte no ofrece una traducción literal ni un relato completo, sino una forma singular de inscripción sensible que permite aproximarse a lo indecible. Esta facultad no reside en la claridad de su mensaje, sino en su potencia para alojar lo que no puede decirse en otros registros, habilitando una relación ética con el dolor y la pérdida.

Esta capacidad del arte para alojar lo indecible también ha sido pensada desde la estética, especialmente en la obra de Theodor Adorno (2004), quien propone una concepción del lenguaje artístico alejada de la significación directa. Para Adorno, *el verdadero lenguaje del arte es mudo*.

¹ Nancy Nicholls subraya las limitaciones de la historiografía del pasado reciente para abordar plenamente la dimensión subjetiva de la experiencia traumática. En particular, señala que el uso restringido de fuentes orales ha dificultado el acceso a la experiencia vivida, al mismo tiempo que la disciplina histórica ha mostrado reticencia a enfrentarse con aspectos más complejos y perturbadores de la condición humana, como el horror asociado a la tortura (Nicholls, 2013, p. 27).

Según el filósofo, en comparación con el lenguaje significativo, el lenguaje de las obras de arte es más antiguo y aún no se ha realizado por completo. Esta capacidad de las obras de arte para dar cuenta de la historia y el desarrollo de la subjetividad humana, más allá de la transmisión de significados, es lo que constituye su verdadero lenguaje.

En comparación con el lenguaje significativo, el lenguaje de las obras de arte es más antiguo, pero todavía no se ha realizado: como si las obras de arte, al amoldarse al sujeto, repitieran cómo surgió y se desarrolló. Las obras de arte tienen expresión no donde comunican al sujeto, sino donde vibran con la prehistoria de la subjetividad (Adorno, 2004, p.194).

Para Adorno, el arte se constituye como el único ámbito capaz de dar forma a la experiencia del horror allí donde el concepto fracasa. En efecto, el sufrimiento, cuando es llevado al plano conceptual, pierde su potencia y no logra producir efectos significativos, lo que sitúa al arte como un medio privilegiado para abordar aquello que resulta inconcebible y que excede las posibilidades del pensamiento discursivo (Adorno, 2004, p. 49). Sin embargo, esta capacidad no se resuelve sin tensiones, sino que se sostiene en una condición paradójica propia del fenómeno estético. El arte, en cuanto forma autónoma, se distancia de la realidad empírica y de sus determinaciones inmediatas, pero al mismo tiempo permanece inscrito en ella y en sus relaciones sociales, lo que le permite operar simultáneamente como separación y como intervención (Adorno, 2004, pp. 407–408). Es precisamente en esta doble condición donde radica su potencia: en su capacidad de sustraerse de la lógica instrumental sin abandonar su implicación en el mundo, haciendo posible una forma de expresión que, sin traducir completamente lo irrepresentable, logra sostener su presencia.

Esta tensión entre autonomía estética y sujeto social encuentra un correlato en el cuerpo, en la medida en que la memoria de la violencia no se presenta como un relato organizado, sino como una serie de experiencias ligadas a lo que ocurrió en la concreción del daño, en aquello que “se hizo”, “se vio” o “se escuchó” en relación directa con el cuerpo de la víctima (Rojas, 2019, p. 173). En este sentido, aquello que la historia busca articular como proceso o período encuentra un límite en estas memorias, que no establecen relaciones de sentido ni explicaciones causales, sino que dan cuenta de una experiencia que desborda toda narrativización posible y permanece ligada a la singularidad del acontecimiento. De este modo, la memoria no viene a completar la historia, sino a interrumpirla, en la medida en que expone un resto que no puede ser integrado en una trama comprensiva del pasado:

Es necesario pensar en qué sentido la aniquilación puede ser un propósito. Aquellas memorias particulares y fragmentadas permanecen recortadas sobre sí mismas, porque operan como una fisura sobre cualquier trama de sentido que intente pensar ese pasado como un período, como si en esos “relatos” la subjetividad hubiese sido esquilada por lo real (Rojas, 2019, p.174).

En esta cita, se piensa la dificultad de comprender y narrar la violencia extrema dentro de un marco coherente de sentido o historia. La aniquilación, en este contexto, no es solo la destruc-

ción física, sino un proceso que fragmenta profundamente la subjetividad y desintegra la experiencia humana en *memorias particulares*². Estas memorias, debido a su naturaleza desgarradora, no se integran fácilmente en una narrativa histórica unificada; en cambio, crean fisuras en cualquier intento de construir un relato coherente del pasado. La subjetividad *esquirlada por lo real* sugiere que la experiencia de la violencia es tan intensa que deja al sujeto quebrado, incapaz de reincorporarse plenamente a una narrativa más amplia y comprensible de la historia. Rojas subraya, entonces, la imposibilidad de reconciliar completamente estas experiencias traumáticas dentro de una lógica histórica, lo que recuerda la noción de *testimonium* como un acto de supervivencia donde el relato fragmentado y discontinuo es el único medio posible para abordar lo irrepresentable.

