

La pobreza como experiencia estética: modernidad, vanguardia y la orfandad simbólica de Valparaíso

ROBERTO ACOSTA

Artista visual, grabador. Licenciado en Artes Visuales, Universidad Finis Terrae.

Filiación institucional: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

ORCID: 0009-0001-4219-8719

Mail contacto: robertoacostaoyarzo@gmail.com

Universidad de Valparaíso

Facultad de Arquitectura

Revista Márgenes

Mujer Arte y Sociedad

Poverty as an aesthetic experience: modernity, avant-garde, and the symbolic orphanhood of Valparaíso.

2025. Vol 18. N° 28

Páginas: 131-140

Recepción: noviembre 2025

Aceptación: junio 2025

<https://doi.org/10.22370/margenes.2025.18.28.5079>

RESUMEN

Este ensayo explora la noción de pobreza más allá de su dimensión material, abordándola como una categoría estética, simbólica y epistémica desde la perspectiva de Walter Benjamin y las vanguardias del siglo XX. A través de un análisis teórico-artístico, se examina cómo esta dimensión de pobreza planteada por Benjamin impulsa procesos creativos radicales que encuentran eco, tanto en las vanguardias europeas como en las expresiones artísticas postcoloniales en América Latina. El texto propone a Valparaíso como caso paradigmático de pobreza y modernidad periférica, ciudad sin acta de fundación, marcada por una orfandad simbólica que le permite reinventarse constantemente desde lo vernacular, lo irregular y lo espontáneo. Asimismo, se revisa el devenir del realismo y del grabado en Chile como prácticas que emergen desde y hacia la marginalidad, proponiendo nuevas formas de representación desde la periferia. La pobreza, en este marco, se revela como motor de invención y ruptura, una potencia estética y política que subvierte el relato hegemónico desde los márgenes.

Palabras clave: arte, estética, pobreza, Valparaíso, realismo, modernidad,

ABSTRACT

This article explores the notion of poverty beyond its material dimension, approaching it as an aesthetic, symbolic, and epistemic category from the perspective of Walter Benjamin and the 20th-century avant-garde movements. Through a theoretical and artistic analysis, it examines how this dimension of poverty, proposed by Benjamin, drives radical creative processes that find echoes in both the European avant-garde movements and postcolonial artistic expressions in Latin America. The essay proposes Valparaíso as a paradigmatic case of poverty and peripheral modernity, a city without a founding document, marked by a symbolic orphanhood that allows it to constantly reinvent itself through the vernacular, the irregular, and the spontaneous. It also reviews the evolution of realism and printmaking in Chile as practices that emerge from and toward marginality, proposing new forms of representation from the periphery. Poverty, in this context, is revealed as an engine of invention and rupture, an aesthetic and political power that subverts the hegemonic narrative from the margins.

Keywords: art, aesthetics, poverty, Valparaíso, realism, modernity.

1. INTRODUCCIÓN

Hace pocos meses me topé con un óleo sobre tela de Reinaldo Villaseñor, pintado en 1978. La pintura se encuentra actualmente en la sala Alma Mater de la Pontificia Universidad Católica de Valparaíso y, curiosamente, existe una versión similar, más cercana al boceto, en la pinacoteca de la Universidad de Concepción. Ambas piezas establecen un diálogo, aunque separadas por su resolución formal, sobre un mismo motivo.

Esta pintura es una vista del cerro Barón, al menos es la información que tenemos. Lo que me llamó la atención es que la escena, en realidad, no corresponde al lugar mencionado. Si bien están todos los elementos característicos del cerro y de gran parte de la arquitectura de Valparaíso, lo que Villaseñor nos propone, en realidad, es una ficción, una composición a partir de lo que el comprende como porteño, una construcción simbólica donde la pobreza y lo vernáculo se establecen como un *preset*; un conjunto de parámetros que se articulan para construir una apariencia. Villaseñor no pretende construir una mímesis de la ciudad, la invoca como un mito desde la pobreza y lo vernacular, que operan como elementos estructurales del andamiaje visual normado y disponible para todo aquel que quiera representar a Valparaíso. Una estética de la pobreza.



>> Figura 1. *Vista del cerro Barón, Valparaíso*. Obra de Reinaldo Villaseñor. Óleo sobre tela, 80 x 96 cm. Año 1978. Fuente: Colección PUCV

Aproximación a la pobreza.

