



UNIVERSIDAD
Finis Terrae

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE
FACULTAD ARTES VISUALES

**INFANCIA VESTIDA DE VIOLENCIA: LA PRESENCIA AUTORITARIA
DE UN PADRE**

MAGDALENA GALARCE KAE LIN

Memoria presentada a la Facultad de Artes Visuales de la Universidad Finis Terrae, para optar al grado de Licenciatura en Artes Visuales con mención en Grabado.

Profesora guía de taller de grado: Natasha Pons Majmut
Profesora guía de ensayo crítico: Megumi Andrade Kobayashi

Santiago, Chile

2025

DEDICATORIA

Le dedico esto a mis hermanas mayores, pero sobre todo a mi mami. Quien quizás en otra vida en vez de casarse con mi padre y tenernos a nosotras, pudo seguir en su trabajo favorito de empaste de libros y explotando su maravillosa creatividad.

También se lo dedico a cualquiera que pueda identificarse e inspirarlos a transformar ese silencio y dolor en arte.

AGRADECIMIENTOS

Agradezco a mis hermanas mayores y a mi cuñado por su apoyo incondicional durante todo el proceso de trabajo y montaje de mi proyecto. A mi hermana mayor Diana por retarme siempre por mis desvelos hasta las seis de la mañana y por financiar la gran parte de los materiales de mi trabajo.

A mis amigos y compañeros de mención, Nacha y Alex, que fueron una constante para ayudarme con sus opiniones, apoyo y las infaltables risas. Ambos son excelentes amigos.

Y finalmente a mi conejo Momo, que junto a la música fue una gran compañía en los momentos de desvelo cuando se me ocurría alguna idea loca para mis obras.

TABLA DE CONTENIDO

DEDICATORIA.....	2
AGRADECIMIENTOS.....	3
TABLA DE CONTENIDO.....	4
RESUMEN.....	5
ABSTRACT.....	6
INTRODUCCIÓN.....	7
CAPÍTULO I: MARCO TEÓRICO.....	9
1.1. Conceptos clave.....	9
1.1.1. Violencia como dinámica de poder.....	9
1.1.2. Infancia y vulnerabilidad: condición y resistencia.....	10
1.1.3. Masculinidad estereotipada y su representación.....	11
1.2. Infancia y memoria traumática.....	12
1.3. Referentes artísticos: Selva Aparicio <i>Childhood Memories</i> (2024), <i>My Bed</i> (2021); Maayan Sophia <i>The Bed</i> (2022); Mike Kelley <i>More Love Hours Than Can Ever Be Repaid</i> (1987).....	14
CAPÍTULO II: DESARROLLO Y ANÁLISIS DE LA PRÁCTICA ARTÍSTICA.....	25
2.1. De los dibujos a las instalaciones.....	25
2.1.1. La confección manual y el lenguaje del contraste material.....	27
2.1.2. Espacios instalativos y teatralidad.....	29
2.2. El recuerdo del trauma en la obra: La figura paterna como símbolo opresor.....	32
2.2.1. El humor como mecanismo de protección.....	34
CONCLUSIÓN.....	36
BIBLIOGRAFÍA.....	37
ÍNDICE DE FIGURAS.....	38
ANEXOS.....	40

RESUMEN

Mi trabajo artístico aborda la experiencia de la infancia atravesada por la violencia, explorando cómo esta se encarna en la figura paterna como símbolo de poder opresor y masculinidad hegemónica. A través de la creación de un personaje masculino, representado por su vestimenta —guantes, cinturón, zapatos y abrigo—, materializo los gestos de autoridad y violencia que marcaron mi vida. Estos objetos confeccionados manualmente funcionan como testimonios de una memoria personal, donde cada puntada y material cargan un peso emocional.

La elección de materiales fríos y ásperos, como lija, cartón y papel, contrasta con la suavidad de objetos asociados a la inocencia, como el conejo de peluche que aparece en mis obras. Este contraste instala un diálogo entre violencia y vulnerabilidad, donde el peluche actúa como símbolo autobiográfico y testigo silencioso de las experiencias traumáticas.

Mediante instalaciones, quiero configurar espacios que simulan refugios frágiles y escenas teatrales, donde los elementos dialogan entre sí. Mi investigación se sostiene en conceptos clave como violencia, infancia y masculinidad, problematizando cómo las dinámicas de poder moldean tanto la subjetividad como la memoria. Así, busco transformar el trauma en un lenguaje material capaz de confrontar y resignificar la experiencia.

Palabras clave: Infancia, violencia, figura paterna, poder opresor, instalación.

ABSTRACT

My artistic work addresses the experience of childhood marked by violence, exploring how this is embodied in the father figure as a symbol of oppressive power and hegemonic masculinity. Through the creation of a male character, represented by his clothing —gloves, belt, shoes, and coat— I materialize the gestures of authority and violence that marked my life. These handmade objects function as testimonies to a personal memory, where each stitch and material carries emotional weight.

The choice of cold and rough materials, such as sandpaper, cardboard, and paper, contrasts with the softness of objects associated with innocence, such as the stuffed rabbit that appears in my works. This contrast establishes a dialogue between violence and vulnerability, where the stuffed animal acts as an autobiographical symbol and silent witness to traumatic experiences.

Through installations, I want to create spaces that simulate fragile shelters and theatrical scenes, where the elements dialogue with each other. My research is based on key concepts such as violence, childhood, and masculinity, problematizing how power dynamics shape both subjectivity and memory. Through this way, I seek to transform trauma into a material language capable of confronting and re-signifying the experience.

Keywords: *Childhood, violence, paternal figure, oppressive power, installation.*

INTRODUCCIÓN

Mi interés artístico es representar la experiencia de una infancia teñida por la violencia. Un relato de mi propia infancia, trayendo de vuelta al presente recuerdos llenos de miedo, vulnerabilidad y un silencio indiferente. Para entender esta violencia, es fundamental mirar la figura que la encarna: mi padre, quien con su temperamento cambiante y presencia agresiva, me hizo sentir en un cuarto oscuro, un cuarto que solo repetía con burla mis propias palabras de ayuda. Un cuarto donde solo lo veía a él y su violencia me obligaba a permanecer siempre en silencio para mantener la fachada de familia feliz y perfecta.

Esta compleja relación se tradujo en mi obra, donde la violencia se manifiesta a través de un personaje masculino que tiene una vestimenta formal, algo muy característico de él. Esta figura se pasea con su abrigo y sus zapatos de vestir. La violencia que cubre sus manos toma la forma de guantes hechos de lija, por lo que soy incapaz de percibir su tacto desde el cariño; solo existe miedo e incomodidad con su aspereza. Su apariencia es imponente, arrogante e indiferente; no tiene cabeza, no necesita rostro para demostrar que es él. Sus pertenencias, por sí solas, me causan escalofríos.

A medida que desarrollaba este personaje, su vestimenta se convirtió en un reflejo de su naturaleza imponente. Inicié esta representación con dibujos, estableciendo a este personaje masculino en una pose relajada sobre un fondo totalmente negro, mientras en sus manos sostiene un cinto rojo. Estos dibujos eran de un formato pequeño de 20 x 20 cm; los materiales se mantenían en carboncillo y pastel seco, pero como un grito de ayuda, nació esa necesidad de ampliar la escala de mi trabajo. Este personaje dejó de estar contenido dentro de un cuadrado de papel y empezó a tener más autonomía y tamaño, llevándolo así a las instalaciones.

Con esta nueva modulación aparecieron distintas reflexiones sobre los objetos característicos de este hombre y el lenguaje de nuevos materiales.

Siendo la lija el material que compone sus manos y que establece una conexión entre el propio tacto estereotipado de un padre cubierto de asperezas y rigidez al tratar con la crianza de un infante. Un tacto que tiene la imposibilidad de otorgar cariño, el mismo tacto que sostiene sin remordimiento una simple correa que, a ojos de un infante, es pesada y enorme.

