



# CATEDRAL TOMADA

Revista de Crítica Literaria Latinoamericana ∞ Journal of Latin American Literary Criticism

**Alia Trabucco Zerán**  
*Universidad Católica de Chile*  
talleresatz@gmail.com

## **Cuando las palabras ya no alcanzan: Dos formas del cara-a-cara en el Chile postdictatorial**

### **When Words Are no Longer Enough: Two Forms of Face-to-Face in Post-Dictatorial Chile**

#### **Resumen**

Este artículo examina dos formas del cara-a-cara durante la postdictadura chilena: la cueca sola como careo con el rostro desaparecido y el enfrentamiento de Francisco Cuadrado Prats con el cadáver de Augusto Pinochet como cara-a-cara con el rostro de la dictadura. Se analiza la centralidad del rostro como fundamento ético contemporáneo, para luego estudiar la relación de estas performances con el silencio: en la cueca sola con el silenciamiento y en el cara-a-cara con Pinochet con el escupitajo mudo, pero significativo, que emerge cuando las palabras ya no alcanzan.

#### **Palabras claves**

*Rostro, cara-a-cara, careo, Levinas, Butler.*

#### **Abstract**

This paper examines two face-to-face encounters during the Chilean post-dictatorship: the “cueca sola” as a way of *facing* the disappeared, and the confrontation of Francisco Cuadrado Prats with the corpse of Augusto Pinochet, as an encounter with the face of the dictatorship. I examine the centrality of the face in ethical relationships, and analyze these performances and their connection to silencing, in the “cueca sola”, and to spitting as a mute but significant act when words are no longer enough.

#### **Keywords**

*Face, face-to-face, confrontation, Levinas, Butler.*

«¿Cuántas veces vuelve una cara?  
¿Cuántas veces vuelven muchas caras juntas?  
¿Cuántos niveles de cara soporta la memoria?»

Jorge Barón Biza

*Por dentro todo está permitido*

### **Todo está en la cara, todo es la cara: Introducción**

Derivado del latín *cara* (rostro), a su vez proveniente del griego *kara* (cabeza), un careo es la acción o efecto de poner a una persona frente a otra para interrogarlas a la vez con el objetivo de esclarecer declaraciones contradictorias y así arribar a la verdad.<sup>1</sup> Utilizada ampliamente como medio de confrontación probatoria en el derecho procesal, su uso, sin embargo, no se limita al ámbito jurídico y se ha extendido también a las artes visuales.<sup>2</sup> Ya sea debido a su impredecibilidad e inmediatez, como estrategia de encuentro o desencuentro, por su potencial performático o sus implicancias éticas, el cara-a-cara ha hecho del rostro un inesperado lienzo donde poner en tensión conflictos sociales y políticos, y se ha vuelto ineludible a la hora de reflexionar sobre cuestiones de identidad.

Esta emergencia del rostro y de nuevas formas del careo, no es sorprendente en un momento en que la proliferación de rostros –en aplicaciones de celular, como instrumento de verificación de identidad o como herramienta de vigilancia por medio del reconocimiento facial– se ha vuelto ineludible. “Vivimos rodeados de rostros como nunca en la historia”, recuerda la filósofa Belén Altuna y qué duda cabe (73). Como humanidad hemos pasado de no tener espejos a estar rodeados de

<sup>1</sup> Etimologías de Chile. <http://etimologias.dechile.net/?careo>

<sup>2</sup> Pienso, por ejemplo, en Marina Abramovic y su performance “The artist is present”, realizada el 2010. La artista, en esa ocasión, se mantuvo inmóvil frente a una mesa donde una serie de objetos podían ser alzados por los espectadores y utilizados sobre su cuerpo. Flores, plumas, cuchillos y una pistola descargada fueron empleados primero sin violencia, pero finalmente la artista terminó desnuda, sucia y con un arma apuntándole precisamente a la cara. Otro ejemplo es el de Regina José Galindo, cuya obra “Hermana” consistió en poner a la propia artista en escena para que su rostro fuera abofeteado, escupido y castigado por una mujer indígena: <https://www.reginajosegalindo.com/hermana/> Algo similar a lo realizado en “Preludio” de Miguel Rodríguez Sepúlveda, consistente en una serie de videos de escupitajos a la cara: <https://www.youtube.com/watch?v=-8iqzKsan9g>

superficies que reflejan nuestros rostros y de dispositivos que nos exigen exhibirlo. Pero más allá de estos usos tecnológicos y sus aún imprevisibles consecuencias, el rostro ha tenido histórica y culturalmente una centralidad innegable. “Todo está en la cara, todo es la cara”, señala el ensayista Valentín Roma en una afirmación que, aunque categórica, no deja de ser cierta (16).

La filosofía, la antropología, la historia y la teoría del arte, la neurología, la psiquiatría, la literatura y la criminología, entre otras disciplinas, se han volcado una y otra vez al rostro como categoría de análisis. Desde la pregunta por el retrato o el autorretrato como modo de expresar poder, virtud, talento, belleza, perdurabilidad o riqueza estudiada por Andreas Beyer, Frances Borzello o Laura Cumming; la cuestión de la expresión facial de las emociones y su raigambre biológica o cultural examinada por Paul Ekman; la conformación de identidades individuales o colectivas a partir de la similitud o la diferencia tratada ampliamente por David Le Breton y retomada por David McNeil, Hans Belting, Jonathan Cole o Simon Schama; la normatividad del género y su vigilancia en el rostro “apropiadamente” masculino o femenino analizada por Sara Ahmed, Sianne Ngai y más recientemente por Marie Bardet; la pregunta literaria por la conformación del yo examinada por Sylvia Molloy o Lorena Amaro; hasta la interrogación del “rostro del otro” como locus ético y político explorada por el filósofo Emmanuel Levinas o Judith Butler, la cara ha sido una categoría clave en el pensamiento contemporáneo.

En América Latina, como señala la académica argentina Nora Domínguez, esta centralidad también se ha vuelto insoslayable. “Ciertos conflictos (estéticos, sociales, culturales o políticos) se valen de caras y rostros como sitio de reconocimiento, valoración, encuentro y confrontación con el otro, y por lo tanto, operan como un espacio conflictivo de relaciones sociales y culturales” (13). El rostro ha servido como frontera, punto de contacto o separación, espejo y a la vez reflejo de los rostros de los demás. En nuestro continente se enrostra, se enfrenta, se da la cara, se pone mala cara, se tiene dos caras, cara de malo, cara de palo y al mal tiempo, se le pone buena cara. La lengua da cuenta de las metáforas inscritas



en el rostro, refleja su polisemia y su amplia relevancia simbólica. Estas metáforas, junto a las implicancias del gesto de encarar y de clasificar los rostros en reconocibles o irreconocibles, humanos o inhumanos, unos u otros, permiten confirmar la afirmación de Deleuze y Guattari cuando examinan la llamada *rostridad*: “el rostro es una política” (192).

