

Miro mi cara en el espejo para saber quién soy,
para saber cómo me portaré dentro de unas horas,
cuando me enfrente con el fin. Mi carne puede tener miedo; yo, no. (Jorge Luis Borges, 1946)

Para Ricardo Alberto Rojas Toro, el arte no fue una opción. Fue una pulsión vital que atravesó su historia, que es la historia de muchxs.

Ricardo nació el 24 de agosto de 1955. Se graduó en el colegio artístico-técnico Escuela Nacional de Artes Gráficas, estudió alemán en el Goethe Institut, danza clásica en el Teatro Municipal de Santiago y contemporánea con el connotado bailarín Hernán Baldrich, quien instaló la Compañía de Danza Móbile en el año 1977. Sin embargo, no terminó ninguna carrera profesional. Más bien sus incursiones en las artes se afianzaron a mediados de los años 80, cuando participó en distintos proyectos escénicos independientes y experimentales.

En 1986, R. Rojas Toro colaboró con el bailarín y coreógrafo Luis Eduardo Araneda en una adaptación libre del cuento *Deutsches Requiem* [Réquiem alemán], escrito por Jorge Luis Borges tras la Segunda Guerra Mundial. Este cuento gira en torno al punto de vista de Otto Dietrich zur Linde, un nazi que torturó y asesinó en los campos de concentración y que luego debió enfrentar la pena capital, tras un juicio en el cual él reconoció, sin remordimiento, sus aberrantes acciones. En el Chile de aquella época, hablar sobre los crímenes nazifascistas se entendía como una referencia cuasi directa a las violaciones a los Derechos Humanos perpetradas por la dictadura cívico-militar de Augusto Pinochet.

A partir del 11 de mayo de 1983, con las primeras jornadas nacionales de protesta en contra de la dictadura, lxs artistas comprometidxs con la situación del país debieron dinamizar sus prácticas para contribuir con la movilización social antifascista. Una de las agrupaciones artísticas más recordada durante aquel período fue el Colectivo Acciones de Arte —Grupo CADA—, fundado en 1978 por los artistas Juan Castillo y Lotty Rosenfeld, escritores Diamela Eltit y Raul Zurita y el sociólogo Fernando Balcells. Desde una postura crítica hacia las artes tradicionales y la cultura oficial oscurantista, impulsaron

el concepto de «acción de arte» para romper con las demarcaciones estrictas entre géneros de producción cultural, empleando la corporalidad como soporte artístico dentro de la esfera pública.

Por ejemplo, su primera acción, *Para no morir de hambre en el arte* (1979), consistió en activar la memoria colectiva en torno a las políticas socialistas de bienestar impulsadas por la presidencia de Salvador Allende —truncadas con brutalidad por el golpe—, repartiendo medio litro de leche en una población ubicada en la comuna periférica de La Granja. Luego, *¡Ay Sudamérica!* consistió en una intervención urbana efectuada en julio de 1981, en la que lanzaron 400 mil panfletos con consignas poéticas desde seis aviones en formación militar sobre la ciudad de Santiago, reinterpretando el imaginario castrense de los seis Hawker Hunter que bombardearon el Palacio de Gobierno La Moneda el 11 de septiembre de 1973. Para 1983, a una década del golpe, la separación entre arte y esfera social fue aún más disuelta, hasta llegar a la creación de una consigna de protesta como obra de arte en potencia. En septiembre de aquel año, en el marco de la quinta jornada nacional de protesta en contra de la dictadura —que terminó con la muerte de un mínimo de 29 civiles por las fuerzas armadas—, la agrupación dispuso cuatro largos pliegos de papel en la ribera del Río Mapocho a la altura del puente Los Carros: los tres primeros incluían la consigna «NO+» y el cuarto, la representación de un revólver apuntando en dirección al espectador, a punto de ser disparado. A los pocos minutos llegaron los Carabineros de Chile para destruir la intervención. Tiempo después, una nueva intervención aparecería en el Cerro Huelén (Santa Lucía), por la entrada de Avenida Libertador Bernardo O'Higgins: tres pliegos con tres corridas de manos con revólver, un par de botas militares y al final de cada uno de aquellos pliegos, la inscripción «NO+». La sociedad civil rápidamente empezó a replicar esta consigna y a completarla con las diferentes reivindicaciones de los grupos más afectados por la sangrienta dictadura, hasta ser canalizada en la campaña del plebiscito de 1988, que culminaría (aparentemente) con el régimen mediante las elecciones de 1990.