Esta transformación de los materiales no solo alteró la forma, sino que también profundizó la conexión emocional con mi experiencia. Los materiales con los que construí esta

figura son fríos y distantes, al igual que el tacto de mi padre; el papel, cartón, cintas y lija se transformaron en una pesadilla que no habla y que solo se sitúa en diferentes lugares oscuros para acechar, para seguir reviviendo recuerdos rotos y amargos. La simple mención de mi padre me arrastra de nuevo a esa habitación oscura. Sus elegantes zapatos, al momento de posicionarse en dirección a un conejo de peluche viejo y amarillento, toma un gesto silencioso, que se puede interpretar como una caminata de costumbre habitual. El conejo es un animal suave, para mí simbólico de la pureza y la inocencia, algo pequeño lleno de vulnerabilidad por proteger y abrigar. El conejo soy yo; sus brillantes ojos negros contienen el miedo de una pequeña niña que juega agachada en una habitación en silencio. Se erige como un símbolo de mi propia vulnerabilidad, encapsulando todo lo que he vivido.

CAPÍTULO 1: MARCO TEÓRICO

1.1 *Conceptos claves*

En mi práctica artística, tres conceptos fundamentales sustentan mi investigación: la violencia, la relación entre vulnerabilidad e infancia y la masculinidad. Estos no solo son teóricos, sino que también se entrelazan con mis experiencias personales y se reflejan en mi obra.

1.1.1 *Violencia como dinámica de poder*

La violencia no puede entenderse únicamente como una agresión física evidente, sino como una dinámica más amplia que se infiltra en los planos emocionales, simbólicos y psicológicos. En este sentido, se constituye como una forma de poder que moldea las subjetividades y regula las relaciones sociales. Judith Butler, en su libro *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection* (1997), plantea que los mecanismos de poder no solo ejercen dominio sobre los cuerpos, sino que además penetran en la constitución misma del sujeto, generando procesos de sujeción donde la identidad se ve desestabilizada y marcada por la subordinación. Bajo esta perspectiva, la violencia no es un episodio aislado ni un gesto circunstancial, sino una estructura que organiza cómo nos percibimos a nosotros mismos y cómo nos relacionamos con los otros.

De esta manera, resulta posible pensar la violencia como un entramado silencioso e incluso invisible que opera en lo cotidiano. En la vida familiar, en las instituciones y en los vínculos interpersonales, la violencia se articula como una estrategia de control que condiciona comportamientos y formas de ser. Así, lo violento no siempre se manifiesta en un golpe o un grito explícito, sino en gestos más sutiles que producen miedo, inhibición, sumisión o incluso auto-represión. Se trata de un poder que no solo oprime desde afuera, sino que también se internaliza, configurando una subjetividad marcada por la vulnerabilidad y la dependencia de la autoridad.

En mi práctica artística, esta dimensión insidiosa de la violencia se materializa a través de la construcción de una figura masculina que encarna la autoridad y el poder opresor. Esta figura no representa únicamente la agresión física, sino también el impacto psicológico que se filtra en la memoria y en la infancia. Los objetos que la componen —los guantes, el cinturón, los zapatos— funcionan como extensiones de un cuerpo que no necesita rostro para imponer miedo;

son huellas materiales de una masculinidad autoritaria que actúa como fuerza reguladora y disciplinante. En este contexto, la violencia no solo afecta al cuerpo infantil, sino también a la psique, instaurando un estado de alerta y fragilidad permanente.

Mi obra, al poner en diálogo materiales ásperos y fríos —como la lija, el cartón o el papel— con símbolos de vulnerabilidad como el conejo de peluche, busca hacer visible cómo la violencia se instala en la experiencia cotidiana y en la memoria íntima. La dinámica de poder que describe Butler se actualiza aquí como una estética de la opresión: cada material encarna la imposibilidad de escapar de ese contacto violento, al mismo tiempo que revela la persistencia de sus efectos en la subjetividad. De este modo, la práctica artística se convierte en un medio para problematizar la violencia no solo como un acto externo, sino como una fuerza estructural que configura identidades, silencios y modos de habitar el mundo.

1.1.2. Infancia y vulnerabilidad: condición y resistencia

La vulnerabilidad, entendida como la exposición al dolor, la fragilidad y la inseguridad, es una condición inherente a la experiencia humana. Sin embargo, lejos de ser únicamente un estado de pasividad, puede transformarse en un espacio de resistencia y de construcción de subjetividad. Brené Brown, en su libro *Dare to Lead: Brave Work. Tough Conversations.* (2012), sostiene que la vulnerabilidad constituye el núcleo de la emoción y la experiencia humana, ya que en ella se origina la creatividad, la innovación y la posibilidad de conectar con los demás desde un lugar de autenticidad. Esta idea desestabiliza la concepción común de la vulnerabilidad como debilidad y la convierte en un potencial de agencia y empoderamiento.

En un plano más filosófico, Judith Butler (*Vida precaria*, 2006) profundiza en esta perspectiva al señalar que la vulnerabilidad no es sólo individual, sino relacional: somos cuerpos expuestos a otros, dependientes de ellos para nuestra supervivencia y, por ende, radicalmente frágiles. Esta condición compartida puede ser instrumentalizada por estructuras de poder —que convierten esa fragilidad en sometimiento—, pero también abre la posibilidad de generar vínculos y resistencias colectivas. Así, la infancia, al ser un período donde la dependencia es extrema, se vuelve un terreno donde la vulnerabilidad aparece tanto como una marca de opresión, tanto como una fuente de resiliencia.

En mi práctica artística, la vulnerabilidad se encarna como símbolo de esa tensión entre opresión y resistencia. Al trabajar con materiales como la lija, que en mis piezas adquiere el

significado del tacto áspero y violento de un padre hacia su hija, busco materializar cómo la vulnerabilidad se experimenta en la infancia: como una superficie expuesta que, sin embargo, resiste y sobrevive a pesar del daño. El conejo de peluche, por su parte, aparece como metáfora de la inocencia y la fragilidad, pero también como testigo silencioso que, al resistir al paso del tiempo, encarna la fuerza de lo vulnerable.

Esta doble condición de la vulnerabilidad —dolor y potencia, herida y resistencia— se traduce en un lenguaje material que me permite transformar el trauma en algo tangible. Cada puntada, cada superficie rugosa o frágil, funciona como una operación simbólica de resistencia: en lugar de ocultar la herida, la expongo de manera cruda para mi misma en un ejercicio de digerir lo vivido, buscando eliminar o apaciguar los sentimientos de culpa o vergüenza. De esta manera, la infancia no queda reducida a una memoria de sometimiento, sino que se convierte en un territorio donde la vulnerabilidad se vuelve un gesto de lucha y de afirmación.

1.1.3. Masculinidad estereotipada y su representación

La masculinidad se refiere a un conjunto de normas y comportamientos que dictan cómo debe expresarse el hombre en la sociedad, a menudo asociada con la dominación y la opresión. R.W. Connell en *Masculinities* (2003), define la masculinidad hegemónica como la forma dominante de la masculinidad que subyuga a otras masculinidades y a las mujeres, perpetuando la desigualdad de género. Hablando desde mi propia experiencia, en mi obra acentúa el significado de estas normas al explorar cómo la figura masculina en mi trabajo no solo representa autoridad, sino también la violencia que emana de esta construcción social.

Mi niñez siempre tuvo momentos muy bizarros, más allá de las situaciones caóticas y tensas, presencié e hice cosas que para mi realidad eran casi cotidianas. Por ejemplo, desde que tengo memoria, mi padre estaba involucrado dentro del mundo de la cacería y adiestramiento de perros. Su crianza con mis hermanas y yo no era tan distinta de su trato con estos animales. Nos proveía con alimento, refugio y, a cambio, debíamos aprender sus comandos y trucos, él exigía obediencia y disciplina. Por consecuencia, nosotras aprendimos sus reglas, sus órdenes, sus silencios. Los paseos eran ir al cerro, observar todo nuestro entorno, luego apuntar y disparar a lo primero que se moviera o volase. Incluso antes de aprender a andar en bicicleta o hablar, ya sabía sostener un arma; como los perros, había aprendido a cazar para él.