A continuación, me referiré a dos formas de aparición del rostro y, en particular, del cara-a-cara en el Chile post-dictatorial: la cueca sola como confrontación con el rostro desaparecido, y el enfrentamiento de Francisco Cuadrado Prats con el cadáver de Augusto Pinochet como cara-a-cara con el rostro de la dictadura. Examinaré, en primer lugar, las bases filosóficas del cara-a-cara como acto fundante de la convivencia social para luego analizar las particularidades de estas formas de careo, su relación con el silenciamiento propio de la postdictadura, y el particular simbolismo de escupir a la cara, no solo como acto de desprecio, sino como otra forma de *encarar* con raíces en la poesía chilena y que emerge, decidora, cuando las palabras ya no alcanzan.

### **El cara-a-cara en la filosofía contemporánea**

Confrontar (*con*: encuentro; *frontis*: parte superior de la cara) implica exponer la parte más visible del ser humano, aquella que contiene los ojos (el “espejo del alma”), ante otro que a su vez se expone a ese mismo escrutinio.<sup>3</sup> Se trata de una acción con amplias repercusiones políticas y afectivas, donde emociones como la rabia o la vergüenza se vuelven visibles –en el rubor o en el ceño fruncido–, y que genera un vínculo ampliamente estudiado por disciplinas como la filosofía, la criminología o la teoría de los afectos.

En su *Historia moral del rostro*, la filósofa española Belén Altuna se pregunta específicamente por las implicancias del cara-a-cara y concluye que este

<sup>3</sup> En cuanto a la visibilidad del rostro, es preciso notar que en el caso de las mujeres musulmanas esta exposición es más acotada y se limita al ámbito privado en ciertas vertientes del Islam. Sobre esto, es decir, la cobertura del rostro en otras culturas se explora Belén Altuna así como Judith Butler en los textos citados.

tendría al menos dos dimensiones: una recíproca y la otra reflexiva. En su dimensión recíproca, Altuna subraya el vínculo social que emergería del cara-a-cara, y recupera la reflexión del filósofo Emmanuel Levinas en torno a este gesto como origen de una relación ética. “En el cara a cara, me veo en los ojos de otro que, a su vez, se ve en el espejo de los míos”, señala la autora subrayando la tensión entre reconocimiento y desconocimiento como base de un vínculo social (28). El cara-a-cara, en su dimensión recíproca, fundaría entonces una relación ética a partir de un vaivén entre identidad y diferencia, motivo por el cual su elusión o negación, así como el borramiento del rostro del otro, ocuparía un papel tan central en las violencias contemporáneas. En la relación de reflexión, en tanto, Altuna subraya que se trata únicamente de un vínculo entre el sujeto y su propio reflejo: “en el espejo donde me miro, veo un rostro que se dice mío, que se contempla e interroga” (28). Así, en su doble faz, social e individual, el cara-a-cara sería fundamental no solo para pensar la pregunta por la propia identidad sino para reflexionar sobre la sociabilidad y sus límites.

Este segundo aspecto, es decir, el de la reciprocidad, fue el eje de las preocupaciones de Emmanuel Levinas a la hora de elaborar una teoría ética de la no violencia. Levinas se basa fundamentalmente en la reciprocidad y no en la reflexión como elemento clave de la convivencia social y centra su teoría en el encuentro del propio rostro con el llamado “rostro del otro” (9). Para ello y en primer lugar, en su libro *Totalidad e Infinito* formula una crítica a buena parte de la tradición filosófica occidental por haberse volcado hacia la abstracción o la ontología del ser, por sobre los “entes singulares, los seres humanos de carne y hueso: los rostros” (67). Enseguida, Levinas se concentra en el cara-a-cara como el hito que fundaría una ética de la no violencia y afirma, en el libro *Face to Face with Levinas*, que “la proximidad del rostro es el modo de responsabilidad más básico [...]” (23). En esa línea, el cara-a-cara contendría para él un mandato: “el rostro es el otro pidiéndome que no lo deje morir solo, como si hacerlo significara volverme cómplice de su muerte. Así es como el rostro me dice: no matarás” (24).

Lo verdaderamente importante, para Levinas, sería la relación entre entes mortales, es decir, entre seres *con rostro*. Ese cara-a-cara sería el origen de la relación ética pues “el rostro es lo que no se puede matar”, es aquello “cuyo sentido consiste en decir: no matarás” (Altuna 255). Sin embargo, en el cara-a-cara también emergería la potencialidad de la violencia, pues es justamente la vulnerabilidad del rostro la que la incitaría. Ese vaivén entre incitación y prohibición fundaría, para Levinas, una ética de la no-violencia. Es así como se refiere a este punto en *Paz y proximidad*: “Para mí el rostro del otro en su precariedad e indefensión constituye a la vez una tentación de matar y una apelación a la paz, el ‘no matarás’” (149). Es decir, en la potencia de una violencia siempre latente y la apelación ética a la no agresión, se fundaría el vínculo recíproco de convivencia pacífica.

Judith Butler retoma esta reflexión acerca del origen de una ética de la no violencia en su libro *Vidas precarias*. Allí, vuelve a examinar la vulnerabilidad del “rostro del otro” y se pregunta, siguiendo a Levinas, “si acaso el rostro sirve para producir una lucha en mí e instalarla en el corazón de la ética” (170), y si acaso esa lucha emergería propiamente del cara-a-cara o, en rigor, del lenguaje que brota del rostro. “El Otro nos habla”, señala Butler, “nos demanda, antes de que asumamos el lenguaje por nuestra cuenta” (174). Es decir, Butler añade una capa de sentido a lo planteado por Levinas y subraya el vínculo entre discursividad y el cara-a-cara. “Podemos concluir”, señala Butler, “que somos capaces de hacer uso del lenguaje con la condición de apelación. Es en este sentido que el Otro es la condición del discurso. Si el Otro es obliterado, el lenguaje también, desde que el lenguaje no puede sobrevivir fuera de las condiciones de la demanda” (174).

Butler, de este modo, no solo funda en el cara-a-cara una ética de la no violencia, sino que basa en este encuentro, al que denomina *apelación*, las posibilidades de uso del lenguaje. Para la autora, la obliteración del otro, su potencial aniquilación, arrasaría también con el discurso, pues no habría discurso sin apelación, es decir, no habría lenguaje sin el cara-a-cara. Esta anulación, que bien podría ser llamada silenciamiento, ocurriría por medio de estrategias de deshumanización del rostro. Retratos mediáticos puestos al servicio de la guerra,

por ejemplo, donde el “rostro del otro” desaparece o bien produce una radical des-identificación, como habría ocurrido en el caso de Saddam Hussein o de Osama Bin Laden. Esta deshumanización del rostro serviría como condición de la violencia.