5. *El jardín de los jardineros* (1974)

La serie *El jardín de los jardineros* (1974), de Guillermo Núñez, constituye una respuesta plástica a la experiencia del encierro, la tortura y la incomunicación extrema sufrida durante su detención. El artista desarrolla una forma de pintar "como si fuera ciego", basada en su ceguera temporal y en la anulación sensorial vivida en los centros de reclusión, lo que lo lleva a elaborar un principio estético centrado en la "visión sin ojos". Esta metodología no busca reproducir lo visible, sino reconstruir la interioridad de lo vivido a través de imágenes que emergen desde la oscuridad, donde la ausencia de referentes visuales se transforma en condición para la representación del trauma. Las figuras humanas que aparecen en esta serie —despojadas de identidad y marcadas por elementos corporales deformados, amenazantes y monstruosos— condensan el terror sin imagen del campo de detención. Así, Núñez pone en obra una figuración del horror que no se apoya en la mimesis, sino en una memoria corporal que insiste desde la falta, inscribiendo pictóricamente lo que no pudo ser visto.

Desde el fondo negro del papel, emergen distintas figuras con rasgos humanos —a veces solas, a veces agrupadas en dúos o tríos— despojadas de sus atributos y dotadas de elementos que condensan tanto la agresividad de los carceleros como las huellas de una percepción torcida. El conflicto central que surge al considerar la creación artística en un contexto donde la vista no es el índice privilegiado de sentido, tensiona las nociones clásicas de la mimesis, tradicionalmente ancladas en una experiencia visual del mundo. El acto de crear *como si se fuera ciego* no solo subvierte la primacía del ojo como mediador del conocimiento sensible, sino que radicaliza la noción misma de representación al liberarla del compromiso con lo visual. Pensamos que esta liberación, sin embargo, no implica una renuncia total a la mimesis; más bien, invita a reconfigurarla como un proceso de afinidad con el objeto que trasciende la percepción inmediata y se desplaza hacia el terreno de lo imaginado, lo intuido y lo sentido. En este sentido, la mimesis se transforma en un gesto que deja de ser un espejo de lo visible para convertirse en una representación que integra lo invisible y lo inefable, otorgándole a la obra otra densidad simbólica.

Tal vez lo que se pone en juego aquí es una ampliación de los límites de lo representable; una confrontación directa con la razón instrumental que intenta reducir la mimesis a una copia de lo dado a la vista. Al desplazarse hacia una forma de conocimiento que no puede ser conceptualizada ni dominada por la razón, la mimesis en este contexto abandona su dimensión reproductiva

² Este punto de vista puede reconocerse en la declaración de Núñez ante la UNESCO, donde describe un ejercicio de violencia que no se limitaba a la privación de libertad, sino que buscaba socavar de manera sistemática la dignidad y la integridad moral de los detenidos, reduciéndolos a objetos manipulables, trasladados y controlados bajo una apariencia de normalidad formal (Núñez, 1975, p. 7).

y se afirma como un campo de fuerzas entre el artista y el objeto. Esta relación, lejos de ser una imitación visual de la realidad, se convierte en una forma de participación en el ser del objeto, un *conocimiento* no representacional que resiste la transmisión conceptual. La obra, entonces, abandona su estatuto de réplica y se acerca hacia una transformación activa de aquello que imita, un espacio donde lo representado queda abierto, en suspenso, más allá de la captura visual inmediata. En otras palabras, el artista se dispone a construir *visualmente* la interioridad de lo vivido: “es la lucha por reconstruir imaginariamente ese horror del cual habían sido extirpadas las imágenes” (Peris Blanes, 2006, p.316).

Es en este suspenso donde *la creación sin ojos* encuentra su potencia: al negar la mirada como la fuente primaria de conocimiento estético, la obra de arte se sitúa en un plano donde la experiencia sensorial se redefine y la mimesis se configura como un eco de lo no visto. Este eco, lejos de ser un vacío, es una plenitud latente, una representación no subordinada a la realidad visible, sino a una verdad oculta que solo puede emerger en la tensión entre lo experimentado, lo imposible y lo ausente. De esta forma, la metodología de Núñez pareciera escenificar espacios suspendidos, fuera del tiempo, universos desestructurados en donde las relaciones habituales entre los objetos y el espacio han sido destruidas. Es precisamente en este desorden donde emerge una configuración visual:

Ese mundo que describía tras la venda (el elemento que en la dinámica concentracionaria impide la visión) era sin duda el mismo que él que trataba de pintar en sus cuadros: un mundo de texturas concretas pero cuyas relaciones cotidianas habían sido desestructuradas por la violencia, una sucesión de elementos reconocibles pero extraídos del contexto en el que adquirirían sentido. Como amalgama de sustancias inconexas y dislocadas, el universo que aparecía tras la venda sólo abocaba al horror de la subjetividad arrasada por la violencia (Peris Blanes, 2012b).

