

Incisiones en el papel. Tecnologías para el dibujo político¹

Incisions on paper. Technologies for political drawing

Francisca García Barriga²

UNIVERSIDAD METROPOLITANA DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN, CHILE. CENTRO DE INVESTIGACIÓN EN EDUCACIÓN (CIE-UMCE) Y DEPARTAMENTO DE ARTES VISUALES.

 [HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-9548-5252](https://orcid.org/0000-0002-9548-5252)

Javier Rodríguez Pino³

UNIVERSIDAD METROPOLITANA DE CIENCIAS DE LA EDUCACIÓN, CHILE. DEPARTAMENTO DE ARTES VISUALES.

 [HTTPS://ORCID.ORG/0000-0002-3255-4599](https://orcid.org/0000-0002-3255-4599)

Resumen. El presente trabajo analiza la serie de dibujos *La caravana de la muerte* del artista chileno Javier Rodríguez que, aunque realizada en 2013, es expuesta públicamente por primera vez en 2023 en el Museo de Arte Contemporáneo, sede Quinta Normal, en Santiago. ¿Cómo el dibujo hecho a mano desestabiliza la función documental? ¿En qué medida el uso de archivos o imágenes encontradas problematizan la representación? El artículo interroga la noción de “dibujo político” a partir de un breve análisis de la gráfica popular latinoamericana del siglo XX y de las decisiones y los procesos artísticos en la construcción de la serie de dibujos desde la perspectiva de la intermedialidad y el gesto gráfico. En las conclusiones se establece que el trabajo artístico, incluso el que se realiza en el marco del circuito del arte contemporáneo, tiene la posibilidad de generar un cambio social, en la medida de las decisiones políticas que pueda integrar un trabajo en su uso de archivos, la interdisciplina o la puesta en contexto.

Palabras clave. *Caravana de la muerte*, Cómic, Dibujo político, Intermedialidad, Gesto gráfico.

¹ El artículo es resultado del proyecto ANID, Fondecyt de Iniciación N° 11220246, bajo la responsabilidad de Francisca García; y del proyecto Fondart Nacional, Línea Artes de la Visualidad, Folio N° 574642, de Javier Rodríguez Pino.

² Dra. en Romanística (Literatura y Estudios Culturales), Facultad de Filosofía, Universidad de Potsdam, Alemania Licenciatura en Letras Hispánicas, Pontificia Universidad Católica de Chile. Mail Francisca García mfranciscagarcia@gmail.com. Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy) Administración del proyecto, adquisición de fondos, análisis formal, conceptualización, curaduría de datos, escritura, revisión y edición, redacción, supervisión, validación y visualización.

³ Doctor en arte: producción e investigación por la Universitat Politècnica de València. Profesor titular del Departamento de Artes Visuales de la Universidad Metropolitana de Ciencias de la Educación (UMCE). Mail: javier.rodriguez@umce.cl. Contribución CRediT (Contributor Roles Taxonomy) Administración del proyecto, adquisición de fondos, conceptualización, curaduría de datos, escritura, revisión y edición, investigación metodología.

Abstract. This paper analyzes the series of drawings *The Caravan of Death* by the Chilean artist Javier Rodríguez which, although made in 2013, is exhibited for the first time this year 2023 at the Museo de Arte Contemporáneo, Quinta Normal, in Santiago de Chile. How does handmade drawing destabilize the documentary function? Does the use of archive or *found footage* problematize the aesthetic representation? The article interrogates the notion of “political drawing” based on a brief analysis of Latin American popular graphic of the 20th century and the artistic decisions and processes related to the object of study, from the perspective of the intermediality and graphic gesture. The conclusions establish that artistic work, even that carried out within the framework of the contemporary art circuit, has a possibility of generating social change, according to the degree of archive, interdisciplinary or contextualization of the artistic processes.

Keywords. *Caravana de la muerte*, Comic, Políticas trading, Intermediality, Graphic gesture.

Introducción

Una mujer conversa con alguien que está fuera de cuadro. Usa perlas y se peina hacia atrás. Es un retrato en primer plano, dibujado con lápiz blanco sobre un muro negro. “No creo que hayamos comprendido todavía lo que este momento significa para nosotros. Para nosotros es una liberación”, se lee en una de las viñetas. Es 3 de octubre de 1973 y estamos en un jardín privado en Santiago. En el cuadro siguiente el plano se abre y deja ver a la misma mujer bajo el toldo de su casa y una reposer de terraza. El trazo expresivo de estos dibujos en grandes dimensiones y alto contraste pone en escena el mundo privado de la clase dirigente chilena de los años setenta, en su casa, con su mobiliario y objetos personales, haciendo familia o vida social. Como espectadores de los dibujos, nos hacemos parte de una conversación con matices íntimos, a la que no sabemos si estamos invitados, si esta dueña de casa está consciente del alcance de su testimonio, de que la estamos escuchando o leyendo desde lugares distantes a su casa y décadas después. La mujer mantiene sus manos apoyadas en la falda, un traje de dos piezas: “Para nosotros es la esperanza de una patria nueva. ¡Es la libertad!”, se lee en otra viñeta. A continuación, en las viñetas inferiores, aparece una reunión o un *club* de hombres ya maduros, sentados de piernas cruzadas. Es otro jardín. Están alrededor de una mesa con vasos con hielo. “A nosotros no nos corresponde juzgar lo referente a su muerte, pero yo estoy contento, sin duda, con el cambio que se ha producido”. Cuellos de camisa, corbatas, y encima los *sweaters* y chaquetas. Las sombras dibujadas en sus rostros se funden con los pliegues de las ropas y las copas de los árboles a sus espaldas. “Hasta ahora la represión la sufríamos nosotros como comerciantes, como transportistas y todo eso era muy fuerte. Pero hoy la represión es una cosa que todo el mundo está como despejado”.