Para Judith Butler, así, los esquemas normativos en torno al rostro producirían, por un lado, rostros humanos (los rostros de la similitud) y, por otro, rostros inhumanos o deshumanizados (los rostros “otros”), que generarían respectivamente un efecto de identificación o des-identificación. Este último efecto, en su extremo más radical y potenciado por los dispositivos de representación contemporáneos, llevaría a tal borramiento de lo humano en el rostro del otro que simplemente este perdería su vulnerabilidad, o su precariedad, en palabras de Butler. “Bajo las condiciones actuales de representación, no podemos escuchar el grito de agonía o ser forzados u obligados por el rostro. Hemos sido apartados del rostro”, afirma Butler, “a veces por medio de la misma imagen del rostro que lleva la marca de lo inhumano, lo que está muerto, lo que no es precario y por lo tanto no puede ser asesinado” (187). Para la autora, pues, el borramiento del crimen e incluso la normalización de un asesinato, se debe a un borramiento previo: el de la humanidad. No puede haber un asesinato allí donde no hubo una vida humana y ese arrebato de la vida se produciría mediante una deshumanización de la cara.

¿De qué maneras esta dinámica de deshumanización y silenciamiento se hizo presente durante la dictadura chilena? ¿Puede una *confrontación* performática reponer un rostro y, por lo tanto, no solo un crimen sino todo un lenguaje obliterado? ¿Y puede a su vez un cara-a-cara mudo y un escupitajo reponer un lenguaje arrojado a los bordes de lo decible?

A continuación, me referiré al proceso de deshumanización del otro como antecedente del cara-a-cara ejercido en la llamada cueca sola. Argumentaré que el careo con el rostro del desaparecido repone la humanidad a un “otro” deshumanizado y, por ende, posibilita la reposición del crimen y su nombramiento. En una época en que el silenciamiento se volvería parte de la práctica política,



argumentaré que la cueca sola se resiste a la domesticación de una política de la memoria “en la medida de lo posible”, por medio de la reposición simbólica de la víctima y de su derecho a aparecer. Posteriormente, argumentaré que el cara-a-cara con Augusto Pinochet desacata los mandatos de moderación y mesura de la postdictadura chilena en un gesto de memoria intempestiva que repone una lengua más allá del lenguaje de la transición.

### **El cara-a-cara en el Chile post-dictatorial: dos formas de invocar la ausencia**

En el cono sur, sobre todo a partir de las experiencias dictatoriales, la aparición del rostro, de acuerdo con la crítica argentina Nora Domínguez, habría tomado una forma peculiar en la *serie* como “cara de la denuncia política y social” (108). Series de madres o abuelas, series de hijos e hijas, series de desaparecidos, de obreros, de trabajadoras sexuales, de mujeres, de estudiantes “dan la cara” como estrategia para transformar sus voces en coro y ser escuchadas y vistas como colectividad. “La serie es una de las maneras dominantes de aparición del rostro en el siglo veinte”, afirma Domínguez (108). Y aunque el caso de Chile no es la excepción, sobre todo a partir de la *serie* de manifestaciones iniciada el año 2006 y que llegará a su punto cúlmine con la revuelta del 2019, convive con esa forma de aparición colectiva, otra, singular, que hará del cara-a-cara su estrategia predominante y que intentará relevar la dimensión singular del drama dictatorial en una época en que la serialización, sobre todo de las víctimas, podía acarrear un riesgo de anonimato y desensibilización.

A continuación me referiré a la cueca sola, un baile que forma parte del repertorio de la memoria histórica nacional y al intempestivo cara-a-cara de Francisco Cuadrado Prats con el cadáver de Augusto Pinochet, como peculiares performances que hicieron del cara-a-cara su estrategia predominante. Si, como señala Doris Sommer, toda performance es por definición un gesto político, en ambos casos nos encontramos ante acciones que recurrieron al careo para desbordar y subvertir las políticas oficiales de la memoria transicional, desacatando los mandatos de moderación propios de la postdictadura chilena.



### *La cueca sola*

Debido a la imposibilidad o al peligro de un cara-a-cara entre víctimas y victimarios durante la dictadura militar y como estrategia para visibilizar sus demandas de justicia, verdad y reparación, los familiares de las víctimas de violencia estatal se organizaron en agrupaciones que conformarían una de las formas más visibles de oposición a la dictadura.

Hombres y mujeres “ejercen su derecho a aparición” (151), en palabras de Nora Domínguez, a través de organizaciones como la Agrupación de Familiares de Detenidos Desaparecidos (AFDD) o la de Ejecutados Políticos, que aparecerán primero en actos clandestinos y posteriormente en instancias públicas portando los retratos de sus familiares asesinados. La aparición, así, será doble. Por un lado, la de los sobrevivientes de la violencia estatal y, por otro, la de hombres y mujeres hechos desaparecer o ejecutados que, por medio de retratos, reaparecerán, espectrales, para *encarar* al Estado que los exterminó.

Una de las estrategias más resonantes de estas agrupaciones se daría por medio de una performance: la cueca sola. Creada por la Agrupación Folclórica de la AFDD, en particular por Gala Torres en honor de su hermano detenido desaparecido, la primera aparición pública de la cueca sola ocurrió en el año 1978, en el Teatro Caupolicán, con motivo de la conmemoración del Día Internacional de la Mujer. Ya antes la cueca sola había circulado por medio de casetes clandestinos y después continuaría apareciendo en actos privados de la organización, transformándose prontamente en un ícono de la oposición a la dictadura. “Siempre se bailó”, señala Victoria Díaz. “Hubo quizás un momento en que la gente solo quería ver bailar la cueca sola” (Ponce y Mura 142). Así, una performance artístico-política se transformaría en una de las principales estrategias de visibilización y divulgación de demandas de justicia en un país políticamente aislado y con un sistema judicial cooptado e inactivo.

Durante la postdictadura, en tanto, esta performance se masificaría gracias a la televisión y a su realización en actos políticos multitudinarios. Su aparición



mediática masiva se produciría, de hecho, en el hito que daría inicio a la postdictadura: el plebiscito de 1988 que derrocaría al régimen de Augusto Pinochet. Allí, en la franja televisiva de la oposición y dirigida por el reconocido documentalista Ignacio Agüero, aparecería un conjunto de mujeres vestidas de blanco, cada una con una fotografía de su familiar desaparecido adherida al pecho. Una de ellas daría un paso al frente e iniciaría el baile, el pie de cueca, ante el espacio vacío dejado por el cuerpo desaparecido de su familiar. La performance, profundamente evocativa, pondría a las mujeres en la arena de la disputa social y política que se iniciaba institucionalmente en 1988 y visibilizaría sus reivindicaciones. Como advierte Diana Taylor, se trata de un tipo de performance que resulta necesario estudiar pues permite reorientar las formas tradicionales de examinar la memoria social –por medio de documentos literarios e históricos– para poner acento en los comportamientos del cuerpo (18). Y esos cuerpos puestos en escena en cadena nacional, portaban y continuarían portando “memorias, tradiciones y reclamos por el propio lugar en la historia”, como señala Francisca Márquez que resultaron profundamente evocativos (3). Cuerpos invisibilizados durante diecisiete años interpelarían a la ciudadanía a encarar el drama dictatorial simbolizado en una elocuente tensión de presencias y ausencias: “todos los actores participamos en simultáneo y entrelazados en este drama, aunque hayamos perdido incluso la capacidad del habla”, remata Márquez (4).