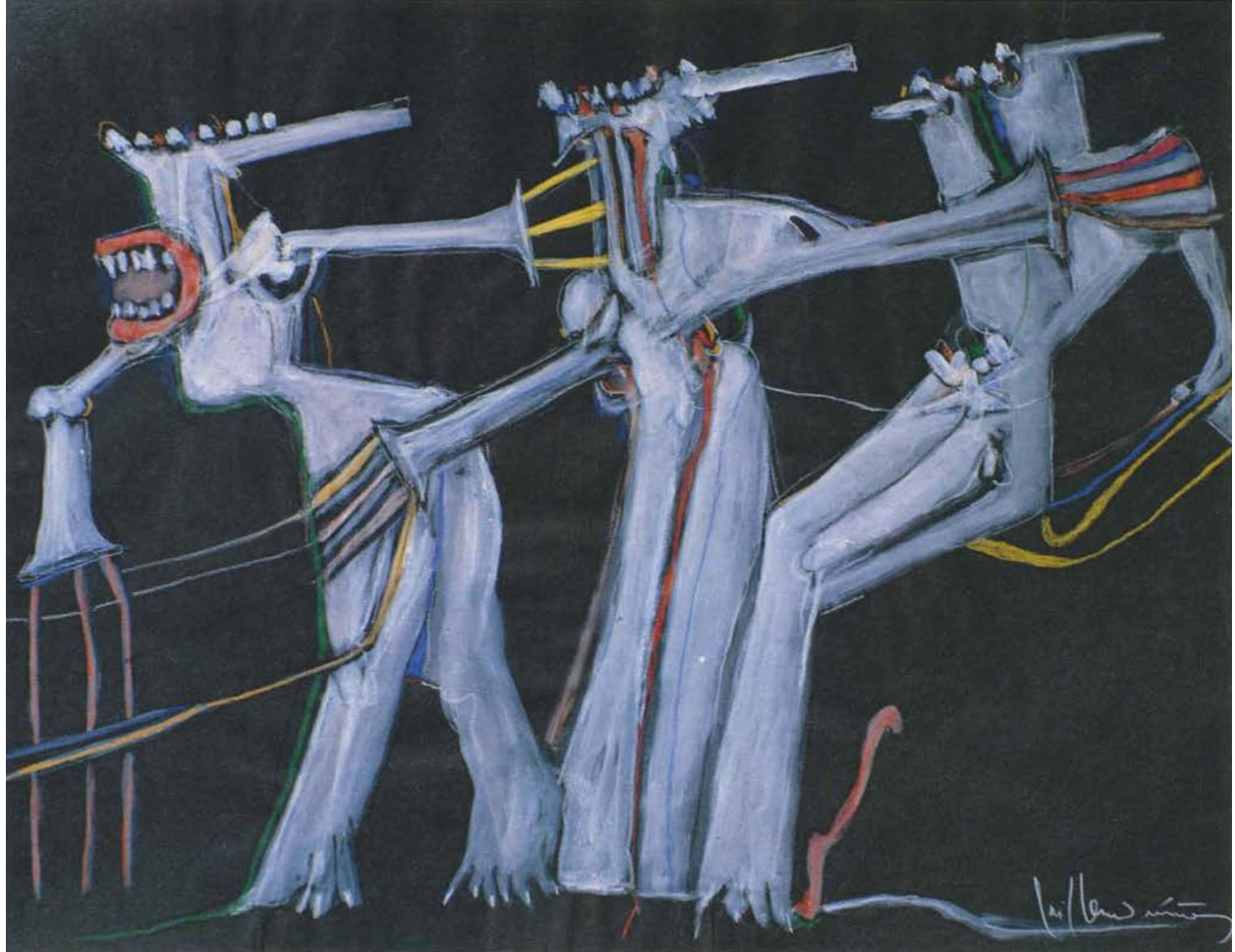


Figura 1, Guillermo Núñez, *El jardín de los jardineros* (1974), acrílico sobre papel, 55 × 75 cm, Fuente: Núñez, G. (1993). *Retrato hablado: Una retrospectiva*. Museo de Arte Contemporáneo, Universidad de Chile.

Desde un punto de vista formal-pictórico, esta serie se caracteriza por un tratamiento a medio camino entre la abstracción parcial y el expresionismo. La distorsión anatómica, las posturas amenazantes, los dientes afilados y las uñas largas dotan a las figuras de un aspecto mutante y espantoso (Fig. 1). Los cuerpos varían: pueden estar separados o amalgamados, se alargan, se tensan, se expanden o se contraen, y protagonizan trazos dinámicos y angulosos, lo que evoca una sensación de movimiento, tensión y violencia (Figs. 1–4). El fondo negro crea un fuerte contraste con las figuras, dándoles protagonismo y una sensación de estar flotando o aisladas en un espacio indefinido. Esta decisión contribuye a una atmósfera opresiva, donde la falta de un horizonte claro y la densidad del fondo refuerzan la sensación de estar fuera de la realidad. La pincelada es suelta y nerviosa, con un trazo rápido que denota urgencia y refuerza el carácter abismal de la obra. Las figuras no buscan un realismo anatómico, sino que están descompuestas y reconfiguradas para transmitir estados emocionales extremos. Esto las convierte en vehículos de expresión más que en representaciones figurativas convencionales, lo cual es propio de la abstracción, donde lo emocional prima sobre lo racional o lo anatómicamente verosímil.