El personaje que he desarrollado en mi trabajo es un espejo de mis experiencias personales viviendo bajo la autoridad agresiva de mi padre, un personaje que no necesita decir o hacer nada, su mera presencia pone en alerta a la persona que se acerque a su espacio. Esto lo he podido poner en escena con cada montaje, donde la silueta del cuerpo de este hombre ya no necesita ser representada de manera explícita, sino que sus propias pertenencias cargan con su esencia y carácter.

1.2 Infancia y memoria traumática

Al mirar hacia atrás en mis recuerdos de infancia, no puedo negar que existieron pequeños momentos donde podía reír, hacer cosas extrañas como enrollarme en una cobija y esconderme debajo de la cama sin ningún tipo de razón aparente, o jugar con los artículos de aseo personal para fingir que hacía pociones que dejaban el baño apestoso por horas. Pero aquellos momentos de risa y diversión se vuelven tan frágiles cuando los segundos posteriores a estos juegos se llenaban de gritos, pisadas fuertes y azotes de puertas. En estas discusiones no había ganadores, no, solo existía él y el resto de nosotros debíamos callarnos, bajar la cabeza y escuchar; su presencia podía, y aún puede, aplastarme.

Durante todo mi crecimiento pensé en lo sola que me sentía, pequeña y sumisa. Aun si cuestionaba o refutaba alguna discusión, esas palabras solo se creaban en mi mente para quedarse allí. A mis cinco años ya había asumido que estaba completamente sola en mi propia casa, entre mi familia, aun cuando mi mamá y mis dos hermanas mayores presenciábamos los arrebatos agresivos de mi padre. Al parecer, yo tenía prohibido desahogarme o expresar el odio que iba creciendo en mí hacia la gran autoridad en la casa. De alguna manera todo este caos empezó a moldear mi propia personalidad, así que el silencio siempre fue una respuesta ante todo. Mi propia presencia se volvió silenciosa, cautelosa, caminando de manera sigilosa para no detonar la reacción de mi padre.

De gritar contra la almohada en la soledad de la habitación que compartía con una de mis hermanas, pasé a quedarme totalmente quieta, mirando un punto fijo en el horizonte mientras gritaba en mi propia mente. Mis dedos parecían tener manejo propio cuando las uñas de mis dedos arañaban la piel de mis piernas, el cuello y los brazos. El daño físico se volvió una respuesta al constante *¿Por qué?* que rondaba en mi cabeza; los golpes de puños eran una

argumentación a la primera respuesta y la asfixia daba por terminada esta conversación conmigo misma.

Ahora con 22 años, siento que no he cambiado nada; aún sigo siendo una niña. Aunque mi manera de interactuar con toda esta experiencia es un poco diferente. El odio hacia mí misma aún persiste, pero también está la tristeza y la extraña sensación de que estoy controlando la situación. Casi como si pudiera intervenir en el pasado para, de alguna manera, conseguir expulsar todo, para sanar esa herida.

Yo solo quería entender y que me entendieran, estaba asustada y era demasiado pequeña para gestionar las cantidades descomunales de emociones que parecían atacar mi mente y mi estómago. Aún me siento demasiado pequeña. Aquel miedo, odio y repudio hacia mi padre se alimentaba de cualquier experiencia mala, por más diminuta que fuese, y comenzaba a crecer sobre mí para seguir aplastando y orillando a odiarme a mí misma. Si me veía al espejo, solo veía a mi padre. Tuve que forzarme a mirar por un par de segundos al espejo si lo necesitaba, sino mi mente empezaba a desdibujar cada facción de mi cara para formar otro rostro. Así que, al momento de pensar bocetos para mi proyecto siempre terminaba dibujando a una niña, una niña igual a mí. Eso solo me hacía sentir atrapada en un bucle del trauma, como si no pudiera salir. Una eterna víctima. Entre el áspero tacto de las lijas, decidí incluir un conejo de peluche como símbolo de infancia e inocencia. Este peluche (**Fig. 1**), que ha estado presente durante todo mi crecimiento, representa la parte de mí que ha sido testigo del dolor y la vulnerabilidad. Sus ojos artificiales presenciaron lo mismo que yo, sus orejas captaron cada ruido y su boca, al igual que la mía, permaneció sellada.



Figura 1. Magdalena Kaelin (2025). *Sin título*. Conejo de peluche, pinche de cabello rojo. Fuente: propia.

1.3 Referentes artísticos

La obra de Selva Aparicio, *Childhood Memories* (2024) (**Fig. 2**), se conecta profundamente con mi decisión de integrar el conejo de peluche. *Childhood Memories* mide aproximadamente 10 x 15 pies y está creada a partir de un trabajo minucioso de tallado en un piso de roble. La elección del material destaca la dureza y permanencia del trauma, mientras que la técnica de tallado sugiere un proceso de inmersión en la memoria y la experiencia vivida. La obra está montada en el DePaul Art Museum, en un contexto expositivo que permite a los espectadores interactuar con la pieza de manera íntima y reflexiva. La instalación se encuentra en el lobby, lo que también potencia su visibilidad y su función como un punto de reunión emocional. Desde lejos, su pieza parece una alfombra real, pero al acercarse, el espectador descubre los innumerables detalles (**Fig. 3**) que evocan a un objeto tridimensional. Como Selva Aparicio explica: “Las alfombras suelen estar decoradas con jardines sagrados y oasis, y pueden ser movidas por toda la casa. Esta alfombra se quedó quieta, participando silenciosamente en

años de abuso familiar” (My Modern Met, 2024). Esta instalación trata sobre cubrir y exponer, trauma y dar testimonio, lo cual resuena con mi propia búsqueda de transformar el sufrimiento en arte. La elección de tallar el piso implica que el trauma no está simplemente superficial; está incrustado en la "estructura" del hogar, como lo está en la psique de quienes lo experimentan. Así, el material y la técnica se alinean con el tema de la obra: lo inamovible y a la vez lo cargado de significado. La fragilidad de los recuerdos se convierte en algo tangible y permanente, reflejando la dificultad de dejar atrás el sufrimiento.



Figura 2. Selva Aparicio (2024). *Childhood Memories*. Tallado sobre piso de madera.

Fuente:

<https://hyperallergic.com/880247/selva-aparicio-memorials-to-loss-and-renewal-depaul-art-museum/>



Figura 3. Selva Aparicio (2024). *Childhood Memories*. Tallado sobre piso de madera.

Fuente: <https://arquine.com/selva-aparicio-y-la-memoria-domestica/>

Al igual que la alfombra de la artista, que inmortaliza las heridas del pasado, mi conejo de peluche actúa como un testigo mudo de mi historia, simbolizando la lucha por dar voz a lo que ha permanecido oculto. Ambos trabajos reflejan la necesidad de confrontar y dar forma a nuestras experiencias más dolorosas, convirtiendo el trauma en un espacio de reflexión y testimonio.



Figura 4. Magdalena Kaelin (2025). *Sin título*. Tela de toalla, relleno de poliéster y con un interior recubierto de lija. 34 cm de alto. Fuente: propia

Mi obra *Sin título* (**Fig. 4**) presenta un conejo confeccionado a mano, de 34 cm de alto, realizado a partir de la tela de una toalla, relleno de poliéster y con un interior recubierto de lija. El trabajo replica el peluche original de mi infancia (**Fig. 1**)—ya presente en entregas anteriores— con el propósito de simbolizar la inocencia y, al mismo tiempo, utilizarlo como medio para integrarme en la narrativa sin recurrir a una representación figurativa o explícita del cuerpo. Mi reflexión al confeccionar esta pieza se desarrolla en torno a los objetos cotidianos como testigos de violencia, al igual que la artista Selva Aparicio, y a cómo estos pueden revelar la manera en que alguien recibe e internaliza el daño vivido por parte de otro sujeto.