Esa oscilación entre ausencia y presencia sería central en la performance. Aunque el propio nombre, cueca *sola*, acentuara la ausencia de la pareja y la soledad de la sobreviviente, el gesto de bailar *como si* el cuerpo desaparecido estuviese allí, devolvería, aunque espectral, una presencia. “La presencia y la ausencia no pueden concebirse como oposición; son parte del mismo suceso”, señalan Ponce y Mura (151). Y algo similar ocurriría con el rostro y su relación entre aparición y desaparición.

Y es que el rostro, aunque ausente, es enfrentado, invocado e incluso parece ser visto en cada giro de un baile caracterizado por la búsqueda de esa cara, por el cara-a-cara que se concreta cada vez que la pareja se encuentra tras girar en las

serpenteantes volteretas propias de la coreografía. Como señala el antropólogo David Le Breton, “la mirada otorga socialmente un rostro. Legitima su presencia ante el mundo y ante los otros” (131). Y esa mirada al vacío, ese enfrentar al rostro que no está y que, sin embargo, se encara, parece devolverlo socialmente pese a los persistentes intentos por hacerlo desaparecer.

En la cueca sola, además, el retrato del desaparecido se encuentra por lo general adherido al pecho de la pareja que baila. “La imagen trata de tener acceso a la presencia”, señala Henri Lefevre. “Quiere sorprender o retomar una presencia perdida o suspender la ausencia” (257). Se porta como parte del propio cuerpo, a la vez que se mira al espacio donde el otro no está, invocándolo con una mirada que denuncia la ausencia y llama a una presencia por medio de la explicitación del dolor. “La falta de rostro ya es un rostro”, afirma Nora Domínguez (224). Y es precisamente la tensión entre ausencia y presencia, entre desaparición y aparición, la que dota de una potencia única a esta performance. La cueca sola, así, “representó la mayor elocuencia poética para denunciar la ausencia”, señala Jorge Montealegre (169), a la vez que en la proyección simbólica intentó “combatir el atropello de la desaparición” (Richard 21).

Este significativo reencuentro con el rostro desaparecido, re-humaniza o, en palabras de Butler, devuelve el rostro, es decir, la humanidad, tras la sistemática deshumanización de los adversarios políticos emprendida por las autoridades dictatoriales. En contra de frases como “exterminados como ratones”, que a través de la animalización buscaba despojar de humanidad a los militantes de izquierda, en contra de reacciones como “qué economía más grande” ante el hallazgo de las primeras tumbas masivas en el Patio 29 del Cementerio General, y de epítetos como “terroristas” o “extremistas” que buscaban vilificar a la oposición, esta performance devuelve el rostro, repone la humanidad y confronta esas estrategias de deshumanización en un elocuente cara-a-cara con el espacio ahora vacío que dejó un ser humano.

Es incluso posible afirmar que la cueca sola, en su singularidad, en el uno-a-uno como estrategia de visibilización, se anticipa al posterior borramiento de las



víctimas que serían agrupadas en una unidad indistinguible, la de los “desaparecidos”. “En su dimensión serial, la repetición cuantifica”, advierte Nora Domínguez, “en la dimensión de lo singular aparece el nombre propio, la circunstancia, el detalle” (143). Esto es precisamente lo que hace la cueca sola: reivindicar el nombre propio, la circunstancia y el detalle que se desvanecerían con las políticas de justicia transicional. Así, la cueca sola anticipa en los albores de la postdictadura una crítica a la cuantificación de las víctimas y subraya el drama singular frente al anonimato inherente a la elaboración de listados e informes. El rostro para siempre joven, el rostro nombrable, el rostro insustituible de un ser humano en particular, emerge en el pecho de la sobreviviente, quien a su vez reclama un lugar propio, recobra su estatus como vida humana y el de su familiar como una vida que merece ser llorada. Y su invocación en un baile donde ese ser humano vuelve a ser visto, una danza que *encara*, parece reponer ese fundamento ético del que hablaba Emmanuel Levinas: el no matarás desobedecido por la dictadura.

En este enfrentamiento ético, este gesto de reposición, la palabra está ausente. Previo a la performance sí se mencionan los nombres obliterados por el Estado, pero le sigue a este nombrar un baile sobrio y silencioso. No hay, desde luego, posibilidad de habla en el rostro ausente. Y es que ese rostro fue obliterado y con él, como diría Butler, un lenguaje fue avasallado también. Así, sin apelación, lo que queda en el cuerpo presente es el gesto, el cara-a-cara que parece volver audible el violento silenciamiento del ser querido. En cuanto al silencio proveniente de los rostros femeninos que ejecutan la performance, este no ha de ser entendido como una condición adscrita a la feminidad. “El mutismo y el silencio también pueden ser formas de evadir la autoridad”, anota Marjorie Agosin y precisamente es lo que ocurre en este caso (26).<sup>4</sup> El silencio es el resultado de una condición

<sup>4</sup> Numerosos estudios sobre el silencio y la feminidad han sido emprendidos desde la academia y el feminismo, interrogando la extendida asociación entre lo femenino y el mutismo. Sobre este tema, además de los textos citados, recomiendo revisar: Tillie Olsen, *Silences* (Nueva York: Delta, 1979); Janis P. Stout, *Strategies of Reticence: Silence and Meaning in the Works of Jane Austen*,

impuesta, de un silenciamiento derivado del régimen dictatorial. Y se subvierte mediante el baile que, por un lado, cuestiona la autoridad y por otro intenta establecer una zona de autonomía que no puede o no debe ser irrumpida. Las mujeres, erigidas como sujeto histórico en el espacio público de la performance, se convierten en depositarias de la memoria y representan, en su total presencia, “al cuerpo libre”, en palabras de Agosin en su libro *Tapestries of Hope*, “al cuerpo que está lleno de vida” (62). La ausencia de palabras en la performance posee, de este modo, una dimensión combativa dada por su contexto de aparición -la dictadura- y reafirmada en una postdictadura que se demostraría pasiva a la hora de exigir justicia penal y que apostaría a una domesticación de las memorias más rebeldes. Por otro lado, el silencio no deja de ser decidor: apunta, mudo, a un ser humano brutalmente silenciado y a un dolor acaso innombrable, el de una violencia que no tiene palabras.