En ocho de las veinte pinturas que conforman la serie, se pueden leer algunas frases escritas en blanco: *los sueños se deshacen cada mañana que comienza; cada minuto es una hazaña; hay que impedirlo!; he tenido duda del hombre; y si un buen día eres tú?; esculpir con el dolor un grito*

*de esperanza; hacer del presente un pasado; de tu dolor un nuevo día*³. Para Núñez, la palabra, no solo es un complemento visual, sino una forma de intensificar el significado de su obra:

De hecho, toda su obra pictórica mantuvo siempre una importante relación con la palabra: los títulos sobresignificaban la abstracción del cuadro, inscribiéndola en un horizonte político que no anulaba, en absoluto, el efecto visual de la obra. Núñez explicaría reiteradamente cómo sus cuadros surgían de ideas verbalizadas, que le servían de soporte para la creación de imágenes. Sin embargo, señalaba también que si toda la literatura me sirve de bastón al comenzar, una vez frente al cuadro queda sólo un inválido tratando de buscar su verdadera imagen (Peris Blanes, 2008, p.237).

Esta tensión entre lo verbal y lo visual encuentra un correlato material en la propia composición de las pinturas, donde la línea, el color y la figura articulan una sintaxis del horror que no depende del relato, sino de la fuerza expresiva de la imagen. Las líneas delgadas y nerviosas, en particular las que conectan las figuras, juegan un papel crucial en la composición, actuando como una red que aprisiona a las figuras y, al mismo tiempo, les otorga una cohesión dinámica. El uso del color se destaca por la elección de tonos fríos y desaturados, como los blancos y grises que dominan los cuerpos, en contraste con los detalles de color más vibrantes en las líneas y algunos acentos en los rostros y extremidades. Estos colores vivos, en particular los rojos y amarillos, funcionan como puntos de tensión que apenas permiten esbozar la estructura de un cuerpo, insinuada en formas como bocas abiertas y dientes afilados que concentran la intensidad del horror hacia la mirada. Lejos de apoyarse en una figuración estable, la imagen se construye a partir de la descomposición y el desplazamiento de los elementos corporales, de modo que el terror no se representa mediante formas reconocibles, sino a través de la ausencia misma de referentes visuales, convirtiendo esa carencia en la condición que hace posible su inscripción (Peris Blanes, 2006, p. 316).

La articulación plástica del horror en la obra de Núñez, especialmente a través de bocas abiertas y mandíbulas desfiguradas, encuentra una resonancia teórica en la reflexión de Karl Rosenkranz (1992) sobre lo feo como manifestación de lo informe, lo vulgar y lo monstruoso. En *Estética de lo feo*, el autor confirma el agotamiento de la centralidad de la belleza en el análisis estético. El terror de lo informe y de la deformidad, de la vulgaridad y de la atrocidad nos rodea en innumerables figuras desde “sus pigmeos comienzos a la deformidad gigantesca con la que la maldad infernal irónicamente se enseña mostrando los dientes” (Rosenkranz, 1992, p. 53). En su libro, explica que, al igual que con el mal, lo feo está asociado con lo deformado y la bajeza moral, elementos que trascienden la representación de lo desagradable en la naturaleza y que afectan también al espíritu. El terror de lo informe refiere a la inquietud que provocan las figuras indefinidas o grotescas, cuya falta de orden y forma coherente enfrenta el ideal clásico de armonía. En esta cita en particular, resulta interesante la descripción de lo feo como algo que muestra los dientes —considerando el protagonismo que Núñez le da a las bocas abiertas, las mandíbulas y los dientes en estas dos series—. El estudio y las posibilidades del grito o el aullido resuenan en estas bocas abiertas, cuya posición prescinde del rostro, de la unidad o de la cabeza: desfachatadas y acéfalas, multiplicadas en los cuerpos, las figuras muestran los dientes y elevan el ruido por sobre la vista.

³ En un mundo en el que la violencia de Estado había extirpado la mirada, reflexionar sobre ella se convertía en una forma de recuperar aquello que la dinámica represiva había borrado.

Esta decisión se condice con una tendencia a lo largo de la historia de la pintura respecto a este gesto: en varias tradiciones pictóricas, una figura que muestra los dientes o abre la boca, especialmente si están apretados o en una expresión de ira, puede representar padecimiento, violencia o desafío. Este gesto es común en representaciones de figuras demoníacas o mitos horripilantes⁴. En algunos periodos, como el Renacimiento o el Barroco, una boca abierta con dientes visibles también se asociaba con lo grotesco o lo descontrolado. Subraya su carácter amenazante, tanto en lo estético como en lo moral. Este enfoque sugiere que lo feo, además de ser un defecto en la apariencia, es una manifestación profunda de la corrupción espiritual y física⁵.