El año 2018, la Organización de las Naciones Unidas (ONU) definió la pobreza como un problema de derechos humanos. El hambre, la mal nutrición, la falta de vivienda digna, el acceso limitado a servicios básicos como la salud o la educación están dentro de la definición de pobreza. Poner fin a la pobreza es el primero de diecisiete objetivos de desarrollo sostenible.

A mediados del siglo XIX, el espíritu romántico comienza a desvanecerse en ciertos sectores del campo artístico, dando paso a una nueva sensibilidad que halla en la realidad industrial un nuevo horizonte de significación estética. Los artistas, atentos al pulso de la transformación social, desplazan su mirada hacia las condiciones materiales del trabajo y las derivas existenciales que impone la vida en las fábricas. La utopía del progreso se revela pronto como un dispositivo de control y disciplinamiento: una nueva forma de dominación disfrazada de promesa.

En este giro perceptual, lo bello se redefine: las fábricas, sus estructuras metálicas, los humos, los ruidos, lo repetible deviene en motivos legítimos del arte. Esta nueva sensibilidad industrial puede advertirse, por ejemplo, en la obra de William Turner, quien anticipa esta relación simbólica con la máquina al representar un tren a vapor emergiendo, de manera confusa, entre la bruma y las nubes. En su pincelada, el humo ya no es mera descripción atmosférica; se funde con los elementos naturales, fundando nuevas categorías para este género, desdibujando los límites entre lo orgánico y lo mecánico. Surge así una nueva poética de lo sublime.

El éxodo rural hacia los centros urbanos, fenómeno propio de la modernidad, produce no solo una reconfiguración territorial, sino también un nuevo escenario para la miseria. El hacinamiento, el hambre, la violencia y la alienación comienzan a ocupar un lugar relevante en el mapa social del siglo XIX. “La cuestión social” es la piedra en el zapato de la Revolución Industrial, irrumpiendo con fuerza en el campo de la representación artística. Las obras asumen, entonces, una dimensión testimonial, convirtiéndose en documento de su tiempo y funda una nueva ética visual, una estética del testigo. En esta línea, resuena como antecedente ineludible el trabajo testimonial de Goya: su mirada sobre la violencia y el sufrimiento humano encuentra eco en estos nuevos cronistas del dolor del hombre nuevo, contemporáneo.

Para Walter Benjamin, la pobreza adquiere una forma inesperada: la de una vanguardia espiritual y epistémica. En su texto de 1932, “Experiencia y pobreza”, advierte cómo la figura del narrador portador de una experiencia colectiva



>> Figura 2. *Lluvia, vapor y velocidad*. William Turner, óleo sobre tela, 1844.

>> Figura 3. *Los fusilamientos del 3 de mayo*. Francisco de Goya, óleo sobre tela, 1814.

comienza a desvanecerse, desplazada por una generación que, inmersa en la lógica reproductiva del capitalismo industrial, ya no encuentra valor en la experiencia vital. La pobreza de la que habla Benjamin (Benjamin. W. 1932), no es meramente económica, sino existencial: se trata de una carencia de experiencias significativas, una crisis de sentido que observaremos como un síntoma de la modernidad. A esto aspiraban los futuristas italianos con la urgente necesidad de reinventar no solo las herramientas expresivas, sino todo un ecosistema simbólico considerado obsoleto frente al vértigo destructivo de la técnica, la guerra y las nuevas configuraciones del poder.

Ante este escenario, las preguntas que impregnaban el ambiente eran: ¿qué lenguajes, qué formas, qué dispositivos estéticos pueden responder a la devastación de un mundo herido por la maquinaria bélica y la racionalidad industrial? Benjamin responde con una propuesta radical: comparecer sin adornos, sin los atavíos del pasado, como sujetos desnudos ante la intemperie del tiempo histórico.

Artistas como Paul Klee o arquitectos como Adolf Loos encarnan esta ruptura: rechazan la imagen del sujeto decorado con las glorias del pasado, y se vuelven hacia la figura contemporánea, frágil y caótica, que llora y se agita como un recién nacido en los pañales sucios de la historia. (Benjamin.1932. p 95)

Desde esta perspectiva, la pobreza se convierte en categoría crítica. Es la pobreza de quien ya no posee recursos simbólicos heredados y que, precisamente por ello, está habilitado para fundar algo nuevo. La experiencia, en su sentido tradicional, ha colapsado. “¿Acaso no volvía la gente muda del campo de batalla?”, pregunta Benjamin. No más rica, sino más pobre en experiencias comunicables. Esta mudez funda una nueva sensibilidad, un giro epistémico que nos ayudará a entender las vanguardias históricas del siglo XX.