Desde septiembre de 2023 y hasta enero de 2024 el artista chileno Javier Rodríguez presenta *La secta* en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC), sede Quinta Normal en Santiago, una instalación que incluye este gran cómic en un mural de más de cuatro metros, dibujado a lápiz blanco sobre fondo negro, que interrumpe el recorrido previsible de un espectador de museo (Imagen 1). El formato artístico del mural, que corresponde a una forma del arte popular, ha funcionado históricamente como un dispositivo de contrainformación o denuncia, que ha dado espacio y circulación a textos e imágenes que no tienen espacio en los medios de la industria de las comunicaciones ni en las instituciones de la cultura, tales como el museo. Como un tipo de pantalla popular, a diferencia del dibujo en papel o el medio impreso, el mural es un formato efímero o siempre sujeto a una nueva intervención. En el caso de *La secta*, este mural será borrado en el museo, antes de una próxima exposición, y en este sentido, su propuesta es trabajo, experiencia y memoria que no puede acumularse materialmente en “obra”.

Este mural es una reproducción a gran escala de una de las láminas dibujadas originalmente en papel de la serie *La caravana de la muerte* (2013) del mismo artista, serie que también está integrada en un muro al costado como parte de la instalación en el MAC. El artista trabajó estos dibujos a partir de los fotogramas de un reportaje audiovisual titulado *Spécial Chili*, filmado en 1973 en Santiago por la televisión francesa, a pocos días del golpe de Estado. Este material audiovisual fue emitido por la emisora nacional Chilevisión ese mismo año 2013, cuarenta años después de la transmisión original en Francia. El reportaje no pasó desapercibido para los telespectadores chilenos, ni para el artista, tanto por el contenido inédito de las imágenes como,

sobre todo, por la nitidez y la calidad de estas imágenes, desprovistas de texturas o manchas, para presenciar los momentos del golpe de Estado.

Si hacia mediados de la década de 1970 los noticiarios televisivos aún eran registrados en formato de cine (16 o 35 mm) y se exhibían en las salas de cine antes de la función de la película principal, el mural con este cómic puede reponer esa pantalla con un contenido que no emitió la televisión del régimen de Pinochet en su momento y tampoco los años inmediatamente posteriores a la dictadura. Este formato mural-pantalla ofrece la posibilidad de una recepción colectiva, de pie en la sala de exposición, reviviendo el tipo de recepción de los noticieros históricos en la sala de cine.

La masificación del lenguaje del cómic a comienzos del siglo XX coincide, precisamente, con el desarrollo del cine. En los años setenta, a su vez, este alcanza, al fin, al público adulto, sobre todo en la Francia contracultural que lo lleva a la protesta de Mayo del 68 (Eisner; García). Si consideramos estos antecedentes, la instalación artística *La secta* genera un triple desplazamiento: lleva al dibujo en papel la reproducción de una escena de película; en dicha transferencia de un medio a otro, traspone la imagen de noticiero en el arte secuencial y popular del cómic; y en este lenguaje, que normalmente se imprime en un formato editorial, se replica una vez más la imagen de archivo, pero en un mural de gran formato y al interior de un museo de arte contemporáneo.

La multiplicidad de conexiones entre los medios y los tiempos históricos (la exposición de 2023, la serie de dibujos de 2013 y el rodaje del reportaje televisivo de 1973) permiten plantear muchas preguntas. ¿En qué medida el uso de archivos o imágenes encontradas mediante el dibujo problematizan la representación artística? Es posible detectar, a partir de *La secta*, que una sola imagen dibujada, ya sea en un muro o en papel, acarrea consigo memorias, tecnologías y transferencias. El propósito del presente artículo es indagar en la noción de “dibujo político” en tensión con el dispositivo documental, realista o representacional, deteniéndonos en los procesos y decisiones artísticas que están en juego en la serie mencionada, *La caravana de la muerte*.

Tomamos también la expresión “incisiones en el papel”, que es la manera performativa con que el artista ha entendido, en su trayectoria, la práctica del dibujo y su investigación de más de diez años sobre la violencia política en el Chile de la dictadura y de la llamada “transición democrática” de los años noventa⁴. La noción de “incisiones” nos permitirá analizar las marcas o huellas tecnológicas que quedan en la transferencia de las imágenes de archivo, pero también pensar directamente las “heridas” que puede hacer un lápiz en una superficie de papel cuando se dibuja la violencia política en el contexto de un país que ha sufrido opresión interna y terrorismo de Estado. Bajo este marco, el trabajo de Javier Rodríguez puede ser vinculado con las aportaciones de otros artistas gráficos que en la actualidad abordan asuntos relacionados con la historia y la política, como Fernando Bryce, William Kentridge, Joe Sacco, Ana Peñas o Sun Xun, según él mismo reconoce.

El artículo tiene una estructura en cinco partes. La primera es esta introducción. La segunda consiste en la descripción de un breve panorama en torno al campo de intervenciones artísticas directas sobre lo social en América Latina, fundamentalmente en lo relativo a las formas de la gráfica popular. Las definiciones que ha aportado la Red Conceptualismos del Sur sobre los activismos artísticos en el marco de la exposición internacional *Perder la forma humana: Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina* (Museo Reina Sofía de Madrid, 2012) son una referencia relevante puesto que dicha exposición investigó la violencia política a nivel regional

⁴ Para conocer antecedentes biográficos y de la trayectoria de Javier Rodríguez ver el sitio web <https://www.javierrodriguezpino.com/>

y en su relación con las prácticas artísticas, conectando las prácticas visuales de la sociedad civil con las prácticas políticas desde el sistema del arte. Estos antecedentes han sido parte de la investigación artística y curatorial de los autores de este artículo, quienes han estudiado las intervenciones directas y el arte popular en su forma, materiales, técnicas, usos, motivaciones y contextos.

En la tercera parte describimos el contexto de factura de la serie de dibujos *La caravana de la muerte* y las decisiones artísticas que vinculan las transferencias desde archivos, el trabajo con el cine y el acercamiento no planificado del artista al lenguaje expresivo del cómic a propósito de un encargo de serigrafía. En la cuarta parte analizamos el gesto gráfico asociado a la factura de los dibujos y las intenciones corporales y materiales que permiten reactivar la memoria de la violencia histórica en el presente actual. Finalmente, la quinta, consiste en las conclusiones. En ella reflexionamos sobre las relaciones posibles entre arte y política, citando el posicionamiento de artistas internacionales, actuales e históricos.