En efecto, las imágenes que componen *El jardín de los jardineros* podrían ser vistas como una representación fea, esquiva y amenazante del terror, poniendo en obra la carencia de una visualidad que ofrece proporción y realidad (Peris Blanes, 2012a). Estas series de Núñez, tal como se ha mencionado en el apartado anterior, no buscarían embellecer la violencia, sino mostrarla en su crudeza, evitando cualquier forma de estetización que pudiera trivializar el sufrimiento. En otras palabras, “tanto la serie realizada en 1974 como las primeras obras del exilio enfatizan la opción del artista por alejarse, premeditadamente, de la concepción tradicional de lo bello, aquel ideal de perfección sustentado y difundido por la Academia” (Herrera, 1993, p.48).

A lo largo de su carrera, Núñez cuestiona constantemente la necesidad y la ética de representar la violencia. En *Instrucciones para llegar desde París* (1981), el artista se pregunta si es necesario pintar la violencia o basta con enunciarla, preocupándose por el riesgo de embellecer el horror y hacer aceptable la tortura a través del tratamiento estético. El artista opta por el estilo pictórico que resalta lo abyecto y lo informe en desmedro de lo bello y constituido, en donde la abstracción y la fragmentación de las figuras nos enfrenta las huellas de una agresión que no reconoce a la vida misma como límite. El cuerpo sufriente del artista, que ha sido transgredido por un índice de violencia desmedido, por una aniquilación sin término, se sublima en una solución-creación que linda en lo ilegible.

⁴ *Judith decapitando a Holofernes* (c. 1612) de Artemisia Gentileschi, *La Medusa* (c. 1597-1598) de Caravaggio y *Saturno devorando a su hijo* (c. 1819-1823) de Francisco de Goya son ejemplos representativos de esta connotación simbólica.

⁵ *Cabeza grotesca* (c. 1490) de Leonardo da Vinci, *El bufón Calabacillas* (c. 1639) de Diego Velázquez y *Las tentaciones de San Antonio* (c. 1646) de David Teniers el Joven son ejemplos representativos de esta segunda connotación simbólica.