La noción de pobreza de Benjamin como potencias creativas se encuentra de forma contundente en los manifiestos de las vanguardias artísticas europeas. Al abandonar la responsabilidad histórica de la representación y de la mimesis, los movimientos vanguardistas dan un salto al vacío, solo así; los surrealistas pueden explorar la sinestesia o la escritura automática; los dadaístas celebrar la ruptura lingüística y la onomatopeya como recurso creativo; los futuristas, encabezados por Marinetti, glorificar la máquina, el dinamismo y la guerra como ritual purificador. En todos ellos hay una voluntad honesta de deshacerse de la herencia, profanar la tradición, despojarse del peso muerto del pasado como gesto fundacional.

Estamos frente al fenómeno de la autonomía del arte. No obstante, este momento de epifanía, de anhelo de vanguardia en la primera mitad del siglo XX será objeto

de crítica por parte de Peter Bürger (Bürger. P. 2010) en los setenta, quien señalará el fracaso estructural de las vanguardias históricas al ser incapaces de sostener sus propios impulsos revolucionarios, impactando a toda velocidad en el muro del mercado. La gran paradoja está en que lo que se inició como una promesa de ruptura y renovación, finalmente se disuelve en el decorado insípido de la industria cultural.

Hacia un posible origen del realismo en Chile: entre la mímesis europea y la emergencia de un arte con conciencia territorial

El realismo en Chile no puede comprenderse como una mera importación de estilos y modelos europeos, sino más bien como una construcción compleja, atravesada por las tensiones propias de un campo artístico en formación dentro de un proyecto republicano aún en consolidación. Desde el siglo XIX, en Chile, tanto la pintura como la literatura asumieron un rol central en la configuración de una mirada moderna sobre la sociedad chilena, funcionando como dispositivos visuales y narrativos que daban cuenta de las transformaciones de la vida urbana, los conflictos de clase y los procesos de modernización desigual. La práctica artística se inscribe, así, en una matriz representacional que aspira a capturar la realidad, pero también a moldearla, en una operación donde la representación deviene herramienta política.

En este contexto, la presencia de maestros europeos, particularmente franceses e italianos, que llegaron a Chile en calidad de formadores, se constituye como el mito fundacional del campo artístico institucional. La creación de la Escuela de Bellas Artes, en 1848, dirigida por Alejandro Cicarelli, formalizada en 1901 bajo la dirección de Virginio Arias y con el respaldo de Manuel Barros Borgoño desde la rectoría de la Universidad de Chile, marca un punto de inflexión en la construcción de un relato estético oficial. Este relato, profundamente anclado en los cánones academicistas del viejo continente, modeló una visualidad que priorizaba la representación identitaria propia del territorio chileno.

Sin embargo, es durante la década de 1920, y más específicamente tras el cierre temporal de la Academia de Bellas Artes en 1928, durante el primer gobierno de Carlos Ibáñez del Campo, que se abre un campo de posibilidades para una reconfiguración del discurso artístico. El envío de docentes y estudiantes destacados al extranjero, en el marco de un programa estatal de modernización pedagógica, permitió un contacto directo con las vanguardias históricas y con las nuevas formas de pensar el arte en términos de experimentación formal, compromiso social y desplazamiento de los límites disciplinares.

Así, la Escuela de Artes aplicadas se fundó, en 1929, para construir un modelo de enseñanza artística que fuera capaz de vincular las expresiones artísticas en su dimensión utilitaria con un fuerte componente social. Uno de sus objetivos era acercar el mundo obrero a esta dimensión del arte para construir un nuevo modelo de sociedad. Este ejercicio de renovación del ADN cultural chileno va en estrecha sintonía con los movimientos europeos que persiguieron fines similares: el futurismo italiano, el constructivismo ruso que decanta en las bases fundacionales de la Bauhaus en la república de Weimar. En ese sentido, la idea gramsciana del arte como herramienta de transformación social se aplica en Chile bajo estos modelos.