El cara-a-cara, masificado en la franja televisiva de 1988 y posteriormente representado en el Estadio Nacional al día siguiente de que Patricio Aylwin asumiera la presidencia de la República, marcaría el inicio del que supuestamente sería el cara-a-cara de la sociedad chilena con los crímenes cometidos durante la dictadura. Un cara-a-cara que, paradójicamente, se mantuvo en la esfera de lo performático y que no ingresó, como debía ocurrir, al ámbito judicial. Las políticas de justicia transicional, pactadas en la postdictadura, volverían esquivos los juicios y Augusto Pinochet, aunque desaforado dos décadas después, no enfrentaría careo alguno. Relegado a los mandos militares menores, el careo judicial se volvería excepcional y más bien sería sublimado en performances como la cueca sola, que harían del cara-a-cara su estrategia privilegiada.

En el gesto de devolverle el rostro a la víctima desaparecida, en el gesto de enrostrar su ausencia ante la sociedad como testigo y en la decidora ausencia de ese

*Willa Cather, Katherine Anne Porter and Joan Didion* (Charlottesville: California University Press, 1990), vii; Elaine Hedges y Shelley Fisher, eds. *Listening to Silences: New Essays in Feminist Criticism* (Oxford: Oxford University Press, 1994).

cuerpo, se re-humaniza al sujeto asesinado y eso permite volver a nombrar el crimen cometido. La cueca sola, así, fue capaz de decir, aunque sin palabras, algo clave para la refundación de una convivencia ética que había sido quebrada: un ser humano, un rostro, ha sido asesinado. El cara-a-cara con la ausencia le devuelve la humanidad y su humanidad, a su vez, permite al fin nombrar el crimen y reconocerlo ante un país que no había encarado su pasado.

### **El cara-a-cara con Augusto Pinochet**

Transcurrirían más de dos décadas de la postdictadura chilena. En el país se abrirían innumerables causas que intentarían dar con el paradero de los detenidos desaparecidos o al menos con la verdad de lo ocurrido después de su asesinato. De esas causas, muy pocas llegarían a sentencia y ninguno de los altos mandos de la junta militar sería condenado. El momento más cercano a una comparecencia penal ocurriría con la detención de Augusto Pinochet en Londres, en 1998, pero su retorno al país por “razones humanitarias”, concluiría con ese episodio. En Chile, Pinochet no enfrentaría la justicia. Sería desaforado por la Corte Suprema por el caso Caravana de la Muerte, pero no sería posible realizarle la filiación, es decir, tomarle las huellas dactilares y la fotografía de frente y de perfil, como sucede con cualquier persona que debe enfrentar la justicia. El cara-a-cara del dictador y sus víctimas, gracias a estrategias de dilatación y a un cuestionado diagnóstico de demencia senil, no llegaría a concretarse. Finalmente, el año 2006, Augusto Pinochet moriría en su casa, sin sentencias condenatorias en su contra en sus 91 años de vida.

Su velorio, con honores militares como Ex Comandante en Jefe del Ejército, se realizó en la Escuela Militar, hacia donde se dirigieron cerca de sesenta mil adherentes. La fila se extendía desde Avenida Américo Vespucio hacia Los Militares y se perdía varias cuadras hacia el Oriente. En silencio, un hombre avanzaba “solo y tranquilo”, según testigos, y con cada paso se acercaba a su objetivo. Cuatro horas esperó, pero finalmente ingresó al edificio de la Escuela

Militar.<sup>5</sup> Ancianas dejaban ofrendas florales y uniformados rendían tributo. Cuatro grandes cirios rodeaban el féretro y sobre él descansaba la bandera de Chile, un sombrero militar y una espada. Dentro del ataúd, tras un vidrio sellado, estaba el cadáver de Augusto Pinochet, visible de la cintura para arriba. Francisco Cuadrado Prats, nieto del General Carlos Prats y de Sofía Cuthbert, asesinados en Buenos Aires el 30 de septiembre de 1974 por un atentado explosivo detonado por agentes de la Dirección de Inteligencia Nacional (DINA), llegó a su lado. La cara de Pinochet estaba hinchada. Sobre ella, el vidrio. Y frente al vidrio, el nieto de Carlos Prats. Enfrentar: frente a frente. Encarar: cara a cara. Carear: confrontar un relato para esclarecer la verdad. Francisco Cuadrado Prats inclina su cabeza y hace un gargajo. El escupitajo se estrella contra el vidrio y borronea a la imagen del dictador.

Este hito daría la vuelta al mundo y ocuparía los titulares de diarios nacionales e internacionales. “El nieto de un General asesinado escupe al féretro de Pinochet”, titularía el diario *El País*, de España.<sup>6</sup> “El nieto del General asesinado Carlos Prats escupió el cadáver de Pinochet”, afirmó en Argentina *Página 12*. Mientras que el periódico norteamericano *Los Angeles Times* publicó una nota, de autoría del escritor Ariel Dorfman, titulada *Spitting on a dead man* (Escupir a un muerto).<sup>7</sup> El acto de Francisco Cuadrado Prats, artista visual de formación, se erigiría en una elocuente performance que dejaría perpleja a la élite política de un país poco habituado a los cara-a-cara tras más de dos décadas de pacto transicional.

El acto sería repudiado por la clase política. Considerado una falta de respeto, un acto irracional o inapropiado, fueron pocos quienes se atrevieron a una

<sup>5</sup>EFE. “Chile: Políticos dan trabajo a joven que escupió ataúd de Pinochet”. *La República*, Archivo. <https://larepublica.pe/mundo/266581-chile-politicos-dan-trabajo-a-joven-que-escupio-ataud-de-pinochet/> Acceso 30 de agosto 2022.

<sup>6</sup>Marirrodiga, Jorge. “El nieto de un general asesinado escupe al féretro de Pinochet”. *El País*, 14 de diciembre de 2006. [https://elpais.com/diario/2006/12/14/internacional/1166050816\\_850215.html](https://elpais.com/diario/2006/12/14/internacional/1166050816_850215.html) Acceso 30 de agosto 2022.

<sup>7</sup>Dorfman, Ariel. “Spitting on a dead man”. *Los Angeles Times*, 17 de diciembre de 2006. <https://www.latimes.com/archives/la-xpm-2006-dec-17-oe-dorfman17-story.html> Acceso 30 de agosto 2022.a

defensa pública. Cuadrado Prats sería agredido al intentar salir del velorio y posteriormente despedido de su trabajo en la Municipalidad de Las Condes. Daría declaraciones sobrias y acotadas: “Lo hice porque Pinochet mató a mis dos abuelos. Era una cuenta personal pendiente”, y el ajeteo de los días dejaría su acto en el pasado.<sup>8</sup> No hubo en el *establishment* ni en el campo cultural un análisis crítico más acabado de las connotaciones no solo políticas, sino estéticas de un gesto como el del nieto del General Prats. Ya los propios titulares darían cuenta de la dificultad a la hora de nombrar el hecho. ¿Qué había escupido Cuadrado Prats? ¿Un féretro? ¿Un cadáver? ¿Al propio Pinochet?