El pecho del conejo tiene una abertura, y en su interior se encuentra un recubrimiento de lija, símbolo de cómo la violencia se instala y se manifiesta desde adentro. Este es el único

contenido dentro del torso del peluche: la textura áspera y abrasiva ha ido desgastando la suavidad del relleno característico de estos juguetes, dejando zonas mínimas de esponjosidad. En ese contraste entre lo suave y lo áspero, entre la infancia y la herida, el conejo se vuelve una metáfora del cuerpo vulnerado, de una niñez que conserva su forma pero ha perdido su blandura.

Pensando en la imagen del conejo, más allá de ser un testigo silencioso o un símbolo de pureza, es una auto representación. Yo soy el conejo, un animal en categoría de presa que busca huir de mi padre y sus perros de caza. Buscando alejar su presencia que sacude mis pequeños refugios y los derrumba. Refugios como un simple columpio y mi habitación/cama, que para mi fueron difíciles de proteger de la perturbación que ejercía la presencia de mi padre en estos espacios, ya que durante mi niñez nunca pude lograr disfrutar de fantasías o juegos infantiles. Siempre me debatía en la lógica de pensar por qué haría tal cosa o cuál era la razón de creer en cuentos infantiles sobre algún ser mágico que se escabulle por la casa haciendo travesuras. Nunca me sentía totalmente feliz o cómoda siquiera, la mayoría de los juegos fueron pensados para grupos grandes de personas y yo ni siquiera tenía amigos. El grupo que solía acogerme eran unas niñas de mi curso, pero incluso ellas me dejaban sola cuando proponían jugar algo, sobre todo jugar a las escondidas. Y aun cuando nadie daba la idea de jugar, había ocasiones donde yo me distraía por un segundo y todo el grupo desaparecía, y mientras recorría cada rincón del colegio podía verlas por el rabillo del ojo riendo, escondidas a propósito en alguna esquina y evitándome a toda costa.

A pesar de estas situaciones amargas, pude encontrar una pequeña pizca de felicidad y satisfacción en los disfraces que hacía mi mamá, en el columpio y en mi habitación. El columpio se volvió de inmediato mi juego preferido cada vez que caminaba cerca de alguna plaza y aun en la actualidad es inevitable para mí la necesidad de detener mi trayecto original para poder subirme y balancearme por horas sin parar. Este juego fue pensado para una persona, al solo tener un espacio reducido en el asiento que usualmente es de madera, pero yo siendo tan pequeña de inmediato me di cuenta de la apariencia engañosa de independencia que parecía inspirar el columpio. Aun si la capacidad para sentarse es de una persona, si no podía alcanzar el suelo con mis pies no había manera de poder balancearse. Nuevamente seguía requiriendo la participación de más personas y esta vez para un juego de un solo individuo. Creciendo en un ambiente tan violento donde me sentía totalmente sola, la felicidad e ilusión de independencia efímera que había visto en el columpio desapareció por completo en el momento en que solicité el apoyo de

mi padre para balancearme. Siempre pensé que su fuerza brutal me mandaría lejos al momento de darme impulso.

En mi trabajo incorporé estos refugios, el columpio y la cama de la habitación, en el sentido de representar cómo estos espacios, donde finalmente había encontrado comodidad y felicidad, se vieron perturbados por las razones correspondientes. El columpio al tener esa engañosa ilusión de independencia y alivio de poder jugar a solas, si no tienes lo necesario, que sería la imposibilidad de tocar el suelo con los pies para balancearse por cuenta propia, entonces sigues recayendo en la necesidad de tener a otro individuo para obtener apoyo y jugar. La habitación — la cama — en cambio es un espacio que siempre te garantiza un ambiente de relax, sobretodo si la habitación no es compartida con más hermanos; pero teniendo en cuenta el ambiente familiar tenso que cada día o minuto se desata con furia, cerrar la puerta y esconderse bajo las mantas de la cama pierden su fuerza como escudo. La perturbación que causan los gritos y peleas llenan cada espacio de la casa como una mancha de humedad que se extiende y cubre por completo la pared.

Tanto la cama como el columpio los hice a partir de materiales como la lija, que está presente en cada pieza de mi trabajo al representar el tacto de la violencia que viví en mi infancia. Esto también establece una contradicción al crear objetos que, por naturaleza, no están diseñados con la intención de dañar. Las superficies pulidas del asiento del columpio y la firmeza de sus cadenas contrastan con la blandura de un colchón de cama y el abrigo cálido de las mantas.

La cama, en particular, adquiere una resonancia especial al ponerla en diálogo con la instalación *The Bed* (2022) de Maayan Sophia (**Fig. 5**). La artista sustituye las sábanas limpias por una superficie de piel magullada y maltratada, donde las huellas de dolor se convierten en testimonio visible del abuso y el trauma (**Fig. 6**). *The Bed* está formada por una estructura de madera y está recubierta de una superficie que simula piel magullada y maltratada. Esta pieza se presenta en un formato que recuerda a una cama convencional, pero su materialidad y acabado la convierten en un objeto perturbador. Su exhibición en el Museum Of Home permite que los visitantes interactúen directamente con esta obra, lo que aumenta su impacto emocional. Sophia plantea la cama como un espacio ambivalente: refugio y prisión, consuelo y herida. Según *Museum Of Home* donde la obra estuvo expuesta del 5 de Julio al 1 de Septiembre, la artista señaló que busca “conectar al público con experiencias de abuso y trauma ocultos, y con sus

secuelas: la vergüenza, el dolor y el daño, invisibles para el mundo pero presentes incluso después de que las marcas desaparecen” (Weisstub, 2022).



Figura 5. Maayan Sophia (2022). *The Bed*. Madera, espuma y silicona.

Fuente: <https://weisstub.com/works/thebed/>



Figura 6. Maayan Sophia (2022). *The Bed*. Madera, espuma y silicona. Fuente:

<https://weisstube.com/works/thebed/>

Esa ambigüedad entre refugio y herida también aparece en la obra *My Bed* (2021) de Selva Aparicio (**Fig. 7**), es una instalación que incorpora un colchón, madera, almohadas e hilo de bordado donde la artista tomó un dibujo hecho en su infancia durante una situación de violencia. Ella dimensionó el dibujo en un tamaño más grande con la intención de bordar el dibujo directamente al colchón de la cama. La estructura de la cama es rígida y de proporciones cuadradas, presenta un tamaño considerable, que invita a los espectadores a involucrarse físicamente con el objeto, dando un aspecto incómodo e intimidante al momento de ser expuesta con aquel bordado que actúa como una cicatriz en el colchón (**Fig. 8**). Esta pieza está montada en un contexto que favorece una lectura íntima de la obra, fomentando la reflexión sobre los recuerdos traumáticos que la inspiraron. La obra representa la intersección entre la comodidad que se espera de una cama y el dolor asociado con recuerdos de violencia. El uso del bordado en lugar de una representación más tradicional para el dibujo, subraya la naturaleza personal y

reveladora de la pieza, llevando a una contemplación de la fragilidad y el trauma de los recuerdos.



Figura 7. Selva Aparicio (2021). *My Bed*. Madera, colchón, almohada, hilo de bordado.

Fuente: <https://arquine.com/selva-aparicio-y-la-memoria-domestica/>



Figura 8. Selva Aparicio (2021). *My Bed*. Madera, colchón, almohada, hilo de bordado.

Fuente: <https://arquine.com/selva-aporicio-y-la-memoria-domestica/>

La cama, como objeto, se convierte en una metáfora de la violencia oculta en el hogar. La rigidez de la estructura combinada con el bordado evoca un contraste entre el confort y el sufrimiento, similar a como mi propio trabajo presenta tensiones entre suavidad y dureza. El bordado actúa como una intervención en el objeto y subraya la permanencia del trauma en la vida cotidiana.