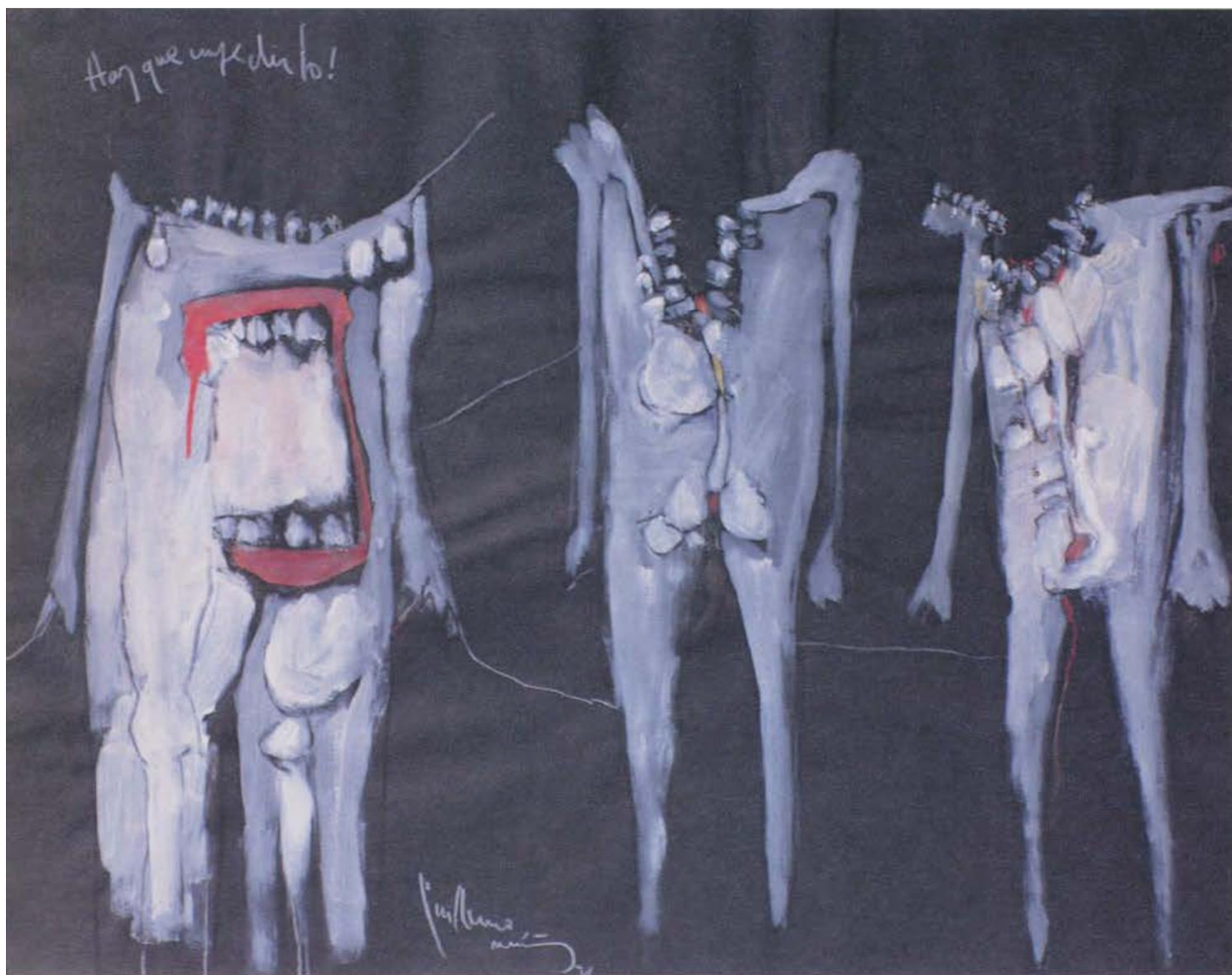


Figura 3, Guillermo Núñez, *El jardín de los jardineros* (1974), acrílico sobre papel, 55 × 75 cm, Fuente: Núñez, G. (1993). *Retrato hablado: Una retrospectiva*. Museo de Arte Contemporáneo, Universidad de Chile.

Las figuras humanas, unas veces reconocibles, otras no, carecen de atributos que las definan como tales, y su representación oscila entre la abstracción y la figuración. La representación de cuerpos con atributos desproporcionados, como dientes y uñas, no solo simboliza la agresión, sino que muestra una alteración o desorden de los sentidos, una realidad inquietante que perturba. Las fuentes de percepción que se interceptan con los oídos, el tacto o el olfato son los gritos de dolor, la podredumbre, la aspereza, los golpes, el ruido, el cansancio, el desmoronamiento del cuerpo, la neblina, la electricidad, la oscuridad, la humillación. Este es el escenario, los protocolos de deshumanización que entran en la pintura. Son los torturadores y sus risotadas los que forman

el mundo tras la venda; un mundo informe, imaginado a posteriori⁶, reconstruido con desechos perceptuales, *ditritus* mnémicos. Núñez señala que estos estímulos devienen en un proceso de inevitable reclusión:

Me aílo, dejo de ser integrante del mundo comunitario y me empiezo a sentir invadido de cosas sin formas, groseras. Se exquisitiza hasta un punto enfermizo y se sufre por la fealdad que nos rodea, empieza a faltar la belleza. Trato de evadir todo contacto porque ensucia, elitizándome, y ése es un dolor que se suma a la "falta de belleza pura", a este encierro, al abandono (Núñez, 1993, p.103).



Figura 4, Guillermo Núñez, *El jardín de los jardineros* (1974), acrílico sobre papel, 55 × 75 cm, Fuente: Núñez, G. (1993). *Retrato hablado: Una retrospectiva*. Museo de Arte Contemporáneo, Universidad de Chile.

Esta nota, escrita dentro de *Carta a Victor Jara*, subraya cómo la violencia no solo desfigura a los cuerpos, sino que también crea un entorno insostenible desde el punto de vista estético,

⁶ Núñez señala respecto a la constante tortura de la venda en los ojos que “la única manera de escapar a la locura es hundirse en los recuerdos hermosos, en la vida y en el futuro que siempre se quiere imaginar más humano y luminoso” (1978, p). La imaginación, en el contexto de la tortura sostenida, funciona como una fuerza que intenta evadir lo tremendo, desviando al individuo desde el presente a través de una *visión* que se asoma a las imágenes generadas por uno mismo en la memoria o el sueño.

donde la ausencia de belleza pura y el aislamiento emocional llevan al artista a experimentar un dolor otro: el de sentirse atrapado en un espacio desprovisto de sentido y armonía, un encierro en el horror. Interpretamos que esta modalidad de la pintura de Núñez, en efecto, trabaja con la desarticulación de la figura humana para representar una corporalidad fragmentada por la violencia. Los cuerpos en sus obras aparecen abiertos, desestructurados y desfigurados, poniendo en escena el impacto de la tortura, la memoria traumática y la violencia sin límites. Esta fragmentación simbólica de los cuerpos sugiere una violencia que va más allá de lo físico, implicando una destrucción de la identidad, un desorden de la percepción y los sentidos por parte de las víctimas (Peris Blanes, 2006, pp.306-307):

La cromática de Núñez nos exige ser fuertes, no cabe duda, ya que nos adentra en obsesiones dolorosas. Su poética artística se presenta como la Conciencia, ese estado de obsesiva lucidez y sensibilidad frente a un aspecto poco bello de la existencia. Su obsesión frente al dolor, es un intento de dominarlo a través de la representación, al igual como lo hicieron los primitivos de Lascaux. Representar el Dolor es un intento por abolirlo, ya que al "nombrarlo" lo aprehende, lo domina (Morey, 1993, p.51).