Es en este contexto cultural que L. E. Araneda esgrimió la coreografía para *Deutsches Requiem*, junto



Compañía Grupo Andanzas / Coreógrafo Luís Eduardo Araneda
Deutsches requiem (Jorge Luis Borges), 1986

al Grupo Andanzas, compañía dirigida por el bailarín Nelson Avilés. Creada en 1982 por estudiantes de la Universidad de Chile y algunxs miembrxs del Ballet Nacional y del Teatro Municipal, Andanzas buscaba métodos de creación más horizontales frente a la jerarquía tradicional entre coreógrafx e intérpretes, realizando improvisaciones de danza contemporánea en torno a piezas musicales del Nuevo Canto de las izquierdas. Este es el caso de *El mercado de Testaccio*, cuyo guión coreográfico basado en improvisaciones empleaba la música de «Sube a nacer conmigo hermano», del disco *Alturas de Machu Picchu* de la banda Los Jaivas, como menciona Macarena Rubio Escobar en *Fotografías de la danza contemporánea independiente, Santiago de Chile, 1973-1989*. Además, vale señalar que *El mercado de Testaccio* es también el título de una canción instrumental de la banda folclórica de izquierdas Inti-Illimani. En paralelo a la experimentación artística de la compañía —un ejercicio de democracia situado—, las demostraciones civiles bajo el nuevo ministro del interior, Sergio Onofre Jarpa, se vieron gravemente alicaídas por el patriarcado castrense con medidas como el Bando 19, que prohibía a un grupo de medios de comunicación opositores publicar fotografías periodísticas. Según el Informe de la Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación de 1991, durante este período también hubieron allanamientos sistemáticos en distintas poblaciones como las de La Cisterna, La Granja o San Miguel, en donde los hombres de todas las edades, incluyendo a menores desde los 14 años de edad, eran obligados a salir de sus viviendas a altas horas de la madrugada, trasladados sin explicación hasta centros de detención improvisados siendo amedrentados bajo la excusa de un control de identidad. Estos campos de concentración improvisados y otros campos ilícitos, como Puchuncaví o Villa Grimaldi —ambos en los cuales estuvo detenido mi padre— pueden establecer un paralelo de sangre entre la experiencia de lxs judíxs y otras minorías europeas durante la Segunda Guerra Mundial con la experiencia sudaka de Chile: otro *no más* invocado en vano.

Deutsches Requiem estrenó en 1986 en el Teatro Apoquindo para el Primer Encuentro de Danza Contemporánea, organizado por la Corporación

Cultural de Las Condes, cuyo elenco contó con R. Rojas Toro acompañado por Francisca Álvarez, Nelson Avilés, Cecilia Godoy, Alejandro Ramos, Elizabeth Rodríguez... Según declaraciones del coreógrafo recogidas por Gladys Alcaino y Lorena Hurtado en *Retrato de la danza independiente en Chile: 1970-2000*, *Requiem* tuvo una impronta transgresora, absolutamente irreverente, que se rebelaba contra el sistema en el que los propios bailarines vivían, ya que el argumento central era la caída del dictador que finalmente colapsa y se reinventa. Explorar de esta forma la corporalidad del *pater* fascista era no solo una afrenta hacia las autoridades militares de la dictadura, sino una apertura hacia nuevos lenguajes corporales, que ponían en crisis aquellas lógicas masculinas patriarcales, a nivel simbólico y físico. Para representar visualmente esta transgresión de la autoridad fascista sobre el propio cuerpo, el personaje es *travestido*, o como define M. R. Escobar, dicho personaje se transforma en travesti al paso que su fuerza opresiva culmina en la decadencia. Si bien como persona trans* no me parece que el travestismo u otras expresiones de género divergentes sean «decadentistas» sino más bien formas de vida que se repiten en todas las culturas, la performatividad sexo-identitaria travesti del «Dictador» también subvierte los códigos prescriptivos del género que segmentan lxs cuerpos en la estricta, limitante y jerárquica lógica binaria hombre/mujer, transitando, con fluidez, del espacio del poder al espacio subordinado, cuestionando así estos mismos estratos.