Un falso sentido del arte formó una pseudo aristocracia de artistas, la que no tuvo trascendencia por haber carecido de vitalidad y arraigo en las esferas populares que debieron haber sido su base y fundamento. Fue necesaria una revolución en el dominio de las ideas estéticas para que los artistas del siglo XX tornaran a producir en la intimidad de sus talleres las manifestaciones del arte aplicado. (S.A. Universidad de Chile, Escuela de Artes Plásticas, sección Artes Aplicadas. 1933. p.6)

El surgimiento del Grupo Montparnasse en Chile está profundamente ligado a este momento histórico y al paso de muchos de ellos por París durante las primeras décadas del siglo XX. Esta convergencia de trayectorias personales e institucionales dio lugar a uno de los movimientos más significativos en la renovación de las artes visuales en el país. Figuras como Ana Cortés, José Perotti, Luis Vargas Rosas, Henriette Petit, Pablo Burchard y Marco Aurelio Bontá resultan claves en esta relectura del arte en Chile, ya que entienden que, más allá de la noción de autonomía y las influencias de la escuela de París, la labor del artista debía conectarse con las condiciones materiales y simbólicas del territorio nacional. En este sentido, Bontá va más lejos y propondrá una pedagogía del arte centrada en una estética “realista, popular y nacionalista” (Suárez, 2020, p. 56), donde el oficio no solo responde a una técnica aprendida, sino a una práctica inserta en una dimensión social y política.

Esta concepción del realismo excede lo puramente estilístico y se inscribe dentro de una sensibilidad obrera y militante, especialmente visible en los espacios industriales como las imprentas, donde confluyen ideologías como el anarquismo, el comunismo y el socialismo. Así, el campo artístico comienza a redefinir sus límites, donde lo “nacional” ya no remite únicamente a una identidad homogénea promovida desde el centro, sino a una serie de voces que interrogan el lugar del arte en la transformación social.



>> Figura 4. *La animita*. Marco Bontá. Litografía, 1814.
Fuente: <https://www.surdoc.cl/registro/2-776>



Figura 5. Pintura al óleo (sin título) Alto 151 cm - Ancho 246 cm, en depósito - Museo Nacional de Bellas Artes
Fuente: <https://www.surdoc.cl/registro/2-489>



Figura 6. *A Rodrigo Rojas*. Gracia Barrios, 1986. Técnica mixta sobre tela, 194 x 336 cm. Fuente: Gracia Barrios/ Manes CREAMAGEN, Santiago de Chile / SAVA, Buenos Aires. Fuente: https://www.clarin.com/revista-n/arte/vientos-cambio-agitaron-arte-chile_0_HJpjxHrsG.html

La producción artística, realidad y pobreza.

La mímesis, bajo la tutela del Partido Comunista, dominó el escenario de las artes mediante la categorización forzosa de realismo soviético. En Chile, esta matriz representacional devino en estilo y fue asumida con orgullo por artistas como Carlos Hermosilla, José Venturelli y Pedro Lobos, entre otros. Este fenómeno visual emergió como respuesta estética a las transformaciones sociopolíticas del siglo XIX y XX, marcadas por el recambio de la matriz industrial, el éxodo rural y el desplazamiento de comunidades obreras. Los artistas, siempre atentos a las nuevas cartografías de la desigualdad, ven en la ciudad, particularmente en sus márgenes el espacio simbólico donde se evidenciaban las contradicciones del modelo de desarrollo, aquello que Luis Orrego Luco denominó tempranamente “la cuestión social”. Sin embargo, con el debilitamiento del aparataje soviético tras las confesiones del horror estalinista, los Gulags y el exterminio programático a través del hambre de la población ucraniana no dejó otra alternativa a los camaradas de decretar un comunismo flexible, de libre albedrío. Una libertad formal adaptada a las realidades locales y a los liderazgos caudillistas de cada continente.

A partir de la década de 1960, algunos artistas como Nemesio Antúnez y José Balmes impulsan un giro programático en la estrategia visual del partido. Aparece la abstracción pictórica y las nuevas prácticas contemporáneas de las artes como insumo revolucionario y de renovación del campo artístico chileno. Esta nueva configuración desplazó el foco desde las clases populares hacia una élite cultural, ampliando la distancia entre obra y espectador, una brecha que comenzó a hacerse visible e incómoda.

Paulatinamente se suman las nuevas estrategias de producción artísticas contemporáneas como el video Arte, la Performance y la instalación, las cuales funciones ideológicas interpelando directamente a las estructuras de poder. Este fenómeno no se limita a nuestro territorio nacional forma parte de una nueva actitud artística latinoamericana, que busca distanciarse radicalmente de las lógicas de producción y representación heredadas del viejo continente. Ahora bien, esta “neurosis por la identidad” como lo define Gerardo Mosquera (Mosquera. G. p.123. 2010). Es lo que redefinirá la producción artística latinoamericana a partir de los años 60’s.