En tanto testigo del horror, el testimonio de Guillermo Núñez ante el Consejo de la UNESCO el 15 de septiembre de 1975, es justamente un potente alegato contra la tortura y la represión estatal, y se inscribe en la tradición de utilizar el arte y la palabra como herramientas de resistencia y denuncia⁷. Núñez describe con detalle los horrores de su detención y tortura a manos de la DINA, en un intento no solo de testimoniar su sufrimiento, sino también de prevenir que tales atrocidades se repitan. Su relato, que mezcla la brutalidad física con la deshumanización psicológica, tiene como objetivo movilizar a la comunidad internacional, apelando a que las violaciones a los derechos humanos pueden y deben ser combatidas desde la esfera global. Núñez relata cómo, encerrado en una celda diminuta y oscura, escuchaba los gritos desgarradores de otros prisioneros mientras eran torturados en la "parrilla" — somier metálico donde los detenidos eran atados desnudos y sometidos a descargas eléctricas en todo el cuerpo, especialmente en los ojos, la lengua y los genitales (Núñez, 1993, p.103)—. La situación se volvía aún más macabra cuando los torturadores colocaban música de fondo para intentar silenciar los gritos, incluyendo canciones de Víctor Jara (Núñez, 1975, p.6). Este ambiente de terror absoluto sumía a Núñez y a los demás prisioneros en un estado de miedo incontrolable, donde el cuerpo temblaba sin cesar y la mente, dominada por el horror, no podía controlar ni siquiera las convulsiones físicas. Núñez logró su libertad "gracias a la presión de cientos de artistas e intelectuales de todo el mundo" (Núñez, 1975, p.8). El poder de la solidaridad internacional fue fundamental para hacer efectiva su liberación y posterior exilio.

Nadie ignora que Guillermo Núñez, a través de su obra, expone las cicatrices del trauma infligido por la dictadura de Pinochet tanto en su cuerpo como en el cuerpo social. Como se señala en *Torture Sees and Speaks: Guillermo Núñez's Art in Chile's Transition* de Macarena Gómez-Barris (2007), "Guillermo Núñez's art forms a pedagogy on history, memory, and the economic policies of the contemporary era by making visible, and helping the viewer to approximate, the forms of violence on the body carried out by the state" (p.88). La evocación de la tortura y el sufrimiento en su trabajo no solo documenta el horror de la violencia estatal, sino que también

⁷ Este testimonio fue clave para la creación del documental *Dentro de cada sombra crece un vuelo* de Douglas Hübner, donde se alternan imágenes de la serie *El jardín de los jardineros* con la lectura del propio Núñez de su declaración ante la UNESCO. Este film se ha convertido en un medio de visibilización y reflexión sobre el impacto de la tortura y la importancia de recordar. La alternancia entre las imágenes de la obra y las palabras del artista en primera persona intensifican el efecto del mensaje.

desafía la narrativa oficial de la reconciliación y el progreso económico post-dictatorial. La obra de Núñez también sirve como un recordatorio de las cicatrices invisibles que deja la violencia política y cómo estas cicatrices continúan moldeando la memoria colectiva y la identidad nacional. Como señala Gómez-Barris, "Through repetition of the torture motif, Núñez's art shows what economic globalization has put into the blind field, namely the disposable bodies of state violence" (p.89). Esta representación repetitiva no solo busca evitar el olvido, sino que también ilumina las fallas de las políticas neoliberales que surgieron tras la dictadura.

6. Comentario a modo de conclusión

Así, pintar sin ver supone una renuncia a la resolución de enigmas: la pintura ya no está destinada a desvelar misterios, sino a sostener la duda y dar testimonio de una violencia que excede cualquier régimen de sentido. En esta línea, y en consonancia con el pensamiento adorniano, el lenguaje del arte se afirma como una forma de mudez, una falta persistente que no se deja colmar. El interrogante sobre aquello que se oculta tras la mirada conduce a concebir la práctica artística como una inmersión en una materia que desborda la representación, donde las formas tienden a disolverse y los contornos pierden estabilidad en favor de flujos, intensidades y fuerzas que no se fijan en un punto determinado. Se trata de una materia más inmediata y ardiente que los cuerpos y las palabras, capaz de sostener una potencia tanto incorporal como material, y de dar lugar a configuraciones plásticas que encarnan aquello que ni el lenguaje ni el cuerpo logran asir.

Quizás el artista enfrenta la tarea de organizar estéticamente lo monstruoso y la simultaneidad de la materia, con el fin de dar forma al horror y reinscribirlo en una configuración sensible que haga posible su aparición. En este proceso, la pintura no solo responde a la experiencia vivida, sino que también parece anticiparla, como si la propia práctica pictórica hubiese configurado las condiciones para pensar posteriormente la violencia real que atravesó tanto al artista como al contexto histórico en el que se inscribe. La vastedad y complejidad de la obra de Guillermo Núñez, marcada por décadas de exploración y atravesada por experiencias de violencia, tortura y exilio, no puede ser contenida en un único análisis. Cada serie, cada técnica y cada incorporación de color o palabra abre nuevas capas de sentido que exigen ser abordadas con mayor profundidad, proyectando su práctica hacia territorios aún no suficientemente estudiados, como su producción posterior al exilio, la relación entre escritura y pintura, o su diálogo con otras tradiciones artísticas y políticas. Más que un conjunto de imágenes, Núñez deja un campo de interrogación persistente, donde la pintura se constituye como una necesidad de dar forma al dolor y hacerse de un lenguaje capaz de sostener aquello que el recuerdo por sí solo no logra contener.