A partir de ello volvemos a la noción de “dibujo político” a través de la serie *La caravana de la muerte*. La serie de dibujos analizada, por un lado, se resiste a la autonomía del arte y a la desconexión de la cultura y el tiempo histórico tanto de los archivos como del presente del dibujo. Por el otro, esta serie no busca en ningún caso identificarse como activismo artístico, pues no ha querido rehuir de los espacios especializados del arte, como museos o galerías, con todas sus puestas en escena. A partir de ello, nos preguntamos si este tipo de trabajo puede abrir una zona liminal o “entre espacio”, en donde fluctúen y convivan las fuerzas artísticas y políticas para la transformación social.

Para lo anterior, el trabajo ha combinado distintas metodologías: en primer lugar, la conversación entre los autores y el intercambio de experiencias, referencias teóricas y puntos de vista sobre la relación de arte y política. También la metodología basada en la práctica artística del dibujo, en el caso de Rodríguez, que lo conduce a generar una serie de preguntas de investigación y relaciones con referentes visuales, y el uso de archivos audiovisuales para la generación de dibujos; finalmente, la utilización de fuentes teóricas e historiográficas para aproximarnos a la práctica artística y sus fuerzas artísticas y políticas situadas en contexto.



Imagen 1. Javier Rodríguez, *La secta*, mural de instalación en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC), sede Quinta Normal, en Santiago, como parte de la exposición colectiva *Presente* en 2023. Gentileza del artista.

El activismo en y con la gráfica popular

El campo de intervenciones artísticas directas sobre lo social ha tenido múltiples formas y alcances, principalmente en la década de 1980 en América Latina, contexto en el que emergen prácticas que respondieron directamente a las situaciones de dictaduras y terrorismos de Estado en los distintos países del continente. En este marco, es posible identificar aquellas prácticas que utilizaron la gráfica política por medio de una interpelación a la estética popular, provenientes del mural, el cartel o los cómics, desarrolladas por ciertas agrupaciones, brigadas o colectivos de izquierda en épocas de agitación política (López). Un antecedente para comprenderlas son los imaginarios que acompañaron las revueltas de principios del siglo XX, que exigían un horizonte socialista, hasta las del antiimperialismo revolucionario de los años sesenta (Castillo). Tomamos la definición de “estética popular” de Castillo, que refiere con esta a las expresiones que hacen uso, primero, de símbolos regionalistas y formas simples que aseguran una rápida ejecución e impacto. Segundo, las que se dejan acompañar de un mensaje directo, fácil de interpretar, casi siempre dirigido al colectivo social, en particular sobre reivindicaciones de las clases populares (Castillo 44).

Una de las razones que explican el surgimiento y el desarrollo de esta clase de propuestas en los años ochenta es que muchas de ellas no fueron llevadas a cabo, precisamente, por artistas, sino que por grupos insurgentes y armados, como el M19 en Colombia, Sendero Luminoso en Perú o el Frente Patriótico Manuel Rodríguez (FPMR) en Chile. Estos, movilizados más por el horizonte de la transformación social que por el arte, hicieron uso de este como parte de una doble táctica

que consideraba el campo militar, por un lado, y el simbólico, por el otro (Carvajal 142). El “Frente” (forma coloquial con el que se suele llamar al FPMR), por poner un ejemplo desde Chile, como parte de su estrategia de movilización de masas se concentró en las poblaciones marginales del país para armar y entrenar milicias que combatieran contra los órganos represivos del régimen de Pinochet (1973-1990). Sin embargo, creó también brigadas de muralistas que pintaron al pueblo organizado y combativo sobre los muros de las poblaciones de Santiago, rodeado de las banderas rojas de la agrupación que dejaban ver su fusil guerrillero entre la sigla del grupo y una estrella blanca encima (Rojas Núñez). Asimismo, publicaron en su propia revista, *El Rodriguista*, historietas en blanco y negro que narraban las historias de sus milicias y el crudo acontecer bajo la sombra de la dictadura. Este tipo de prácticas gráficas utilizadas por estas agrupaciones se aproxima a las tácticas de la guerrilla semiológica (Eco) y, por lo tanto, al plano del activismo político. Los imaginarios provenientes de la lucha armada y la política, la subtecnología del dibujo —o tipo de “tecnología de baja intensidad” en comparación con los medios electrónicos y digitales (Berger)— y el uso de formatos vinculados a expresiones populares y no especializadas, como el cómic, nos sitúan en esta dirección.

Es relevante referirse a las estrategias gráfico-narrativas del cómic en blanco y negro, cuyo modelo principal en Chile lo constituyen algunos olvidados *fanzines* de bajo coste que se repartían entre jóvenes *punks* y universitarios desde los convulsos años ochenta hasta inicios de los dos mil, según constatamos en nuestra propia experiencia universitaria vivida en Santiago en este período, o también a través de trabajos como el del teórico del arte peruano Miguel López. Para muchos colectivos de izquierda durante la época de las dictaduras en América Latina, los cómics significaron levantar un discurso de fácil acceso, cuya mezcla de imagen y texto tuvo también a la fotografía documental o de archivo como uno de sus principales núcleos. Así, por ejemplo, el trabajo de los colectivos chilenos Los Ángeles Negros y La Agrupación de Plásticos Jóvenes (APJ):

El gesto de Los Ángeles Negros formula un discurso directo, agresivo y de trazos gruesos, más semejante al código de un cómic de género negro que al del regocijo gozoso que marcó cierta obra pictórica de la época [...]. La exploración gráfica de la APJ encuentra su formato privilegiado en el cartel, produciendo un quiebre en los códigos visuales del cartel político de los setenta, desarrollados fundamentalmente durante la Unidad Popular. La ilustración, la fotografía en alto contraste, el uso de una amplia gama de colores y la pregnancia del afiche de los setenta son reformulados con el uso del negro, la fotografía documental y una estética fragmentaria (López 30-32).