En su texto “Del arte latinoamericano al arte desde América Latina”, Mosquera establece un mecanismo de interrelación al lector mediante una serie de interrogantes en relación a cuánto cabe en la definición de Latinoamérica; sus límites geográficos, la incorporación o no de los pueblos indígenas en esta categoría, entre otras. Más que preguntas son estrategias onto-epistemológicas que determinan un campo de acción desde el cual poder construir herramientas que nos permitan definir el arte desde América Latina.

Por otra parte, Nelly Richard desarrolla muy bien esta idea en el ensayo “La problemática latinoamericana” (Richard. N. p 101. 1986). En este texto, Richard desarrolla una crítica a los modelos de producción artística en América latina aludiendo a una “mitologización de lo nativo” dado por el dominio de una modernidad hegemónica que anula los elementos históricos y simbólicos, propios un territorio, disfrazando la pobreza bajo la dominación de magia. En este sentido, la noción de margen o periferia que instala Richards es una toma de conciencia fundamental desde la cual se puede resignificar este nuevo borde en tanto territorio semiótico reinstalado en el escenario global de las artes.

En esta nueva cartografía de la periferia encontramos artistas como el grupo argentino “Tucumán Arde” (1968), los chilenos del CADA (Colectivo de Acciones de Arte), o el brasileño Hélio Oiticica, quienes comenzaron a integrar las nuevas prácticas artísticas contemporáneas en sus obras, dejando atrás las prácticas tradicionales heredadas de la academia europea, utilizando no solo el espacio de las galerías, sino también el espacio público como un lugar de intervención. La obra se entendía como un acto que debía trascender lo meramente estético y ser capaz de interpelar la realidad política, visibilizando los abusos del poder y abriendo un espacio para la resistencia cultural.

El surgimiento de este nuevo paradigma estético-político se inscribe dentro de los marcos teóricos del pensamiento postcolonial, en la medida en que la creación artística se posiciona como acto de resistencia y descolonización epistemológica. La ruptura con los cánones europeos no implica únicamente un rechazo formal, sino un cuestionamiento ontológico al origen colonial del saber y las prácticas artísticas. Es una declaración de guerra simbólica contra la cultura colonial, situando al arte como un escenario crítico del sistema impuesto. En este contexto, la posición política del artista, como único lugar posible, es la izquierda, entendida no desde la lógica de partidos políticos, sino desde la lógica de dispositivo ético transformador.

De esta manera, los artistas toman conciencia de su marginalidad y la utilizan como herramienta crítica frente a un centro hegemónizado por el mercado global del arte validado por el capital y las narrativas dominantes. En ese sentido, la periferia se erige como un espacio de contra producción artística y simbólica que viene a refrescar la escena global del arte. En otras palabras, podríamos decir que solo tenemos conciencia de la periferia si la observamos desde el centro.

Así, durante los años sesenta, América Latina en tanto periferia, se constituye como un nuevo epicentro de producción artística de vanguardia bajo la mirada atenta del partido comunista que entiende el valor del arte como una herramienta de transformación social.

Valparaíso, paisaje y vanguardia.

La noción de paisaje, según Javier Maderuelo (Maderuelo. J. 2007. P 17), se le atribuye al poeta Petrarca quien, en 1336, cuenta una interesante anécdota al subir con su hermano el monte Ventoux, donde, una vez alcanzada la cima y ante la magnitud de lo observado, sintió la presencia de Dios.

El amor incondicional de Joaquín Edwards Bello o Neruda se declara desde una dimensión que es parte de esa construcción estética que podemos entender desde la perspectiva de Petrarca, en tanto la observación tiene un punto de tensión entre la visión objetiva de una ciudad y la observación influenciada por la experiencia; de esta relación surge valor estético. A partir de este vínculo entre observación y experiencia, una vista desde lo alto del sector de Montedónico hace que la precariedad, el abandono y la pobreza sean bienvenidos en el reino de la belleza.

La pobreza no solo son los signos visibles de la precariedad urbana. Existen formas más sutiles de empobrecimiento, como la orfandad simbólica. Valparaíso representa una singular configuración de modernidad periférica. Su ausencia de acta fundacional la convierte en una urbe sin origen oficial, sin relato de nacimiento. Esta condición, lejos de ser una carencia, puede entenderse como apertura simbólica: al no heredar un relato fijo, Valparaíso se constituye desde la improvisación, el desorden y la multiplicidad de influencias. Al carecer de paternidad o maternidad, está obligada a fundar su propia norma de libertades, a inventarse desde cero. En este vacío fundacional se construye, quizás, su vocación de vanguardia.