Comparado con el lenguaje significativo, el lenguaje artístico parece más antiguo, aún inacabado, como si la obra, al ajustarse al sujeto, replicara los procesos de su génesis y evolución. Las obras de Núñez vibran no *vibran* en el concepto, sino en su resonancia con la prehistoria de la subjetividad. Las palabras, desprovistas de sentido, caen en un vacío referencial, mientras la ceguera se convierte en una visión capaz de penetrar una realidad enteramente nueva y horrorosa. En este proceso, el arte sutura, alcanza los confines donde la razón se corroe y se trasciende a sí misma.

Referencias

Adorno, T. W. (2004). *Teoría estética* (J. Navarro Pérez, Trad.). Akal

- Deleuze, G & Guattari, F. (2004). *Mil Mesetas*. Pre-Textos
- Gómez-Barris, M. (2007). Torture sees and speaks: Guillermo Núñez's art in Chile's transition. *A contra corriente*, 5(1), 86–107. Recuperado de <https://acontracorriente.chass.ncsu.edu/index.php/acontracorriente/article/view/353>
- Jelin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI.
- LaCapra, D. (1998). *Historia y memoria después de Auschwitz* (M. Mayer, Trad.). Prometeo Libros.
- LaCapra, D. (2005). *Escribir la historia, escribir el trauma* (E. Marengo, Trad.). Nueva Visión
- Nicholls, N. (2013). *Memoria, arte y derechos humanos: La representación de lo imposible*. Colección Signos de la Memoria, Museo de la Memoria y los Derechos Humanos.
- Núñez, G. (1978). Testimonio ante el Consejo General de la UNESCO. *Literatura Chilena en el Exilio*, 6, 29–32.
- Núñez, G. (1993). *Retrato hablado: Una retrospectiva*. Museo de Arte Contemporáneo, Universidad de Chile.
- Peris Blanes, J. (2006). *La imposible voz: Memoria y representación de los campos de concentración en Chile: La posición del testigo*. Editorial Cuarto Propio.
- Peris Blanes, J. (2008). *Historia del testimonio chileno: De las estrategias de denuncia a las políticas de memoria* [Tesis doctoral, Facultat de Filologia, Universitat de València]. Universitat de València. Recuperado de: <https://jaumeperisblanes.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/08/historia-del-testimonio-chileno-de-las-estrategias-de-denuncia-a-las-politicas-de-memoria1.pdf>
- Peris Blanes, J. (2012). Figuras que la violencia ha vuelto ilegibles. Los procedimientos ambulantes de Guillermo Núñez. En M. Ezquerro & J. Roger (Eds.), *Le texte et ses liens I / El texto y sus vínculos I* (pp.309–312). CUUTURES ET LITTÉRATURES HISPANO-AMÉRICAINES. Recuperado de https://www.academia.edu/1476305/Figuras_que_la_violencia_ha_vuelto_ilegibles_Los_procedimientos_ambulantes_de_Guillermo_N%C3%BA%C3%B1ez
- Peris Blanes, J. (2012, diciembre 23). Guillermo Núñez. 1: Cuerpos que la violencia ha hecho ilegibles. *Blog de Jaume Peris Blanes*. Recuperado de <https://jaumeperisblanes.wordpress.com>
- Peris Blanes, J. (2012, diciembre 23). Guillermo Núñez. 2: La experiencia carcelaria y la representación de la interioridad. *Blog de Jaume Peris Blanes*. Recuperado de <https://jaumeperisblanes.wordpress.com>
- Peris Blanes, J. (2012, diciembre 23). Guillermo Núñez. 3: Un lenguaje para los restos del sujeto. *Blog de Jaume Peris Blanes*. Recuperado de <https://jaumeperisblanes.wordpress.com>
- Ricoeur, P. (2004). *La memoria, la historia, el olvido* (A. Neira, Trad.). Editorial Trotta.
- Rojas, S. (2019). Pensar lo tremendo: memorias de la violencia. En P. Aravena (Ed.), *Representación histórica y nueva experiencia del tiempo* (pp. 169–182). Editorial América en Movimiento / Universidad de Valparaíso.
- Rojas, S. (2020). La violencia de los límites en el arte. *Conceição | Conception*, 9, 1–17. Recuperado de: <https://sergiorojas.cl/wp-content/uploads/2021/02/La-violencia-de-los-limites-en-el-arte.pdf>
- Sontag, S. (2004). *Ante el dolor de los demás* (C. Fernández Medrano, Trad.). Alfaguara.
- Todorov, T. (2000). *Los abusos de la memoria* (M. Salazar Barroso, Trad.). Ediciones Paidós.
- Traverso, E. (2007). *El pasado: Instrucciones de uso. Historia, memoria, política* (A. González de Cuenca, Trad.). Marcial Pons.

Viñar, M. N. (2011). El enigma del traumatismo extremo: Notas sobre el trauma y la exclusión. Su impacto en la subjetividad. *Revista Uruguaya de Psicoanálisis*, (113), 55–66. Recuperado de: <https://publicaciones.apuruguay.org/index.php/rup/article/view/647>