En términos generales, es posible establecer que el activismo político ligado, por ejemplo, al FPMR chileno, recupera la gráfica popular o no puede separarse de ella, pues implica una táctica política de movilización de bajo coste tecnológico y económico; o, como dijo el teórico argentino Roberto Amigo, porque permitía a este tipo de grupos “hacer política con nada” (145). También porque vieron en la semántica elemental de estas narrativas la posibilidad de apuntar a los profundos

problemas de violencia que aquejaba a la región en general de una forma directa y efectiva, sin sublevación o metáfora, como podría darse en una vanguardia artística más sofisticada. Y, por último, encontraron en la gráfica popular el nicho perfecto para el desarrollo de una estrategia contramediativa de los símbolos que les permitía subvertir el contenido de los medios y de todos los relatos que imponía la dominación: “Una de las acciones más constantes es la subversión de la publicidad: la intervención sobre los afiches políticos burgueses y el desarrollo de una gráfica política que intenta interpretar una ‘estética popular’. La mínima intervención para el máximo efecto” (Amigo 148).

Estas intervenciones artísticas directas sobre lo social, asociado a la gráfica y la política, se pueden incorporar al decálogo que hace el artista y teórico español Marcelo Expósito sobre el activismo artístico en al menos cinco puntos. En primer lugar, a partir de una interpelación a las coyunturas sociales; por ejemplo, el activismo artístico rechaza la autonomía del arte – consustancial al pensamiento moderno y racionalista europeo– pues esta separa la esfera del arte de lo social. “El activismo artístico niega de facto esa separación, no exclusivamente en el plano teórico e ideológico, sino en la práctica” (Expósito 43). En segundo lugar, y relacionado al punto anterior, el horizonte del activismo artístico debe ser el de trabajar por encima de la autonomía del arte, para alcanzar, en cambio, la autonomía de las personas: “frente a la concepción de una esfera de arte autónoma, plantea la autonomía de las prácticas y de los sujetos” (Expósito 44). En tercer lugar, respecto del valor, al activismo artístico no le preocupa saber si lo que hace es realmente arte o no. Las gráficas políticas, como forma de activismo, transitan entre el arte, la ilustración, el cómic, la literatura, el ensayo histórico, incluso el cine: “La pregunta por el ‘ser’ artístico de una práctica se considera irrelevante, toda vez que el arte deja de concebirse como una ‘esencia’. La pregunta sobre si algo ‘es’ arte, desde esta otra perspectiva, carece de sentido” (Expósito 45).

En cuarto lugar, para este autor, supone un imperativo que el saber especializado del campo autónomo del arte sea atravesado por otros conocimientos, como la historia y las ciencias sociales. Es decir, el activismo artístico propone la transdisciplinariedad, puesto que en este modelo ve una estrategia de real transformación de lo social: “Los artistas, en su previa función ‘especializada’, buscan precisamente socializar y poner en común su propia especialización con otras ‘especializaciones’ sociales para disolver así la separación de funciones que está instalada en el sentido común dominante de una sociedad” (49). Por último, el activismo artístico busca ampliar su radio de acción más allá del grupo que configuran los especialistas. Por medio de poéticas heredadas de los imaginarios populares, por ejemplo, lograr activar las miradas necesarias que se necesitan para el cambio social de mayor envergadura que persigue; en este sentido, “el activismo artístico busca ampliarse hacia públicos ajenos al sistema del arte o de la cultura, insertándose con frecuencia en acontecimientos políticos o movimientos sociales” (Expósito 49).

Transferencias intermediales

A principio de los años setenta, la izquierda francesa, entre otras de Europa, había seguido con entusiasmo la llamada vía chilena al socialismo de la Unidad Popular, es decir, sin enfrentamiento armado. Asimismo, pero con tristeza, vio la pronta caída de Salvador Allende y la aparición de una nueva dictadura de derechas en América Latina. Por esta razón, pocos días después del golpe de Estado, en septiembre de 1973, un equipo de la televisión francesa visitó Chile con el objeto de realizar un reportaje que detallara lo que estaba ocurriendo, el que titularon *Spécial Chili* (Televisión francesa). A cargo del periodista Jacques Segui, los franceses pudieron obtener

imágenes y relatos que para los chilenos eran impensables, como es posible constatar al mirar el reportaje. Primero, porque tenían un equipo que era capaz de grabar imágenes de mayor calidad de las que podían registrar las cámaras chilenas (esto considerando las imágenes chilenas que conocemos de los años de la Unidad Popular o del golpe de Estado, como en la película *La batalla de Chile*, por poner un solo ejemplo, de Patricio Guzmán); y segundo, porque al ser prensa internacional, tenían oportunidades privilegiadas de colarse en distintos sectores de la contingencia. El nuevo régimen necesitaba mostrarle al mundo, por ejemplo, una imagen de los campos de detención respetuosa con los derechos humanos. Por otro lado, al ser extranjeros –y sobre todo de Europa–, las autoridades militares eran un poco más permisivas con los lugares que recorrían y las filmaciones que hacían. De esta manera, el reportaje francés pudo registrar escenas que en Chile permanecieron inéditas hasta hace muy poco, como las del Estadio Nacional en Santiago, el gran centro de detenidos que funcionó apenas ocurrido el golpe; o de las barridas que hacían las patrullas militares en distintos puntos de la ciudad, sobre todo en las poblaciones más humildes, las más golpeadas por la violencia irracional de los primeros días. Esa misma condición de europeos hizo que la clase dirigente chilena –la clase que promovió el golpe– les abriera las puertas de sus casas y los recibiera, y le contara al admirado Primer Mundo, desde sus pretensiosos jardines, lo felices que estaban ante el fin de la amenaza comunista en Chile.