Para lxs bailarinxs del *Requiem*, la improvisación se convirtió en un método de creación colectivizada y una práctica de liberación corporal que rompía, aunque fugazmente, con las cadenas del autoritarismo de su época. El ensayo y error de la improvisación, el goce del juego, la pulsionalidad de lx cuerpo en movimiento como matriz del guión coreográfico en constante expansión a través del estímulo afectivo y biográfico de lx cuerpo particular del intérprete desdibujaron la especificidad disciplinaria del teatro y de la danza contemporáneos, para dar lugar a una poética transgresora que colindaba con los experimentos en performance que ocurrían en espacios culturales alternativos por aquel entonces, al alero de fiestas semiclandestinas.

Los registros del fotógrafo Álvaro Hoppe permiten vislumbrar que este factor experimental también se hacía presente en la escenificación y el vestuario. En sus imágenes apreciamos como la mayoría del elenco (biomujeres y biohombres) lleva el mismo atuendo: vestón oscuro, camisa y pantalón claros y zapatillas de cuero oscuro —una propuesta particularmente andrógina, que alude a la estética uniformada de los obreros o de los interinos de un hospital psiquiátrico—. El personaje de R. Rojas Toro se destaca por su aspecto influenciado por el *new wave*, con maquillaje de sombreado oscuro sobre los ojos similar a un antifaz, vestón oscuro, pantaloncillos y polainas de material oscuro; una base de indumentaria de la cual el bailarín va prescindiendo y luego agregando diferentes significantes del «género opuesto». La fluidez de género se condice también con una permisividad erótica en la propuesta escénica, donde los lenguajes corporales patéticos que expresan malestar se entrecruzan con escenas como en las que él prende los senos de su colega C. Godoy sobre su blusa en contra de un muro. Tal como explica el coreógrafo, las señas escenográficas, relativamente mínimas en relación al «cubo negro» que conformó gran parte del escenario, otorgan un carácter desgarrado y vulgar similar al del paisaje urbano callejero. Y este lenguaje intempestivo de las calles en movilización antifascista se hace visible también en el largo paño oscuro intervenido con grafiti en color claro, que inunda todo el fondo del escenario y de algunas de los registros de Hoppe, en los que, otra vez más, el espectador acababa encontrándose con el lema «NO+» creado por el grupo CADA.

Pero también esta expresión y estos movimientos corporales de algún modo dialogaban con una dimensión individual de su propio artífice. En retrospectiva, R. Rojas Toro —abiertamente homosexual— se enteró de que fue alrededor de este período cuando habría adquirido el VIH. Este dato biográfico, profundamente personal, otorga nuevos sentidos a su interpretación. Sentenciado a muerte y al borde de ser ejecutado, la corporalidad de su personaje encarnaba performativamente también a esta otra sentencia de muerte y exterminio que se acoplaba silenciosamente al genocidio aplicado por la

dictadura a las personas que, como este performer, vivían y creaban a partir de sus sexo-afectividades divergentes.

ARTE Y SOBREVIVENCIA

En un ensayo de 2008, la teórica brasileña Suely Rolnik denomina como el «furor de archivo» la tendencia adquisitiva en las instituciones artístico-culturales del primer mundo enfocada en las prácticas artísticas politizadas, género entendido como «crítica institucional», efectuadas en contextos geopolíticamente marginales, como es el caso de Latinoamérica bajo las dictaduras militares concertadas por la Operación Cóndor. A más de una década de la publicación original de este ensayo, el interés primermundista por esta producción artística y archivística se ha profundizado, no solo en términos de adquisición, pero también en investigaciones académicas y exposiciones antológicas que, sin embargo, incluyen con mayor o nulo énfasis el trabajo de investigadores provenientes de la región investigada. No obstante, frente a este afán, yo me pregunto: ¿quién se hace cargo de lxs artistas neovanguardistas después de la performance, cuando retornan a casa, cuando se retiran? ¿Qué ocurre con sus cuerpos después de la ardorosa acción y del fugaz registro?