La obra de Aparicio se puede conectar con *The Bed* de Maayan Sophia, donde la cama se presenta como un símbolo que conjuga el dolor y la seguridad. Ambas obras proponen una reflexión profunda sobre las experiencias de abuso, visibilizando el sufrimiento a través de instalaciones que transforman objetos cotidianos en testimonios del trauma vivido.

Finalmente, *More Love Hours Than Can Ever Be Repaid* (1987) de Mike Kelley (**Fig. 9**), es una instalación que utiliza muñecos de peluche y mantas tejidas, dispuestos de manera caótica para crear una composición visceral. La naturaleza acumulativa de los materiales sugiere una mezcla de ternura y grotesco, donde cada elemento parece llevar consigo un peso emocional significativo. La obra invita a una experiencia visual y táctil intensa, donde la disposición de los

objetos remite a historias personales ocultas. Esta obra amplía esta relación entre infancia, afecto y trauma desde un enfoque crítico y confesional. Kelley reutiliza muñecos y mantas tejidas —símbolos del cuidado y del afecto doméstico— para construir una composición, donde la acumulación de estos objetos remite a un exceso de amor imposible de devolver. Su obra expone la tensión entre lo sentimental y lo perturbador, entre lo tierno y lo grotesco. En mi proceso, esa dualidad se traduce en el uso del peluche como un contenedor de dolor: algo que parece inocente pero que guarda una violencia latente.



Figura 9. Mike Kelley (1987). *More Love Hours Than Can Ever Be Repaid*. Peluches, mantas de crochet. Fuente: <https://historia-arte.com/artistas/mike-kelley>

Estos artistas, junto con sus obras, me han ayudado a abordar la infancia no como un refugio idealizado, sino como un territorio ambiguo donde el afecto y el daño coexisten. La tensión entre lo sentimental y lo grotesco en *More Love Hours Than Can Ever Be Repaid* de Kelley se encuentra en diálogo con *Childhood Memories* de Aparicio y *The Bed* de Sophia, donde todos utilizan objetos cotidianos para narrar experiencias de trauma. Así, este diálogo entre el arte contemporáneo y la memoria permite a los espectadores confrontar las realidades de la violencia y el abuso.

CAPÍTULO II: DESARROLLO Y ANÁLISIS DE LA PRÁCTICA ARTÍSTICA

2.1 De los dibujos a las instalaciones

En mi práctica artística, y como mencioné anteriormente, comencé a hacer dibujos de una silueta masculina (**Fig. 10**). Me decía a mí misma que solo era un personaje sin conexión conmigo, solo para seguir postergando el desborde de emociones que ha sido mi trabajo hasta ahora. Quería plasmar en estos dibujos una figura masculina que impone su presencia, aun si se encontraba en una posición relajada y simple. Sentado, con los brazos o piernas cruzadas; como fuese, debía transmitirme su carácter autoritario. Fue así como llegué a la vestimenta formal.

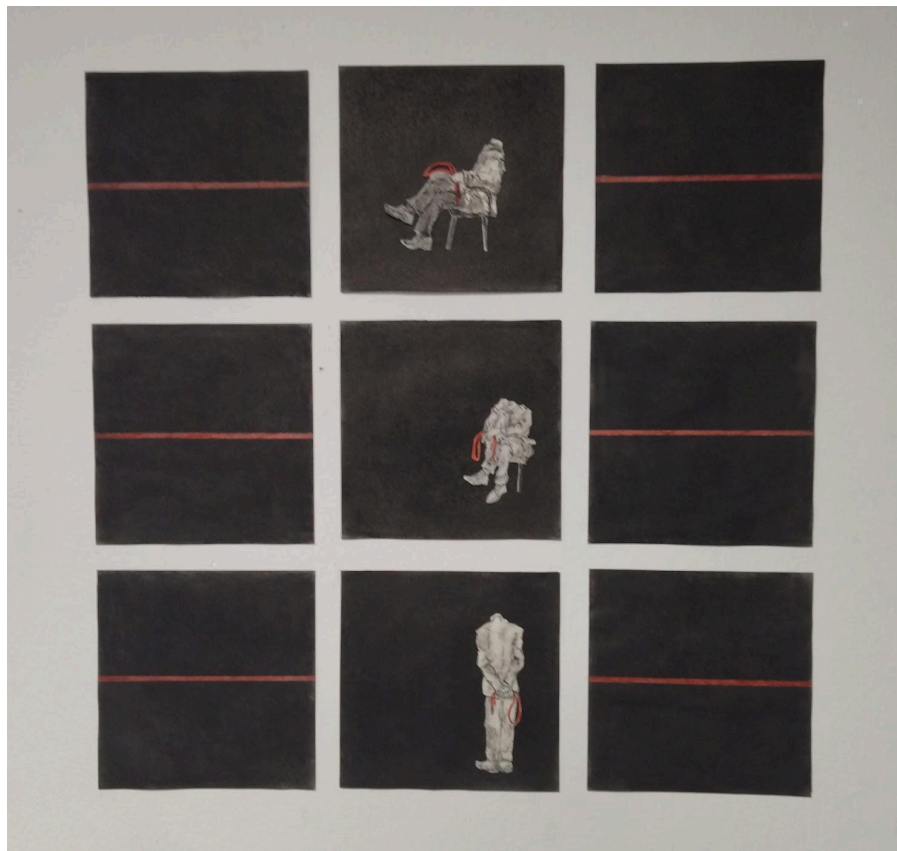


Figura 10. Magdalena Kaelin (2025). *Sin título*. Pastel seco sobre papel.

Fuente: propia



Figura 11. Magdalena Kaelin (2025). *Sin título*. Pastel seco sobre papel camisa. 1,70 m de alto. Fuente: propia.

Empecé a trabajar estas sensaciones de vulnerabilidad y opresión en el momento en que mis dibujos se transformaron en instalaciones (**Fig. 11**). La escala del sujeto me pareció una solución literal para representar esta autoridad masculina y su figura, junto con la continua aparición de un elemento cotidiano como una correa. Al ser sostenida por las manos de este personaje, se insinúa la violencia que es capaz de ejecutar, aun si solo está allí de pie. Decidí enfocarme solo en la vestimenta, más que en algo más físico como el rostro de este sujeto. Sabía perfectamente que si me atrevía a dibujar un solo trazo para formar algún rasgo facial, sería el rostro de mi padre el que estuviera observándome fijamente desde el papel, y honestamente no quería eso. No estaba preparada para verlo directamente otra vez y volver a sentirme como esa

niña de 5 años atrapada bajo su autoridad. Encadenada como un conejo utilizado para el adiestramiento de un depredador.

Paulatinamente, toda representación de algo físico que se considere como figura corporal ya no aparece en mi trabajo, ahora solo ciertos elementos de su vestimenta hacen aparición, cargando la esencia de autoridad y agresión en el lenguaje del material con los que están confeccionados (**Fig.**), como la lija que es una textura protagonista en el abrigo, en los zapatos y en los guantes, además de ser el hilo conductor entre otras piezas que conforman mi trabajo de grado; el conejo de peluche que confeccioné a partir del muñeco original, el columpio y la cama.

2.1.1 La confección manual y el lenguaje del contraste material

Mi mamá nunca me enseñó a coser, al menos no aprendí de manera directa. Ella se sentaba en el comedor a veces con su máquina de coser o en otras ocasiones la acción de coser la realizaba a mano. Yo, por otro lado, me quedaba a su lado viendo todo lo que hacía, en silencio y haciendo preguntas por curiosidad de manera ocasional aprendiendo solo por mirar sin descanso cada acción. En cambio ella aprendió desde muy pequeña y en su etapa más adulta perfeccionó todo lo que sabía al trabajar en una empresa textil, luego sus habilidades cubrieron las exigencias de atuendos específicos para eventos escolares.