Como señala Belén Altuna, “en la proximidad del cara-a-cara, al afrontar a otro, algo se despereza en mí, algo despierta” (253). Ese “algo”, para Levinas y Butler es un deber ético respecto del otro y se resume en el mandato de no matar. ¿Pero qué ocurre cuando lo que se enfrenta es un cadáver? ¿Qué es eso que se despereza, qué despierta?

“La muerte pone una máscara sobre el rostro vivo”, señala el filósofo Gastón Bachelard, “la muerte es la máscara absoluta” (211). Una máscara que uniforma, iguala y también desactiva la máquina de expresión, de rostridad, que subyace al rostro. Nora Domínguez añade: “Visto desde su carácter pétreo, el rostro del cadáver ya no puede comunicar. No habla, no mira, no sufre. Es decir, sin los signos de la expresión, no puede revelar una interioridad; ya no es ‘espejo’ o ‘reflejo’ del alma”. Ambas opiniones parecen rotundas, sin embargo cabe preguntarse, ¿ocurre este vaciamiento del rostro con todo cadáver? ¿Era ese rostro muerto, el de Augusto Pinochet, un cadáver más?

La máscara de la muerte sobre el rostro de Augusto Pinochet no solo encarna la abstracción del morir, la uniformidad de la muerte que alcanza sin distinciones a todos los seres vivos, sino que también simboliza la muerte figurada de una época. Con el rostro de Pinochet, el autócrata, una de las figuras

<sup>8</sup>Palma, Christian. “Escupió a Pinochet y ayer lo echaron”. Pagina 12, Archivo. <https://www.pagina12.com.ar/diario/elmundo/4-77682-2006-12-14.html> Acceso 30 de agosto de 2022.

paradigmáticas del dictador, el único todavía vivo tras la muerte de Rafael Videla, en Argentina, de Leónidas Trujillo, en República Dominicana o de Francisco Franco, en España, comienza a morir simbólicamente un tipo de dictadura. Para algunos historiadores, su muerte marcará el final de la era postdictatorial, aunque sobre este punto historiográfico las disputas son férreas. Se trata, eso sí, de la muerte no solo de un sujeto particular, sino de un símbolo, lo que dota al cadáver de una inusual capacidad de expresión.

Frente al cadáver, a su vez, se encontraba el rostro que enrostra: el de Cuadrado Prats. Un hombre común y corriente, y cuyo anonimato le permitiría mimetizarse con los adherentes de Augusto Pinochet y pasar desapercibido. Es precisamente ese sujeto no identificable, “una víctima más”, si atendemos a la masificación y serialización de las víctimas de la dictadura, quien dará la cara. “Poner el rostro por otro implica asumir, comprometerse y denunciar la injusticia”, señala Domínguez (156). Y en este caso, Francisco Cuadrado Prats pone la cara por sí mismo y su historia personal, pues son su abuelo y su abuela los sujetos asesinados, pero a su vez da la cara por otras víctimas y carea al victimario.

Será, sin embargo, un careo muy peculiar. No se enfrentarán, como en un juicio, dos versiones de un mismo hecho. No habrá palabras. No habrá preguntas. Pero el silencio, tal como ocurriera con el careo de la cueca sola, puede ser profundamente expresivo. Y en este caso, más expresivo aún por el gesto que le siguió. Tras la muda espera entre adherentes de la dictadura militar y ponerse frente-a-frente al rostro que representó el miedo y la represión, Cuadrado Prats lo enfrentaría con un acto de una elocuencia incuestionable: el escupo que se grabaría sobre el vidrio que los separaba.

“Escupir y hablar guardan una relación”, anota la escritora Herta Müller al narrar el ingreso de las fuerzas de asalto del Pacto de Varsovia en Checoslovaquia en 1968, cuando aplastaron la Primavera de Praga y mujeres y hombres escupieron a los tanques y vehículos hasta que los limpiaparabrisas dejaron de funcionar. Tras describir el llanto de los soldados, su desesperación ante esa muda protesta y la saliva como arma de los civiles, la escritora añade: “Se empieza a escupir cuando



no hay palabras que alcancen a expresar el desprecio. Escupirle a alguien supera cualquier agresión verbal. Escupir es una agresión física dura” (Müller 39). Tal vez por esa connotación del escupo a la cara, por su casi unívoca interpretación como acto de agresión o de desprecio, el gesto de Cuadrado Prats no sería mayormente analizado. Sin embargo, el gesto porta, además de un mensaje de desprecio indiscutible, otros sentidos menos obvios.

Vale recordar los términos en que se había forjado la postdictadura chilena. Tras la resistencia popular y también feminista materializada en las protestas de inicios de los años ochenta, la resistencia armada de grupos de izquierda, presión diplomática liderada por exiliados y la estrategia democrática que culminara en el plebiscito del 88, un pacto político entre las fuerzas de oposición y las de la dictadura trazaría el camino jurídico, económico y político de la transición chilena. Se impondría, en palabras de Nelly Richard, “el ideal reconciliatorio del consenso como modo de integración forzada de lo políticamente escindido, de lo socialmente desintegrado” (17). Se trazaría también una continuidad jurídica respecto de la Constitución de 1980 y una continuidad económica con su modelo: el neoliberal. Esto se vería estéticamente reflejado en el célebre iceberg antártico enviado por Chile a la Exposición de Sevilla de 1992 y que causaría un ríspido debate. Considerado el símbolo de un país frío y aspiracional, un país que quería separarse de la América Latina *caliente* tanto en términos idiosincráticos como políticos, el iceberg, para Tomás Moulian, “representaba el estreno en sociedad del Chile Nuevo, limpiado, sanitizado, purificado por la larga travesía del mar. En el iceberg no había huella alguna de sangre, de desaparecidos. No estaba ni la sombra de Pinochet. Era como si Chile acabara de nacer”, escribiría el sociólogo (21). El Iceberg establecería el tenor de la transición política chilena, a la que se opondrían los llamados sectores auto-flagelantes y a ciertos artistas cuyas prácticas se mostrarían más contestatarias.