A mediados de 2013, el espacio de proyectos de arte Espacio Hache, en Santiago de Chile, invitó al artista visual Javier Rodríguez a realizar una serie de edición serigráfica para la Feria Chaco (Santiago) de ese año, producida y financiada por ese taller de estampación. Esta invitación coincidió con un período de crisis que el artista vivía en torno al dibujo, en el que “el asombro, prácticamente, había desaparecido. El traspaso literal de imágenes fotográficas se había tornado tan mecánico que no solo la ejecución se hacía tediosa, sino también sus resultados distaban bastante de la singularidad que buscaba en los proyectos”⁵. El problema mencionado fue trabajado durante semanas de experimentación con nuevas posibilidades gráficas y su solución se produjo, como se verá, gracias al pie forzado de la serigrafía y, con ello, el acercamiento al lenguaje más expresivo del cómic.

De este encargo nace la serie de dibujos titulada *La caravana de la muerte*, que consta de cinco láminas dibujadas a tinta, de tamaño 37 x 29 cm, realizadas a partir del reportaje audiovisual francés mencionado. La primera de ellas actúa como una especie de portada e incluye el color rojo (Imagen 2). En ella se ve un fósil humano, el título de la propuesta y rostros de agentes que jugaron un rol activo en esos primeros días de represión, tortura y muerte. La segunda lámina muestra y narra una serie de detenciones a cargo de patrullas militares en las calles de Santiago (Imagen 3). En la tercera, se dibujan las entrevistas realizadas por el periodista francés a miembros de la clase dirigente (Imagen 4), y es la que se reproduce en el mural en 2023 (Imagen 1). La cuarta lámina documenta la situación de los presos y las autoridades del centro de detención que significó el Estadio Nacional (Imagen 5). Finalmente, en la última aparece la desesperación de una mujer que tenía a su esposo e hijo detenidos en el Estadio (Imagen 6). El título de la serie remite, de inmediato, a la operación militar conocida como “La caravana de la muerte”, sin embargo, no persigue documentar ese conocido y violento hecho histórico que terminó con el exterminio de 97 prisioneros políticos a manos de una comitiva de militares chilenos que recorrieron, en 1973, los

⁵ Hemos mantenido diversas conversaciones con el artista Javier Rodríguez durante 2022 y 2023.

centros de detención del país a fin de uniformar criterios en la administración de justicia. El artista ocupa su nombre para construir un relato visual sobre los horrores y contrastes sociales de los primeros días de la dictadura chilena en 1973. Para el artista, el nombre “la caravana de la muerte” dado por los propios militares a su operativo, resulta inquietante y afín a las películas de terror norteamericanas de los años ochenta.

Para utilizar la técnica de la serigrafía después de la hechura de los dibujos (pie forzado de la invitación de Espacio Hache), fue necesario elaborar un tipo de dibujo más lineal, cuya escala de valores estuviera determinada por una mayor o menor densidad de trazos más que por la presión de un lápiz, como sucedía con los dibujos anteriores del artista. Esto implicó una importante transformación en su modo de dibujar. Para responder al encargo, extrajo el método lineal del cómic para realizar luces y sombras, por un lado, y para la configuración de figuras y fondos, por el otro. En esta experimentación descubre que el cómic podía romper con una fatigosa manera de trabajar, lo que lo llevó a recuperar el asombro que significa dibujar; el mismo con que pasaba horas con un lápiz haciendo súper héroes cuando niño o al joven *punk* de las historietas que inventaba en su adolescencia. La reactualización del asombro guarda relación con el rápido y espontáneo método de trabajo que fue apareciendo y con los resultados que obtenía: un tipo de dibujo fotorrealista, pero, al mismo tiempo, altamente expresivo.

El proceso de trabajo se inicia con las imágenes audiovisuales del documental *Spécial Chili*, filme que también brinda los textos que sustentan las viñetas en los dibujos de *La caravana de la muerte*. Primero se realizan capturas de pantalla de fotogramas del documental y se traspasan al dibujo, así como algunos diálogos de las entrevistas y los subtítulos de la *voice over* del periodista francés. Estos textos pasarán luego a convertirse en viñetas. Este material de archivo es reorganizado por el artista a partir del énfasis narrativo que le quiso dar a la propuesta, que era distinto al del reportaje original que, por supuesto, como se ha mencionado, no documenta el hecho histórico de “La caravana de la muerte”, sino algunos episodios en Santiago durante los días siguientes del golpe. En la propuesta artística se enfatiza el contraste visual y literario entre lo que sucedía en los barrios ricos y en los sectores periféricos de Santiago, según muestra el documental francés. De este modo, una parte del trabajo lo configuran las viñetas que muestran a señoras y señores en sus cómodas terrazas, lejos de las balas, y otras a gente humilde y aterrorizada, con las manos en alto y una fila de soldados que los apuntan con sus metralletas en la espalda.

Una vez capturados o realizados los pantallazos, estos pasan a montarse en un lienzo digital que opera como maqueta de cada lámina: en ella el artista va trabajando la disposición y el diseño con viñetas. A partir de ahí, el dibujo se realiza a mano alzada, a ojo y pulso, sin ningún dispositivo de apoyo (como caja de luz o proyector): las imágenes de referencia se transfieren directamente al papel desde un *tablet*, cuya pantalla es notablemente menor a las láminas de papel. El carácter taquigráfico de este método es evidentemente más intenso al no trabajar con líneas de construcción previas que fijan puntos de fuga, perspectivas o proporciones. Sin ninguna fase intermedia de grafito preliminar, la imagen se dibuja, inmediatamente, con un lápiz tinta de punta fina. Según el artista, en caso de surgir errores (figuras que se deforman o se desproporcionan) estos son aprovechados, lo cual le da mayor expresividad al resultado. El hecho de dibujar directamente en el papel traduciendo la pantalla, de pasar de una imagen hecha de píxeles y códigos a una material, la del dibujo en papel, redujo las fases intermedias y dinamizó el proceso de trabajo.

De esta manera, se asoma una tensión respecto del uso de medios. Por una parte, el artista descubre un método dinámico que lo ha liberado de trabajar con proyector o guías para dibujar y tensionar la imagen documental como única estrategia artística para abordar lo político, que tiende a excluir la subjetividad. Por otra parte, su dibujo es parte de una cadena de traducciones y

mediaciones del hecho violento histórico original, que pasa por varias tecnologías de la imagen (cinematográfica, digital, dibujada a tinta, dibujada en mural e impresa con serigrafía). Algo permanece y algo se pierde en cada una de las estaciones de este recorrido transmedial. Estas traducciones generan un dibujo que incorpora las huellas de su propio recorrido o proceso tecnológico, que no aleja el hecho violento histórico, sino que lo documenta evidenciando el modo en que el artista ha podido acceder a él.