Mi mamá realizó una enorme cantidad de atuendos y disfraces, su factura y detalles eran impresionantes, mientras que yo aprendía en silencio y encontraba cierta sensación de refugio al usar lo que mi mamá confeccionaba, sobre todo utilizar los disfraces en el día a día como ropa común. Disfrazarme me generaba una sensación de felicidad, un pequeño momento para ignorar mi realidad, para poder jugar sin preocupaciones incluyendo la posibilidad de restarle importancia a esa soledad que me recordaba que ni siquiera tenía amigos reales o contacto cercano con gente de mi edad.

Luego de aprender en silencio, yo misma tomaba hilo y aguja para coser agujeros en mi ropa, incluso crear cosas para mí misma. Y de esa misma manera, confeccionar y coser se volvió mi metodología para realizar cada una de mis piezas.

Sentada en el comedor al igual que mi mamá, esta vez yo soy el adulto dibujando patrones, cortando y preparando la aguja con hilo para coser con retazos de un material no convencional; la lija.

En el momento que me centré en las manos del personaje masculino que había creado, tuve la pulsión de representar esa violencia que envuelve su tacto en forma de guantes (**Fig. 12**), creando un molde de una mano mucho más grande que las mías. Traté cada recorte de lija como tela, como si realmente estuviera cosiendo una prenda con la idea de que los guantes puedan ser usados como un par normal, pero al estar hechos de lija tanto por fuera y por dentro su uso se vuelve imposibilitado e incómodo. Yo misma me atreví a llevarlos puestos durante toda una tarde, a pesar de que los guantes eran más grandes con cada movimiento que hacía, el roce de las lijas en su interior arañaban mi piel. (**Fig. 13**)



Figura 12. Magdalena Kaelin (2025). *Sin título*. Papel de lija, cintas, hilo rojo. 18 cm.

Fuente: propia.



Figura 13. Magdalena Kaelin (2025). *Sin título*. Papel de lija, hilo rojo. 18 cm. Fuente: propia.

Otra de las piezas que también realice siguiendo la misma dinámica fue el abrigo, que en un principio estuvo hecho con papel, pero al volver hacerlo me propuse que sea pesado y doloroso en su acción de “abrigar”. En un pliego de lija marqué el patrón de las mangas, junto con la parte delantera y trasera del abrigo, y al igual que mis otras piezas que contienen este material áspero al tacto, lleva una carga de emociones en cada puntada para unir los retazos. Al igual que la contradicción en el lenguaje material de los objetos originales en los que están basados cada una de mis piezas, los guantes siempre son suaves y protegen las manos, el abrigo aún si es pesado la tela gruesa otorga calor como un abrazo apretado. Los zapatos cumplen la misma función de proteger, pero los que yo realicé están hechos con cartón, en su interior con lija y en la punta, estos zapatos caen en esa extrañeza e incomodidad por la información de texturas del material.

2.1.2 Espacios instalativos y teatralidad

Mis padres nunca tuvieron la oportunidad de tener una casa propia, siempre fueron allegados. En un principio vivían junto a mis abuelos paternos en la comuna de Huechuraba, pero debido a una disputa, mi madre y mi padre, junto a mi hermana mayor, se trasladaron a vivir con una de mis tías lejos de allí. Finalmente, después de años regresaron y se establecieron en la comuna nuevamente, justo cuando mi segunda hermana ya había nacido, y yo venía en camino. Así que desde ese momento, viví con mi familia en una iglesia hasta los 13 años, ubicada en

Balmaceda 5661, Santiago, Huechuraba. Aquel lugar carecía de privacidad: nuestra “casa” era una simple habitación adosada al resto de la edificación.

Recuerdo las veces que salía a jugar o mirar hacia la calle, siempre coincidía con personas que participaban en las actividades religiosas del lugar. Reuniones, vigiliass, celebraciones o bautizos: siempre ocurría algo. Aunque nunca demostré interés por aprender ni practicar la religión, aún conservo fragmentos de esa experiencia: cánticos, pasajes bíblicos y, sobre todo, el carácter teatral de cada evento o representación inspirada en las enseñanzas del evangelio. Participé en varias de esas puestas en escena, aunque nunca lo busqué, simplemente terminaba en medio de ellas. Nadie preguntaba si realmente me interesaba; al ser nieta e hija de pastor, asumían que debía actuar conforme a sus ideales.

Hoy este concepto de teatralidad se entrelaza con mi práctica artística, especialmente en el modo en que concibo el montaje de las piezas. Existe un impulso, inconscientemente aprendido, de recrear una escena: una situación a punto de ser narrada. El espacio expositivo se convierte en un escenario, y cada elemento cumple un papel específico. A través de pequeños gestos, las obras sugieren que algo está por ocurrir: los guantes de lija suspendidos sobre un cinturón de vestir (**Fig. 14**), o los zapatos formales detenidos a escasos centímetros de un conejo de peluche (**Fig. 15**). Estos gestos, sutiles pero cargados de tensión, recuperan el lenguaje de la teatralidad que absorbí sin querer durante mi infancia en la iglesia, funcionando como motor de activación para potenciar el lenguaje de cada pieza.

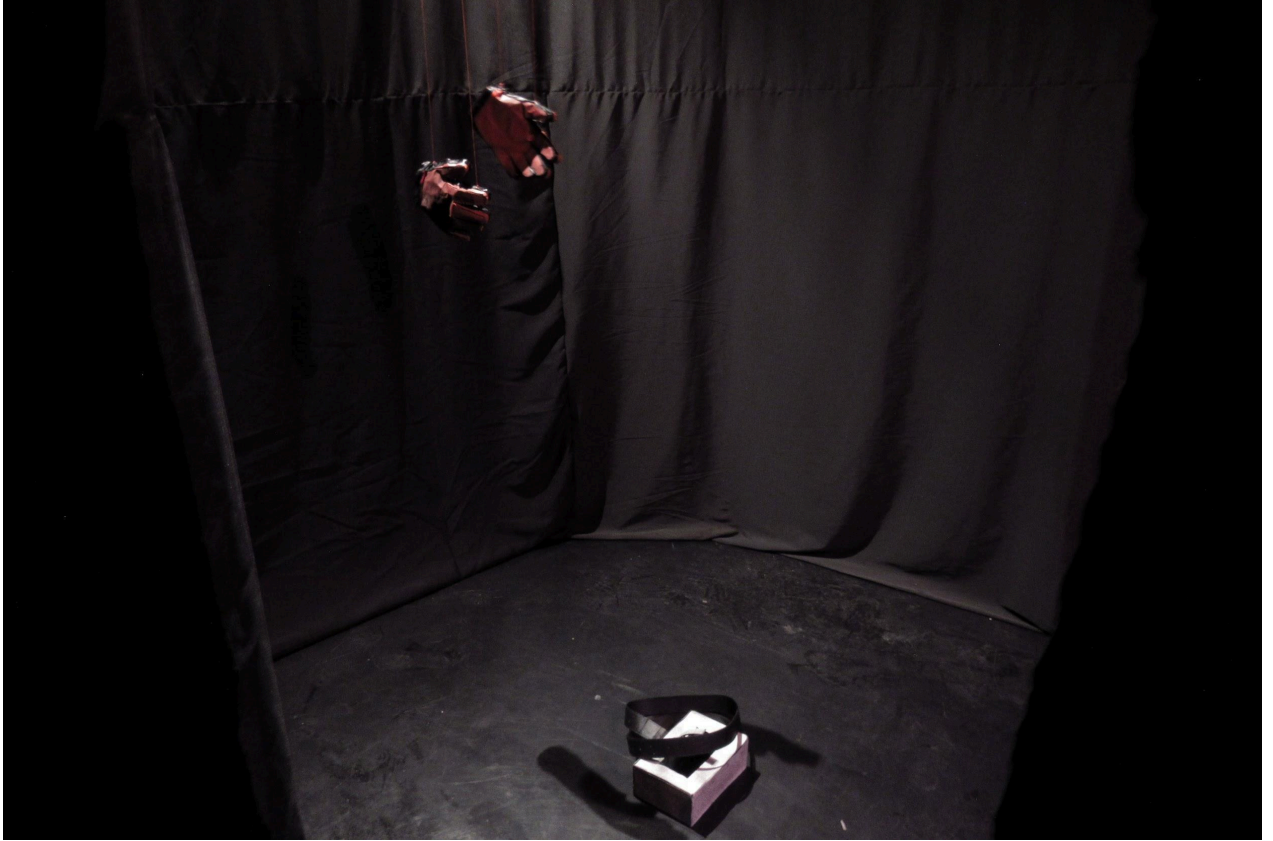


Figura 14. Magdalena Kaelin (2025). *Sin título*. Guantes de lija, cinturón de vestir hecho con lija. Fuente: propia.