Precisamente en esa línea puede ser leído el cara-a-cara con Augusto Pinochet. Se trató de un desacato a la estética y a la política del pacto transicional. Un careo inesperado, intempestivo, que sacudiría a un país que justamente había



evadido el cara-a-cara y que por eso se erige como un gesto crítico a esa memoria domesticada por el discurso de la transición. El careo intempestivo, sucio, con saliva, es decir, con lo abyecto arrojado a los márgenes del discurso oficial, desbordó precisamente lo que la transición había buscado contener: cuerpos, restos. Puso en escena a sujetos rotos por la herida de la dictadura y que la transición había buscado borrar o al menos silenciar. Así, el careo, encarna lo que el intelectual brasileño Idelber Avelar denomina el “imperativo postdictatorial”: el trabajo del duelo (286). El gesto tuvo una intempestividad que lo hizo extraño, acaso ilegible más allá de lo evidente del desprecio. “Lo intempestivo sería aquello que piensa el fundamento del presente, desgarrándose de él para vislumbrar lo que ese presente tuvo que ocultar para constituirse como tal –lo que, en otras palabras, le falta”, señala Avelar (35). Y lo que le faltaba a ese presente transicional era sangre, escupo, cadáver, abyección. Esa “memoria de lo abyecto”, como la llama Nelly Richard (38), una memoria desbordada, se opuso a un discurso transicional que intentaba domesticar los excesos, imponiendo su lógica católica de reconciliación y reparación por medio de políticas que fueron desde la elaboración de listados de nombres y cifras, a pactos de secreto y, por último, a un insólito funeral con honores del ejército. El careo de Cuadrado Prats, en contraste, conjuró exactamente lo opuesto. Se trata de un acto que desacata los mandatos de moderación de la transición y que, sin necesidad de palabras, en un silencio discursivamente cargado, fue capaz de “activar la irrupción intempestiva del pasado en el presente” (Avelar 286).

Este gesto estético-político, intempestivo y desbordado, se emparenta con obras literarias surgidas durante la dictadura y donde la saliva, y en particular, el escupo, aparecería también como antecedente. Así ocurre en el libro *La Bandera de Chile* de la poeta Elvira Hernández, una obra publicada originalmente en 1985 y que, al igual que el propio gesto del nieto de Prats, “se construye en la alteración de la sintaxis oficial”, con una “lengua entrecortada, móvil y multisémica”, un “discurso cifrado y alegórico” (Nómez y Moraga 65), que rehúye, como en otras obras escritas durante la dictadura, los límites de la censura. Al igual que Cuadrado

Prats, quien con la violencia contenida en su gesto desacataría los mandatos de moderación, el poemario de Hernández también apuesta al desacato.

Una sintaxis en las antípodas del mandato del silencio de la dictadura y también opuesto a la retórica de la reconciliación, emparenta ambos gestos. Desde una clara oposición a los poderes hegemónicos y autoritarios, Elvira Hernández elabora “un discurso poético que revierte la apariencia, revela los dispositivos del poder y del autoritarismo actuados en Chile desde el 73” (Rojas 314). Un análisis también aplicable al gesto indómito de Cuadrado Prats, que implicó romper las políticas de la apariencia propias de la transición a la democracia, la pulcritud y limpieza de la imagen-país proyectada al exterior, y la supuesta normalidad de permitir honores militares al dictador. Así, si Elvira Hernández se opondría a la violencia dictatorial y a la retórica higienizada de la postdictadura (contexto en que su obra tuvo mayor circulación), el gesto de Cuadrado Prats parece remedar este camino en una dinámica que también evoca un vaivén de denuncia y resistencia.

La saliva, además, emparenta ambas producciones culturales. En el poema, donde el lenguaje arrebatado juega un papel central, se pasa de la denuncia a la resistencia precisamente en un verso donde la saliva entra en juego:

De nuevo la saliva atorada de saliva  
la Bandera de Chile  
de nuevo la boca escupe la chacarilla vomitosa sin especie  
aunque le cueste los dientes.

Como plantean Naín Nómez y Fernanda Moraga, “sacudida de la mordaza, al sujeto se arriesga hasta la cicatriz” (65) y, en estos versos, se “atora” de saliva, es decir, se atraganta por las palabras no dichas o indecibles que acaban siendo escupo o vómito, como lo fue también el mensaje de Prats. Tras exhibir a la bandera herida, aparece en estos versos una resistencia a la vez que un desprecio: la boca escupe la chacarilla vomitosa, que remite al Acto de Chacarillas realizado por Pinochet en 1977, donde se establece “el programa de institucionalización de la

dictadura, conocido como Plan Chacarillas”, que trazaría el plan de acción del proyecto dictatorial y neoliberal (Rojas 325).

*La Bandera de Chile* es un texto que permite, de acuerdo con Francisca Rojas, “leer lo postergado” (316), lo que “ha sido borrado del pensamiento colectivo y del habla pública en relación a los fenómenos sociales y culturales acaecidos en Chile después del Golpe militar” (317). Una obra que tras circular clandestinamente durante los años ochenta pudo ser publicada en los noventa, en plena instauración de una postdictadura que no terminaría con “la chacarilla vomitosa” que, de hecho, le daría continuidad, y cuyos silencios, presentes en versos que remiten a la lengua cortada, anticiparían el pacto postdictatorial:

La Bandera de Chile declara dos puntos  
su silencio.

Un silencio, o nuevamente, un silenciamiento que se vería quebrado en el elocuente cara-a-cara de Cuadrado Prats y Pinochet Ugarte, pese a no haber palabras. Así, un gesto mudo pero simbólicamente elocuente, portaría el discurso de resistencia y se erigiría en el inicio del final de la era de esconder la cara. “En la proximidad del cara a cara, al afrontar a otro rostro, algo se despereza en mí, algo despierta”, señalaba la filósofa Belén Altuna (253). Un despertar, un desperezamiento, que sucedería precisamente el 2006, es decir, el mismo año de la muerte del dictador, y que se multiplicaría año tras año en una serialización de rostros cada vez más masiva y frecuente. La serie comenzará con la llamada “revolución de los pingüinos”, cuando miles de estudiantes se manifestaron contra la educación de mercado. A ella le seguirán series de jubilados y jubiladas que se alzarán contra la privatización del sistema de pensiones, series de mujeres que marcharán año a año contra la discriminación y la violencia machista, series compuestas por las diversidades y disidencias sexuales reclamando visibilización e igualdad, series de pobladoras y pobladores exigiendo el derecho a una vivienda digna, series de víctimas de las llamadas “zonas de sacrificio”, hasta llegar a la

revuelta popular de octubre del 2019 donde, en lugar de una serie de rostros, reaparece el pueblo o, acaso, los pueblos, en su conformación diversa y nueva.

El cara-a-cara de Cuadrado Prats con Augusto Pinochet, marcaría un hito. Aunque no exista consenso sobre el final de la era postdictatorial, se trató de una forma de careo intempestiva y desobediente que rompió con los mandatos de la postdictadura y que, a partir de una forma nueva de vincularse con el pasado y el futuro, abrió otros posibles careos que se volverían masivos, intempestivos y cada vez más desobedientes del año 2006 hasta llegar al 2019.