Luego de *Deutsches Requiem*, Ricardo Rojas Toro continuó participando de proyectos de arte vivo a finales de los años 80. Se enteró de su diagnóstico seropositivo a inicios de los 90, y su salud se deterioró gravemente durante la última década del siglo XX. Los titulares de prensa en torno a la muerte de Edmundo Rodríguez Ramírez, el 22 de agosto de 1984 —la primera reconocidamente relacionada al sida en Chile—, dan pista del estigmatizado discurso oficialista local: «Murió paciente del cáncer gay chileno» en *Tercera de la Hora* (*La Tercera*); «Murió paciente de la enfermedad «rara»» en *Las Últimas Noticias*.

Chile no fue ninguna excepción a la tendencia mundial, agravada en los contextos tercermundizados, en donde el pánico y la inacción (cuando no sabotaje) de las políticas en torno a la investigación científica

del retrovirus y del bienestar de lxs cuerpxs seropositivxs permitió graves atropellos de los principios bioéticos fundamentales. Es por esto que debieron emerger diferentes agrupaciones activistas como la Corporación Chilena de Prevención del Sida, fundada en la capital en 1987 (mismo año de la fundación del ACT UP en Estados Unidos) o el Centro de Educación y Prevención en Salud Social y Sida (CEPS) en la ciudad de Concepción en 1989. Incluso tras la aparición de los cócteles antirretrovirales, que tenían escasa y muy exclusiva distribución en el contexto chileno, estos grupos debieron radicalizar sus estrategias de lucha. Como cuando los miembros de la agrupación Vivo Positivo se encadenaron a los Tribunales de Justicia el 28 de julio de 1999 para defender a tres pacientes seropositivos (Anthony García, José Gabriel Sierra y Luis Vivanco), que tuvieron atención médica negada en sus centros de salud correspondientes. Gracias a la resistencia organizada, se aprobó la *Ley 19779* en 2001, la llamada «Ley del sida», que permitiría ciertas garantías para los pacientes seropositivos a través del sistema de salud pública. Tal y como estudia Francisco Lemus los cruces entre prácticas artísticas y VIH/sida en el caso argentino (en especial la producción de Omar Schirilo, sobre la que escribe en un texto incluido en *Ahora voy a brillar: Omar Schirilo*) distintxs artistas en Latinoamérica concibieron sus obras mediante la apropiación de las prácticas populares, traduciéndolas al vocabulario de la cultura gay y realizando procedimientos que tienen lugar fuera de la autonomía artística, como las manualidades, el diseño, la decoración, la artesanía y el arteterapia. También para R. Rojas Toro el arteterapia y la abstracción fueron medios muy relevantes en el proceso de recuperación de su salud durante los primeros dosmiles, principalmente a partir de su colaboración con la Fundación Savia, surgida en 2001, donde él se benefició del arteterapia durante un grave deterioro de salud. En 2002, él desarrollaría una obra al alero de un taller de esta entidad, que consistió en un largo pliego de papel intervenido con técnica mixta, encuadrado de forma experimental, que representaba el paisaje afectivo del artista, su relación con su propia condición seropositiva y su consecuente deterioro físico.



Ricardo Rojas Toro
Sin título, 2002
 Collage sobre cartón negro

En la «portada», sobre un fondo de cartón negro, el artista elabora un collage a partir de letras recortadas de revistas, como el clisé de las cartas de soborno enviadas por el crimen organizado en las películas:

Ciertamente llevó él nuestras
enfermedades, y sufrió nuestros
dolores y nosotros le tuvimos por azo-
tado, por herido de Dios y abatido. Mas él
herido fue por nuestras rebeliones, molido por
nuestros pecados; el castigo de nuestra p-
az fue sobre él, y por su llaga fuim-
os nosotros curados.