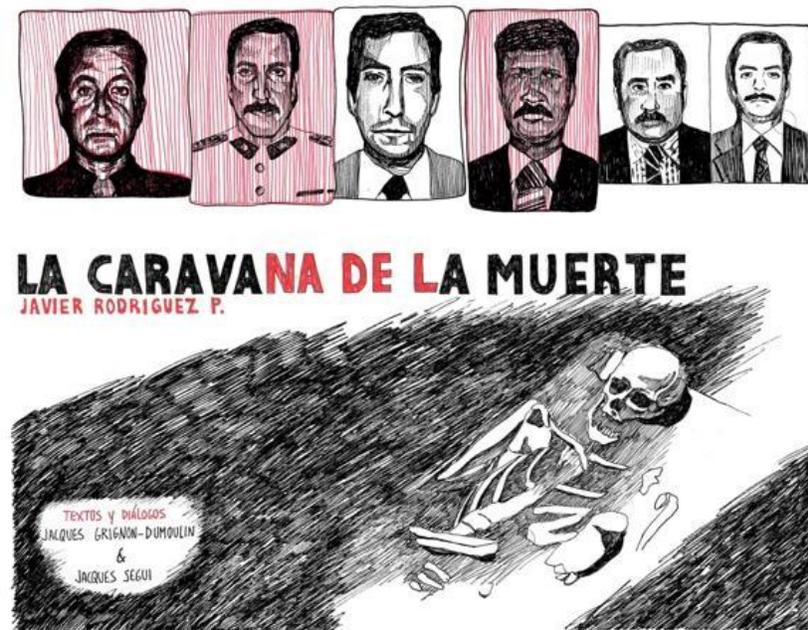


Imagen 2: Javier Rodríguez, *La caravana de la muerte*, lámina portada de serie (2013). Gentileza del artista.



Imagen 4: Javier Rodríguez, *La caravana de la muerte*, lámina N° 2 (2013). Las conversaciones y las terrazas en el barrio de la clase dirigente chilena. Gentileza del artista.

Intencionar el gesto gráfico

Con el uso de un lápiz tinta de punta fina se llega a un tipo de solución que se acerca al registro del grabado calcográfico, específicamente a las remarcadas y filudas líneas que, gracias a la acción del ácido, deja la marca del “agua fuerte”. Esta orientación aleja la imagen de la tradición de la pintura para acercarse, en cambio, a otro tipo de experiencia como, por ejemplo, la mexicana del dibujo y su modelo de gráfica política. Esta referencia, tomada en cuenta a la hora del proceso, enfatiza la lucha de clases y anticolonial, sustentada en el grabado y en un imaginario de raíces populares (Gómez Molina 136). Es importante subrayar el rol del gesto gráfico porque resulta determinante en la configuración del carácter del dibujo. Además de articular una visualidad de estética política de la imagen, el trazo puntiagudo irá otorgando una atmósfera misteriosa al dibujo, que se debate entre la violencia y la perturbación, tal como debió transcurrir la cotidianeidad de una época tan convulsa durante los primeros días del golpe de Estado chileno en 1973.

El gesto gráfico que supone pasar todas las figuras y fondos de los archivos originales por el filo del trazo negro transforma los dibujos en algo cercano a los íconos del terrorismo de Estado que llevó a cabo a Pinochet. El ícono es un gesto no representacional que apunta a revelar la presencia de algo que no tiene nombre o concepto, difícil de definir, como podría ser una sensación,

un tipo de fuerza o un estado de ánimo. En este sentido, una imagen-ícono significa todo aquello sin semejanza, es decir, sin referencia en la entelequia conceptual del pensamiento:

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

La iconización del dibujo que densifica la presencia del horror se logra también a partir de la expansión del gesto gráfico desde las figuras hacia los fondos, muchos de los cuales sugieren cielos. Por ejemplo, con un gesto circular (Imagen 3 e Imagen 6, en ambas la cuarta viñeta) se van sobreponiendo una gran cantidad de trazos finos para tejer una red gruesa que cubre casi toda una zona, pero deja una pequeña parte sin marcar. A medida que los trazos comienzan a llenar la superficie, la dirección circular del gesto se hace más evidente y cobra protagonismo. Por otra parte, el reducto sin trazos dibuja un pequeño círculo blanco en la misma lámina que se asemeja a un sol. Este genera una escala tonal dentro de esta red, es decir, en su parte más próxima la superficie es clara y, en la más lejana, muy oscura. Esta escala lo es también de fuerzas. En la parte luminosa, el conjunto de trazos parece débil, mientras que en la oscura se hacen intensos. Con todo, las viñetas que presentan estos fondos adquieren características atmosféricas en que los cielos no obedecen tanto a la noche como a los fenómenos vinculados a los eclipses, que resultan más misteriosos e inquietantes que lo nocturno. En efecto, las escenas bajo estos eclipses se tornan enajenadas y extrañas, como, especulamos, pudieron haber sido esos días de represión en el Chile de la dictadura.

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

El gesto se puede interpretar también a la inversa. Un arma blanca es un tipo de armamento de baja intensidad, que ha sido utilizado, principalmente, por la delincuencia común. Los cuchillos y las navajas han sido armas del *lumpen* que, desde inicios del siglo XX en Chile, han acompañado

los *reventones* sociales, siempre empujados por la sensación de injusticia e inequidad. Armado, además, de piedras, palos y escaños que extrae de la misma vía pública, el *lumpen* irrumpe con espontaneidad, rabia y descontento sobre el escenario público, principalmente en las zonas representativas del poder cívico, como el centro de la ciudad (Goicovic 2014). Dichas explosiones de malestar, en la época de Pinochet, alcanzaron su punto álgido en las jornadas de protestas iniciadas en 1982, en las que el historiador Gabriel Salazar alcanza a contar 22 enfrentamientos con heridos y muertos. Por tanto, podemos desprender que la agresividad del *achurado* apunta a la manifestación de dos fuerzas antagónicas vinculadas, no obstante, a una misma coyuntura política, marcada por la violencia estructural de la dictadura.