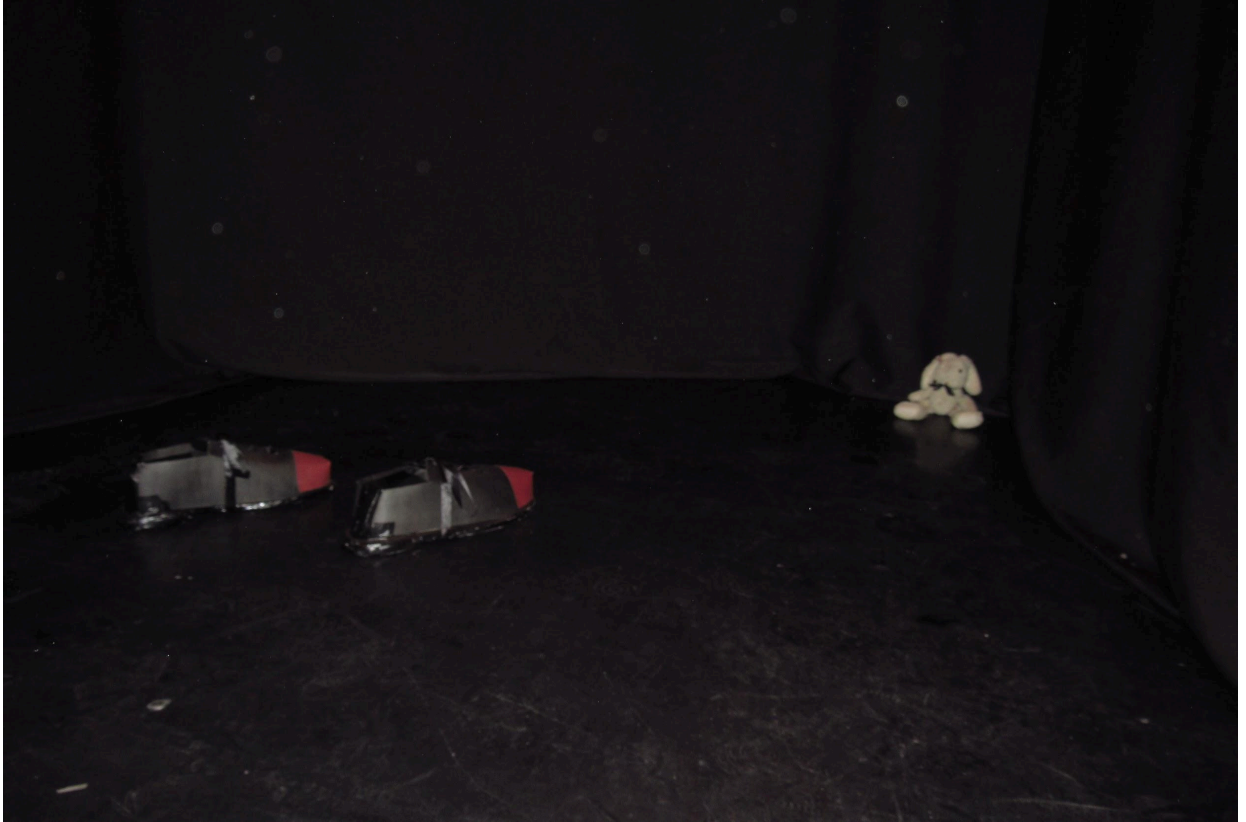


Figura 15. Magdalena Kaelin (2025). *Sin título*. Zapatos de cartón y lija, conejo de peluche. Fuente: propia.

2.2 El recuerdo del trauma en la obra: La figura paterna como símbolo opresor

El recuerdo del trauma en mi obra se manifiesta a través de la presencia latente de la figura paterna, entendida no sólo como sujeto biográfico, sino como símbolo estructurante de una violencia que modela el cuerpo y la memoria. En este contexto, el padre encarna la figura autoritaria que regula, castiga y moldea; cuya presencia se extiende más allá de lo físico para infiltrarse en los gestos cotidianos, en los objetos domésticos y en la configuración afectiva del hogar.

A través de los distintos elementos materiales que conforman mi trabajo —la cama, el conejo de peluche, los guantes, el columpio— busco hacer visible esa tensión entre protección y control, entre la infancia y la imposición de un poder que marca. La cama, tradicionalmente asociada al descanso y la seguridad, se convierte en un escenario de lo opresivo; su estructura blanda se transforma en una superficie rígida y áspera con la lija como material principal, y pasa

a ser un espacio donde la vulnerabilidad infantil se enfrenta a la autoridad que domina el ámbito doméstico. Este desplazamiento simbólico del mobiliario cotidiano, hacia lo siniestro, refleja la imposibilidad de separar el trauma de los objetos que lo contienen, al igual que en las obras de mis referentes artísticos.

La figura paterna no aparece representada de manera directa, sino fragmentada en signos y materiales que evocan su presencia ausente. En mis piezas, esta figura se diluye en la superficie rígida de una sábana, en unos zapatos que indican pisadas de autoridad, en un abrigo pesado, en el peso suspendido de un columpio o en la rigidez de unos guantes que parecen retener un gesto invisible. Esa ausencia materializada se relaciona con la imposibilidad de recordar el trauma como un evento lineal; más bien se trata de un retorno constante, un eco que reaparece de manera simbólica en cada objeto intervenido.

Desde la perspectiva de la memoria traumática, el cuerpo y los objetos actúan como archivos donde se inscribe lo reprimido. La materialidad adquiere un papel central: la lija actuando como tela que busca cubrir, el hilo que sutura, el relleno que da forma; todos operan como mediadores entre la experiencia vivida y su representación. Cada punto de costura es una tentativa de control, un gesto de reparación que, sin embargo, evidencia la herida.

El recuerdo del padre opera así como una sombra que atraviesa la obra y la organiza. No se trata de representar el acto violento explícito, sino de construir un lenguaje visual que haga perceptible su huella a través de establecer relación entre materiales de texturas contrarias, áspero y suave. La figura paterna aparece entonces como una presencia simbólica que regula la composición, que impone límites y tensiones formales —la verticalidad, la rigidez, la suspensión—, contrastando con los materiales blandos, orgánicos o infantiles que remiten al universo de la infancia.

A través de esta dialéctica entre rigidez y fragilidad, mi obra busca articular una memoria encarnada: aquella que no puede ser contada, pero que se manifiesta en los gestos, las texturas y los silencios de los materiales. En ese diálogo entre lo que protege y lo que oprime, entre la figura paterna y el cuerpo infantil; se configura el espacio donde el recuerdo del trauma se hace visible y, a la vez, se intenta reparar.

2.2.1 El humor bizarro como mecanismo de protección

La figura paterna en mi vida se manifiesta no sólo a través de la violencia, sino también de un humor oscuro que se entrelaza con experiencias traumáticas. Mi padre, con su carácter dominante, había convertido la casa en un lugar donde la caza y la taxidermia se entrelazan con la cotidianidad. Los animales, ya sean vivos o muertos, eran parte de un ciclo que reflejaba su control sobre el entorno y su capacidad para despojar de vida a seres inocentes. Recuerdo con claridad el día en que un pájaro disecado me recibió convertido en centro de mesa un día cualquiera después de la escuela, su postura natural contrastando de manera inquietante con la ausencia de vida. Las cuencas vacías de sus ojos, reemplazadas por ojos saltones, se convirtieron en un símbolo grotesco del humor que mi madre, en su intento de suavizar la brutalidad, intentaba imponer sobre la situación.