Isaías: 53, 4-5

La referencia bíblica relata el padecimiento físico del mesías cristiano en relación a las enfermedades y la sanación a través de la doctrina del pecado y de la expiación —en el contexto del activismo seropositivo de inicios de siglo, estas palabras podrían interpretarse como una llamamiento a la empatía con quienes vivían con el retrovirus y, especialmente, con complicaciones de salud relativas al sida—. Esta referencia puede remitir al rol que tuvo una minoritaria facción más progresista de la iglesia católica durante la crisis en Chile, como, por ejemplo, la Casa Betania. Si bien desde sus albores esta institución fundada en 1986 por Caritas Chile y dirigida por el padre Baldo Santi no pudo ofrecer mayores servicios médicos debido a la insuficiente infraestructura médica del país y la falta de apoyo político y de otras organizaciones eclesiásticas, sí pudo ofrecer tanto acompañamiento afectivo como camillas para el buen pasar a pacientes terminales. Sin embargo, el hogar no dejaba de ser víctima de constantes amenazas y hostigamientos del vecindario, visibles en afiches y rayados en su fachada. Entre ellos, la triste apropiación biofascista del «NO+», empleada en este caso para estigmatizar aún más a pacientes seropositivos. Una aplicación del símbolo de la cruz en el exterior de la entrada de un edificio que se puede rastrear en las prácticas estéticas asociadas con las «plagas» europeas, por ejemplo, durante la Gran Plaga de 1665. Esta resignificación negativa de la frase y el símbolo, concebidos originalmente como un grito de resistencia contra la injusticia, reflejaba



Marco A. Jiménez (director)

Still de *Hot Line*, 1991 [primer documental sobre el VIH/sida en Chile]
Video, 40'

de manera contundente la profundidad del estigma social en torno al VIH/sida durante esa época.

Mientras la «portada» juega con el fondo negro, la primera mitad izquierda del pliego incluye figuras y colores relativamente más cálidos, basándose en diferentes segmentos de composición modular. Su primer segmento comienza con una serie de puntos claros y oscuros en tonos púrpura, cuya distribución circular con rayos que se proyectan en todas direcciones emula la representación visual del retrovirus. Aquí el artista retoma la técnica del collage, aplicando diferentes mariposas —cuya animalidad, en varios países de Latinoamérica, es empleada como injuria hacia biohombres homosexuales o de rasgos femeninos—, que vuelan en dirección a una molécula de ADN. Avanzando por cavernosos estratos de color, arribamos a la representación de personas y de bisones que invocan la visualidad de la pintura auriñaciense de la europa primitiva.

Durante una visita el 2018 al hogar del artista, en la comuna de San Bernardo, el propio R. Rojas Toro me obsequió uno de sus más preciados tesoros: el primer volumen de *Propuesta didáctica para la enseñanza de artes plásticas y visuales*, editado por el sello Arrayán, utilizado en su formación independiente como educador artístico. Al final del tomo, me llamó la atención la definición de «Prehistoria» que otorga una línea de tiempo sobre la historia del arte —mal llamada universal—: «Se caracteriza por su carácter mágico, entendiendo que la magia es una técnica de anticipación de la realidad.» ¿No se alojaría en su producción y en la de otros artistas seropositivos de finales de siglo XX un factor mágico, casi esotérico, que permitió un sentido de anticipación o de distancia reflexiva frente a la crítica situación de las políticas públicas en torno al VIH/sida? ¿No residiría en este gesto primitivista de R. Rojas Toro un intento por capturar cierta pulsión instintiva en el soporte artístico, que nos permite descifrar parte de la economía libidinal con la que él se permitió seguir vivo porfiadamente, a pesar del grave ostracismo social y biomédico de su entorno? ¿Estaría este tipo de prácticas tensionando las lógicas de validación institucional de las artes —basadas en el elusivo concepto burgués de «calidad artística» y de «maestría»

técnica—, proporcionando en vez la comunicación de su panorama anímico como el resultado de ciertas coordinadas identitarias y sexo-afectivas en este contexto epocal tan específico?

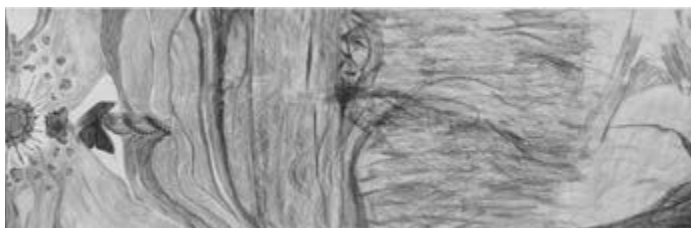
La visualidad de las alas de la mariposa retorna en la segunda facción del lado derecho del largo pliego, con unos segmentados planos de colores apastelados de aspecto flamígero, antes de arribar a un plano más tenue y frío de colores azulados, con ciertos toques carmines. Si bien podríamos pensar que, debido al régimen de lectura izquierda-derecha propio del dispositivo libro occidental, la narrativa visual se concluye en una tónica de redención —disparada a su vez por la cita bíblica inicial—, una inspección más atenta de lo que parece ser un onírico cuerpo acuático y un cielo estrellado deja entrever un oleaje denso y oscuro que aparece y desaparece, así como los peces desdibujados que nadan en diferentes direcciones. El mismo cielo, compuesto de pintas frías y cálidas con toques amarillentos hacia el extremo de la composición, conducen a una complementariedad armónica basada en los colores primarios, pero que no dejan de remitir a una purulenta estética epidérmica.