### Conclusiones

En este artículo me he propuesto examinar dos formas del cara-a-cara: la cueca sola y el enfrentamiento de Francisco Cuadrado Prats con el cadáver de Augusto Pinochet. He querido estudiar estas performances político-artísticas por ser formas de transmisión de memorias y de reclamos particularmente ricas a la hora de observar la producción de la memoria social chilena. Es sobre los escenarios y en el espacio público, donde actores sociales reclaman de manera más evidente y visible el derecho a aparecer. Un derecho que, para ciertos sujetos cuyos reclamos resultaron incómodos, fue relegado a los bordes de la transición política. Los mandatos de moderación de la postdictadura serían, sin embargo, desobedecidos por las dos formas del careo examinadas en este texto. En el cara-a-cara con la ausencia del rostro desaparecido, propio de la cueca sola, y en el enfrentamiento con el cadáver de Augusto Pinochet, las implicancias éticas del cara-a-cara como gesto fundante de la convivencia social se ven puestas en tensión y reactivadas. Este texto busca, así, reponer la importancia del cara-a-cara como fundamento de un vínculo ético de convivencia social. Se trata de un punto de partida inusual para los estudios culturales y que podría servir a otras formas de análisis en el Chile contemporáneo: desde el uso de máscaras por parte de grupos feministas en las protestas del 2018, hasta el cara-a-cara de la senadora Fabiola Campillay con el Congreso de la República de Chile tras la destrucción de su cara por una bomba lacrimógena, pasando por los cientos de rostros lacerados por una



violencia estatal que haría de la cara, y en particular, de los ojos, su blanco predilecto durante la revuelta popular del 2019. Este artículo, pues, busca reponer el cara-a-cara como categoría análisis y discutir su potencialidad como concepto crítico en el Chile reciente.

### Bibliografía

- Agosín, Marjorie. *Silencio e imaginación: Metáforas de la escritura femenina*. Editorial Katún, 1986.
- \_\_\_\_\_. *Tapestries of Hope, Threads of Love: The Arpilleras Movement*. University of New Mexico Press, 2007.
- Ahmed, Sara. *The Cultural Politics of Emotion*. Edinburgh University Press, 2015.
- Altuna, Belén. *Una historia moral del rostro*. Pre-Textos, 2010.
- Amaro, Lorena. *La pose autobiográfica*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2018.
- Avelar, Idelber. *Alegorías de la derrota: La ficción postdictatorial y el trabajo del duelo*. Cuarto Propio, 2000.
- Bachelard, Gastón. *El derecho de soñar*. Fondo de Cultura Económica, 2012.
- Bardet, Marie. *Perder la cara*. Cactus, 2021.
- Barón Biza, Jorge. *El desierto y su semilla*. Eterna Cadencia, 2013.
- Belting, Hans. *Faces: Una historia del rostro*. Akai Ediciones, 2021.
- Beyer, Andreas. *Portraits: A history*. Harry N. Abrams, 2003.
- Borzello, Frances. *Seeing Ourselves: Women's Self-Portraits*. Thames and Hudson, 2016.
- Butler, Judith. *Vida precaria: El poder del duelo y la violencia*. Paidós, 2006.
- Cole, Jonathan. *Del rostro*. Alba Editorial, 1999.
- Cumming, Laura. *A Face to the World: On Self-Portraits*. Harper Collins, 2009.
- Didi-Huberman, Georges. *El cubo y el rostro*. Abada Editores, 2017.
- Deleuze, Gilles y Félix Guattari, *Mil mesetas: Capitalismo y esquizofrenia*. Pre-Textos, 2004.
- Domínguez, Nora. *El revés del rostro*. Beatriz Viterbo Editora, 2021.
- Ekman, Paul. *El rostro de las emociones*. RBA Bolsillo, 2017.
- \_\_\_\_\_. "Expresiones faciales de la emoción". *Annual Review of Psychology*, Vol. 30, 527-554, 1970.
- Hedges, Elaine y Shelley Fisher, eds. *Listening to Silences: New Essays in Feminist Criticism*. Oxford University Press, 1994.
- Le Breton, David. *Antropología del cuerpo y modernidad*. Ediciones Nueva Visión, 2012.



- Levinas, Emmanuel. *Totalidad e infinito: ensayo sobre la exterioridad*. Ed. Sígueme, 1995.
- \_\_\_\_\_. "Paz y proximidad", en *Laguna XVIII*, pp. 143-151, 2006.
- Levinas, Emmanuel y Richard Kearney, "Dialogue with Emmanuel Levinas", en *Face to Face with Levinas*, SUNY Press, 23-24, 1986.
- Lefevre, Henri. *La presencia y la ausencia: Contribución a la teoría de las representaciones*. Fondo de Cultura Económica, 1983.
- Márquez, Francisca. Reseña de *El Archivo y el repertorio*. En [https://www.researchgate.net/publication/318835346\\_Resena\\_Diana\\_Taylor\\_El\\_Archivo\\_y\\_el\\_Repertorio](https://www.researchgate.net/publication/318835346_Resena_Diana_Taylor_El_Archivo_y_el_Repertorio)
- McNeill, Daniel. *El rostro*. Tusquets, 1998.
- Molloy, Sylvia. *At face value: Autobiographical writing in Spanish America*. Cambridge University Press, 1991.
- Montealegre, Jorge. *Frazadas del Estadio Nacional*. LOM Ediciones, 2003.
- Moulian, Tomás. *Chile actual: Anatomía de un mito*. LOM Ediciones, 1997.
- Müller, Herta. *El rey se inclina y mata*. Siruela, 2011.
- Ngai, Sianne. *Ugly Feelings*. Harvard University Press, 2004.
- Nómez, Naín y Fernanda Moraga. "Historia y escritura corporal en la poesía chilena y canadiense contemporánea. *Atenea* 494, Segundo Semestre, pp. 47-66, 2006.
- Olsen, Tillie. *Silences*. Delta, 1979.
- Ponce Villarroel, Johan y Michelle Mura Jara. *Reconstrucción histórica de la cueca sola desde el imaginario político y social en Chile, 1978-1990*. Tesis para optar al grado de Licenciado en Historia y Ciencias Sociales. Universidad Arcis, 2014.
- Richard, Nelly. *Insubordinación de los signos*. Cuarto Propio, 1994.
- \_\_\_\_\_. *Crítica de la memoria*. Ediciones Universidad Diego Portales, 2010.
- Rojas Bahamondes, Francisca. "Autoritarismo y ciudadanía: La falta de juramento. Verdad y escritura en algunas obras de Elvira Hernández (La Bandera de Chile, Carta de viaje, Santiago Waria y Cuaderno de Deportes)". *Confluente* Vol. 4, No. 2, pp.313-335, 2012.
- Roma, Valentín. *Rostros*. Periférica, 2011.
- Schama, Simon. *The face of Britain: a history of the nation through its portraits*. Viking, 2015.
- Stout, Janis P. *Strategies of Reticence: Silence and Meaning in the Works of Jane Austen, Willa Cather, Katherine Anne Porter and Joan Didion*. California University Press, 1990.
- Taylor, Diana. *El archivo y el repertorio: La memoria cultural performática en las Américas*. Ediciones Universidad Alberto Hurtado, 2015.



New articles in this journal are licensed under a Creative Commons Attribution 4.0 United States License.



This site is published by the University Library System, University of Pittsburgh as part of its D-Scribe Digital Publishing Program and is cosponsored by the University of Pittsburgh Press.