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



Imagen 5: Javier Rodríguez, *La caravana de la muerte*, lámina N° 3 (2013). Los prisioneros en el Estadio Nacional. Gentileza del artista.



Imagen 6: Javier Rodríguez, *La caravana de la muerte*, lámina N° 4 (2013). Las mujeres y familiares de los presos afuera del Estadio Nacional. Gentileza del artista.

Conclusiones: activaciones entre el arte y la política



La serie de dibujos titulada *La caravana de la muerte* (2013) de Javier Rodríguez significó un camino mediante el cual el artista pudo profundizar el aspecto material, narrativo e histórico que venía desarrollando en torno al dibujo. El uso de viñetas secuenciales ayudaron al desarrollo del elemento narrativo. Las operaciones como el visionado de filmes, el uso de capturas audiovisuales y la factura de un dibujo en blanco y negro, marcado por un trazo recortado y puntiagudo, en su conjunto, dan el carácter de dibujo político que, en la trayectoria del artista, venía emergiendo desde un trabajo anterior, titulado *Resident Evil* (“el mal que reside”) (*El Mostrador*).

El conjunto de trazos puntiagudos y negros que surgen a partir de esta serie de dibujos responden, más que al archivo de origen —es decir, el fotograma del reportaje audiovisual francés titulado *Spécial Chili*, de 1973—, a la subjetivización de los sangrientos e intolerables imaginarios que desplegó la dictadura chilena. La fotografía y sus relatos, sin duda, ayudan a establecer un campo simbólico de referencia, pero es por medio del gesto gráfico que se evidencia la interiorización de la violencia estructural del régimen y su legado. Es esta hechura gráfica la que manifiesta el conjunto de sentidos que aglutina la memoria, los ojos de un período marcado por el terror político en Chile, desde 1973 hasta ahora. El resultado gráfico de esta metodología dota al dibujo del significado histórico que carga la imagen y sus medios (audiovisual, digital, dibujo, impresión serigráfica) y su forma de desplazamiento produce un *gesto* que le confiere un índice significativo de subjetividad y carácter a partir del cuerpo y la mano del artista. Esta dimensión performativa hace que el trabajo adquiera una singularidad respecto del rasgo distintivo del dibujo y las imágenes originales de referencia.

Este grado de distinción se puede equiparar con lo que Gilles Deleuze denomina “carácter”. Este ayuda a una imagen a actuar simbólicamente más allá de las fronteras de la representación y los datos. En el caso de los dibujos sobre hechos políticos históricos, se trata de hacer emerger un carácter político que traspasa el dato político que representa. Deleuze lo explica de la siguiente manera:

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

La caravana de la muerte abre un camino de trabajo definitivo para Rodríguez, que transita entre dos ámbitos cuya relación ha provocado siempre controversia; nos referimos al arte y la política. Por un lado, este trabajo reúne las características con las que convencionalmente relacionamos un trabajo de arte popular o arte político (Castillo), es decir, con énfasis en el mensaje, el contenido y la figuración. En segundo lugar, toma también las referencias del arte de la industria masiva, como el cómic y el cine, que tienen una mayor expresividad y una gestualidad por medio de las cuales busca alcanzar audiencias más amplias. Asimismo, en tercer lugar, asume también la carga

conceptual de las propuestas de cierto arte político que pretende ser más analítico que expresivo y que se genera desde el campo del arte profesional (Richard). Estas referencias, que no son exhaustivas, permiten situar este trabajo en un vaivén entre las lógicas del arte contemporáneo que se institucionaliza, y solo tendría un fin en sí mismo (la “obra”), y el arte con fines políticos y sociales, que es efímero o que puede circular por distintos espacios simultáneamente.

Estos dibujos en particular se articulan a partir de información vinculada a las ciencias sociales y las imágenes de archivo centradas en un hecho político e histórico. Por esta razón se alejan no solo de las lógicas provenientes de, por ejemplo, las diatribas emotivas y psíquicas de la pintura expresionista, sino que también de todo el arte que apela a la autonomía como valor absoluto e intransable. A propósito de estas dos posiciones, hace pocos años, la artista cubana Tania Bruguera, hacía un llamado a recuperar la función social del arte por medio de aquello que denominó *arte útil*. Para Bruguera, el arte es un medio, un instrumento, que debe servir a principios superiores ligados a la comunidad y la política:

El Arte Útil no es un concepto nuevo. Quizás no se le ha llamado así específicamente y quizás no ha sido parte de la corriente principal del mundo del arte, pero es una práctica que ha logrado convertirse en un camino natural para aquellos artistas que tratan temas del arte político y social.

No obstante, para algunos pintores como Francis Bacon, el arte se debe ubicar en el otro extremo, sin relato, sin historia y, muchos menos, compromiso político. Para Bacon, cualquier tipo de mensaje en el cuadro se transforma en una anécdota irrelevante y, por lo tanto, en un *cliché*. La pintura, bajo el influjo narrativo, se convierte en algo decorativo y torpe (Maubert).