Un segmento de este plano de color azulado extenso sería empleado como portada del libro de arte *La savia de la vida*, editado en 2002 por la Fundación Savia a partir de los resultados del taller artístico tomado por R. Rojas Toro y demás integrantes, con la finalidad de adquirir fondos para la organización mediante su comercialización. En las páginas de esta publicación, el artista volvería a encontrarse, otra vez más, con la poética del grupo CADA. Esta vez, de forma indirecta, a través del texto que acompaña las reproducciones, firmado por Raul Zurita, en el que el poeta enuncia elogiosas palabras sobre la abstracción azulada de R. Rojas Toro:

Por eso, pienso, has pintado estos mares enormes.
Estos mares copados de peces que cubren también
el cielo.

Si entiendo tu mar, si logro entender el sueño azul
engendrado desde tu sufrimiento
desde tu soledad, habré ganado algo que ninguna
palabra abarcaría:

la unión de tu sueño con el mío.



Ricardo Rojas Toro
Sin título, 2002
Técnica mixta



Ricardo Rojas Toro
Sin título, 2002
Técnica mixta



Ricardo Rojas Toro
Sin título, 2002
Técnica mixta



Ricardo Rojas Toro
Sin título, 2002
Técnica mixta

Ricardo Rojas Toro es un testimonio de la resiliencia y de la activación del soporte artístico como soporte de vida durante la pandemia del VIH/sida. Su omisión de la historia del arte chileno es testamento de la homofobia y serofobia que siguen imperando en nuestro campo de estudios, lo mismo que del olvido de nuestra sociedad por el bienestar y la salud de lxs trabajadorxs del sector artístico, quienes, aún en 2025, de alguna forma siguen luchando, como en la acción del grupo CADA de 1979, para no morir de hambre en el arte.

Ricardo Rojas Toro falleció a inicios de febrero del año 2024. Terminé de escribir este ensayo años antes, en el momento que la pandemia del coronavirus nos hacía reflexionar nuevamente sobre la mortalidad, la salud pública, y los discursos del ostracismo. Debido a la temporalidad de los libros, este tomo terminó siendo publicado después de haber perdido a R. Rojas Toro. Sin embargo, pude compartir con él este ensayo en vida, y él me pudo compartir generosamente su historia, en sus propias palabras. Ricardo, espero que mis palabras sean un memento que celebre tu vida y tus memorias, ahora y siempre.

In memoriam, Ricardo Rojas Toro (1955-2024)

Para más información sobre la escena en la que R. Rojas Toro desarrolla su práctica artística, consultar: Alcaino, Gladys y Hurtado, Lorena. *Retrato de la danza independiente en Chile: 1970-2000*, Santiago: Chile, Ocho Libros, 2010 y Rubio Escobar, Macarena. *Fotografías de la danza contemporánea independiente, Santiago de Chile, 1973-1989*, Santiago: Chile, Kaloorka, 2015. Para más detalles sobre la represión dictatorial en Chile, consultar: *Informe Comisión Nacional de Verdad y Reconciliación*, Andros, 1991. El citado artículo de Suely Rolnik se encuentra en *Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia*, vol. 9, núm. 18 y 19, 2008, pp. 9-22 y el de Francisco Lemus, en *Ahora voy a brillar: Omar Schiliro*, Buenos Aires: Fundación Amalia Lacroze de Fortabat, 2018, pp. 69-76. Por último, la mención de Raul Zurita a R. Rojas Toro está incluida en *La savia de la vida*, Santiago, Chile, Fundación Savia, 2002.