Esta mezcla de horror y risa se transformó en un mecanismo de defensa aprendido de manera inconsciente para lidiar con el trauma. La risa, en este contexto, se torna una forma de resistencia, una manera de enfrentar lo inenarrable al intentar desdramatizarlo. La taxidermia, que para muchos sería un acto repulsivo, en mi hogar adquiere una extraña normalidad.

Otra experiencia que recuerdo con claridad fue el proceso de preparación para limpiar un conejo, durante semanas mi mamá alimentó a este animal con heno y le hacía beber infusiones, con la intención de limpiar su estómago y el resto de sus intestinos. Luego mataron a este conejo torciendo su cuello, pero la situación se tornó más bizarra cuando mi padre tuvo la idea chistosa de inflar a este animal. Le realizó una incisión arriba del talón en la pata trasera, cortando entre la piel y músculos, lo siguiente que hizo fue meter una bombilla que le permitió inflar al conejo como si fuera un globo, el cuerpo inerte se hinchó tanto que ya no se podía distinguir donde terminaba la cabeza y empezaba el resto del cuerpo.

Mi padre, al encontrar humor en lo macabro, desdibuja la línea entre lo sagrado y lo profano, transformando un acto de violencia en un espectáculo grotesco. Este tipo de humor, aunque aparentemente inocente, es en realidad un reflejo de la opresión que impregnaba mi vida familiar y mi manera de crear mi propio proyecto (**Fig. 16**).



Figura 16. Magdalena Kaelin (2025). *Sin título*. Proceso del conejo de peluche. Fuente: propia.

CONCLUSIÓN

A través de mi práctica artística, he buscado transformar el recuerdo del trauma en una materialidad capaz de contenerlo y resignificarlo. Enfrentar la figura paterna como símbolo opresor no ha sido un intento de reconstruir el pasado, sino de liberarlo de su silencio. Los objetos que elaboré —el abrigo, los guantes, los zapatos y el conejo de peluche— son fragmentos de una memoria que se vuelve visible, donde cada textura áspera, cada costura y cada gesto manual operan como actos de reparación simbólica.

La confección, en su lentitud y repetición, se ha convertido en un modo de volver a tocar aquello que antes solo dolía. Coser es aquí una forma de reescribir: puntada tras puntada, intento dar forma a un lenguaje propio, hecho de materiales que no ocultan la violencia, sino que la confrontan. En esa fricción entre lo áspero y lo blando, entre la lija y la toalla, se revela la paradoja de la infancia vivida bajo el poder masculino —una niñez marcada por el miedo, pero también por la persistencia de la sensibilidad y el deseo de sobrevivir.

El espacio instalativo me permitió traducir ese conflicto interno en una escena compartida, donde lo íntimo se vuelve político. Cada montaje actúa como un refugio frágil, un lugar donde la memoria se dispone al diálogo con el espectador. No busco ofrecer una narrativa cerrada, sino abrir la posibilidad de reconocer en el dolor propio las huellas de una violencia más amplia y estructural.

De este modo, mi obra se afirma como un ejercicio de resistencia. Al materializar el trauma, lo enfrento y le quito su poder de permanecer oculto. Así, la infancia, la violencia y la figura paterna dejan de ser solo heridas para convertirse en materia viva de pensamiento y creación. Mi trabajo no pretende reconciliar, sino visibilizar; no busca olvidar, sino transformar. En ese gesto —entre la memoria y el hacer manual— encuentro un espacio posible de sanación, donde la fragilidad se vuelve fuerza y la herida, lenguaje.

BIBLIOGRAFÍA

- Aparicio, S. (2024). *Childhood Memories*. Recuperado el 2 de Septiembre de <https://www.selvaaparicio.com/work/childhood-memories>
- Aparicio, S. (2021) *My Bed*. Recuperado el 10 de Septiembre de <https://arquine.com/selva-aporicio-y-la-memoria-domestica/>
- Moreno Martín, N. (2020). *Artista representa sus traumas de la infancia con una “alfombra” tallada en un piso de madera. My Modern Met*. Recuperado 2 de Septiembre de <https://mymodernmet.com/es/selva-aporicio-childhood-memories/>
- Sophia, M. (2022) *The Bed*. Weisstub. Recuperado el 28 de Septiembre de <https://weisstube.com/works/thebed/>
- Kelley, M. (1987) *More Love Hours Than Can Ever Be Repaid*. HA!. Recuperado 7 de Octubre de <https://historia-arte.com/artistas/mike-kelley>
- Butler, J. (2015). *The Psychic Life of Power: Theories in Subjection*. Madrid: Ediciones Cátedra
- Butler, J. (2006) *Vida Precaria: El Poder del Duelo y la Violencia*. Buenos Aires: Editorial Paidós
- Connell, R. W. (2003). *Masculinidades*. Primera edición en español. Universidad Nacional Autónoma de México.
- Brown, B. (2018). *Dare to Lead: Brave Work. Tough Conversations*. Estados Unidos: Editorial Random House Large Print Publishing

ÍNDICE DE FIGURAS

[1] **Figura 1.** Magdalena Kaelin (2025). *Sin título*. Conejo de peluche, pinche de cabello rojo. Fuente: propia.

[2] **Figura 2.** Selva Aparicio (2024). *Childhood Memories*. Tallado sobre piso de madera. Fuente: <https://hyperallergic.com/880247/selva-aparicio-memorials-to-loss-and-renewal-depaul-art-museum/>

[3] **Figura 3.** Selva Aparicio (2024). *Childhood Memories*. Tallado sobre piso de madera. Fuente: <https://arquine.com/selva-aparicio-y-la-memoria-domestica/>

[4] **Figura 4.** Magdalena Kaelin (2025). *Sin título*. Tela de toalla, relleno de poliéster y con un interior recubierto de lija. 34 cm de alto. Fuente: propia

[5] **Figura 5.** Maayan Sophia (2022). *The Bed*. Madera, espuma y silicona. Fuente: <https://weisstube.com/works/thebed/>

[6] **Figura 6.** Maayan Sophia (2022). *The Bed*. Madera, espuma y silicona. Fuente: <https://weisstube.com/works/thebed/>

[7] **Figura 7.** Selva Aparicio (2021). *My Bed*. Madera, colchón, almohada, hilo de bordado. Fuente: <https://arquine.com/selva-aparicio-y-la-memoria-domestica/>

[8] **Figura 8.** Selva Aparicio (2021). *My Bed*. Madera, colchón, almohada, hilo de bordado. Fuente: <https://arquine.com/selva-aparicio-y-la-memoria-domestica/>

[9] **Figura 9.** Mike Kelley (1987). *More Love Hours Than Can Ever Be Repaid*. Peluches, mantas de crochet. Fuente: <https://historia-arte.com/artistas/mike-kelley>

[10] **Figura 10.** Magdalena Kaelin (2025). *Sin título*. Pastel seco sobre papel. Fuente: propia

[11] **Figura 11.** Magdalena Kaelin (2025). *Sin título*. Pastel seco sobre papel camisa. 1,70 m de alto. Fuente: propia.

[12] **Figura 12.** Magdalena Kaelin (2025). *Sin título*. Papel de lija, cintas, hilo rojo. 18 cm. Fuente: propia.

[13] **Figura 13.** Magdalena Kaelin (2025). *Sin título*. Papel de lija, hilo rojo. 18 cm. Fuente: propia.

[14] **Figura 14.** Magdalena Kaelin (2025). *Sin título*. Guantes de lija, cinturón de vestir hecho con lija. Fuente: propia.

[15] **Figura 15.** Magdalena Kaelin (2025). *Sin título*. Zapatos de cartón y lija, conejo de peluche. Fuente: propia.

[16] **Figura 16.** Magdalena Kaelin (2025). *Sin título*. Proceso del conejo de peluche. Fuente: propia.