En la trayectoria de muchos artistas, ambas posiciones han significado una irremediable contradicción (Longoni). Algunos han asumido esta dualidad, pero desde roles separados. Como Picasso, militante comunista y partidario del cambio político, que promovía el socialismo, pero que pintó algo tan extraño para la época como *Las señoritas de Avignon* (1907). También hizo *Guernica* (1937) que, según sabemos, se basa en un hecho histórico de alta convulsión político-social. Sin embargo, este, como los demás trabajos de Picasso, no forman parte de un programa revolucionario y partidista, sino, por el contrario, es reconocido, fundamentalmente, por su aporte pictórico, desde la mirada creativa del *genio*, hacia el campo del arte. Es decir, para Picasso la pintura era un asunto de subjetividad y autonomía, no de militancia. En consecuencia, *Guernica* se piensa como una pintura, no como una pintura política, pese a los alcances coyunturales que tuvo y la dimensión política que contiene. En la otra vereda se encuentra Diego Rivera, cuyas pinturas se entienden como políticas, y luego como pinturas. El muralista mexicano es un buen ejemplo de cómo el arte se piensa en tanto medio para alcanzar fines vinculados al cambio social, más allá del marcado carácter artístico que tienen. Los murales de Rivera han sido un incuestionable aporte a la historia del arte, sin embargo, estaban al servicio de un programa político, no del arte en sí mismo. Pablo Picasso, Diego Rivera, como muchos otros artistas, posiblemente se preguntaron más de una vez: ¿a qué respondemos, a nuestro compromiso político o a nuestra libertad creativa?

Sin pretender ocupar el importante lugar que tienen estos artistas, en *La caravana de la muerte*, como en sus trabajos posteriores, Javier Rodríguez ha transitado por un camino parecido. Uno de sus objetivos ha sido el de comentar, pensar y reflexionar sobre los escenarios de violencia

política que abrió el golpe de Estado de 1973 en Chile y cómo este se replica en la actualidad, pero utilizando una forma poética que considera aspectos vinculados a la sensibilidad colectiva e individual. Para ello ha combinado metodologías más *duras*, vinculadas a las ciencias sociales y a las prácticas conceptuales, implicadas en el archivo y la historia, con otras *blandas*, como las manuales, populares, subjetivas e incluso psíquicas que desarrolla el dibujo. Esta comprensión dialéctica se encuentra en las comparaciones que ha hecho García Canclini (123) cuando contrasta el arte de las bienales internacionales actuales (donde tienden a desaparecer los formatos clásicos de las bellas artes) y el arte de las galerías (pura forma). En el caso de *La caravana de la muerte*, los métodos técnicos y conceptuales apuntan a un alto grado de especialización artística, sin embargo, son abarcados desde formatos que hacen más fácil y directo su discurso, como el cómic. En este sentido, en la serie existe la subjetividad y la autonomía del arte, elementos que enriquecen y articulan un pretendido –si no, necesario– mensaje social y político. Asimismo, los elementos de la política y la propaganda le proporcionan sentido y direccionalidad al acto subjetivo del dibujo, y refuerzan su condición poética y simbólica, pero dentro de una coyuntura histórica específica, que lo define y contextualiza. Así, podemos decir que *La caravana de la muerte* abre un espacio para el desarrollo de un proyecto gráfico de larga data del artista, que ha transitado entre lo útil y lo estético, entre lo social y lo autónomo y entre el arte y la política.

Bibliografía

- Amigo, Roberto. “Hacer política con nada”. *Perder la forma humana: Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012. 145-148. Impreso.
- Berger, John. *Sobre el dibujo*. Barcelona: Gustavo Gili, 2011. Impreso.
- Bruguera, Tania. “Introducción acerca del Arte Útil” (entrevista), Movimiento Inmigrante Internacional. Nueva York, 23 de abril de 2011. Web. <https://taniabruquera.com/introduccion-acerca-del-arte-util/>
- Carvajal, Fernanda. “Guerrillas”. *Perder la forma humana: Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012. 131-144. Impreso.
- Castillo, Eduardo. *Puño y letra, movimiento social y comunicación gráfica en Chile*. Santiago de Chile: Ocholibros, 2010. Impreso.
- Deleuze, Gilles. *Pintura, el concepto de diagrama*. Buenos Aires: Cactus, 2007. Impreso.
- Eco, Umberto. *Apocalípticos e integrados*. Barcelona: Tusquets, 1995. Impreso.
- Eisner, Will. *El comic y el arte secuencial*. Barcelona: Norma, 2007. Impreso.
- El Mostrador*. “‘Resident Evil’: Una muestra de Javier Rodríguez”. Santiago, 25 de octubre de 2012. Web. <https://www.elmostrador.cl/cultura/2012/10/25/resident-evil-una-muestra-de-javier-rodriguez/>
- Expósito, Marcelo. “Activismo artístico”. *Perder la forma humana: Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012. 43-50. Impreso.
- García, Santiago. *La novela gráfica*. Bilbao: Astiberri, 2014. Impreso.

- García-Canclini, Néstor. *La sociedad sin relato: Antropología y estética de la inminencia*. Madrid: Katz, 2011. Impreso.
- Goicovic, Igor. *Escrita con sangre: Historia de la violencia en América Latina: Siglos XIX y XX*. Santiago de Chile: Ceibo, 2014. Impreso.
- Gómez Molina, Juan José. *Las lecciones del dibujo*. Madrid: Cátedra, 2011. Impreso.
- Longoni, Ana. “Arte Revolucionario”. *Perder la forma humana: Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012. 51-72. Impreso.
- López, Miguel. “Acción gráfica”. *Perder la forma humana: Una imagen sísmica de los años ochenta en América Latina*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía, 2012. 23-36. Impreso.
- Maubert, Franck. *El olor a sangre humana no se me quita de los ojos: Conversaciones con Francis Bacon*. Barcelona: Acanalado, 2012. Impreso.
- Richard, Nelly. *Márgenes e instituciones: Arte en Chile desde 1973*. Santiago de Chile: Metales Pesados, 2014. Impreso.
- Salazar, Gabriel. *Violencia política y popular en las “Grandes Alamedas”: La violencia en Chile 1947-1987 (una perspectiva histórico popular)*. Santiago de Chile: LOM, 2006. Impreso.
- Televisión francesa. *Spécial Chili* (reportaje audiovisual), 1973. <https://archive.org/details/vimeo-40838254>
- Rojas Núñez, Luis. *De la rebelión popular a la sublevación imaginada: Antecedentes de la historia política y militar del Partido Comunista de Chile y del FPMR 1973-1990*. Santiago de Chile: LOM, 2011. Impreso.

Recibido: 30 de octubre 2023
Aceptado: 11 de diciembre 2023