Poco a poco la ciudad se improvisa, se pliega y despliega según las necesidades del territorio. En este sentido, lo vernacular es su modo de existir: una arquitectura sin programa, un urbanismo de la contingencia del día a día, una estética del desequilibrio. Aquí, lo espontáneo se convierte en norma y lo improvisado en patrimonio.

Desde la llegada de Juan de Saavedra hasta la consolidación económica impulsada por la élite británica, Valparaíso se transforma en una ciudad portuaria de relevancia internacional. Sin embargo, desde la perspectiva de Benjamin (1932), ese auge económico material no garantiza una experiencia auténtica, por lo tanto, la vocación de vanguardia de Valparaíso radica en la capacidad de generar sentidos compartidos, densidades simbólicas que devienen en una estética de lo vernacular.

El relato de María Graham (1997) durante su paso por Chile en el siglo XIX resulta revelador. En sus diarios, la viajera británica describe a la alta sociedad local como decadente, sin modales y con muy poco capital cultural. El gran valor de esta tierra, observa Graham, está en la naturaleza, en su paisaje, una mirada propia del romanticismo. Esto reafirma la idea que, en Valparaíso, su riqueza no está en el impulso comercial y económico, sino en cómo las características del

territorio se impregnán en cada uno de sus habitantes. La ciudad como un cuerpo urbano que se aferra a la vida desde los acantilados pareciera que se mueve más por aspiraciones simbólicas que puramente económicas.

Es interesante observar cómo, en las representaciones artísticas de Valparaíso, las edificaciones de la élite europea se desplazan hacia el campo de lo artístico una vez que entran a la categoría de abandono y su ruina ha experimentado una resignificación desde donde se emplaza el mito.

Detrás de ese mito vino el cineasta Joris Ivens a Valparaíso, en el año 1962. Con su cámara y esa voz de narrador nostálgico, Ivens mostraba una ciudad en decadencia económica que había dejado de ser la parada exclusiva de aquellos viajeros del Cabo de Hornos debido a la apertura del canal de Panamá. La película pretendía desnudar la pobreza económica y los contrastes sociales, sin embargo, en esta película, nos muestra todo un palimpsesto urbano, donde la geografía impone un modo de vida singular, el laberinto de escaleras, las casas colgando de los cerros, modos de habitar únicos que solo son posible en una ciudad que se inventa a sí misma, desparramada en su territorio.

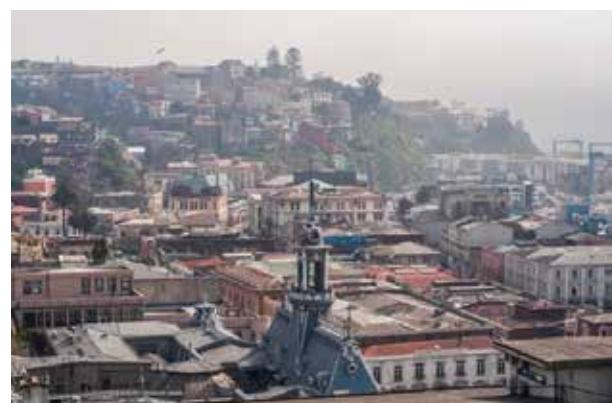


Figura 7. Vista del cerro Artillería, 2024. Fuente: elaboración propia



Figura 8. Fotograma film *A Valparaíso*, de Joris Ivens. Fuente: <https://tantaku.cl/a-valparaiso-joris-ivens-1963/>

El caso Carlos Hermosilla: del margen impreso a la vanguardia popular

Retomando el ejemplo de *Vista del cerro Barón* de Reinaldo Villaseñor, Carlos Hermosilla Álvarez, maestro indirecto de todas aquellas personas que nos dedicamos al arte del grabado, tiene una xilográfía en blanco y negro, de aproximadamente 60 x 40 cm, donde se observa una escalera en un zigzag interminable, serpenteado una serie de casas. Lo particular de esta imagen es cómo resguarda lo que considera esencial y discrimina todo aquello que pueda estar de más en la escena. Las casas son un verdadero esbozo de habitabilidad, y la escalera se instala como una metáfora del esfuerzo de las clases trabajadoras.

La atención que Carlos Hermosilla deposita en los elementos constructivos de la escena evidencia una poética de la materialidad, que privilegia por sobre la forma. En este grabado, los materiales emergen no solo como referentes visuales, sino como agentes significantes que articulan una lectura crítica del espacio habitado, una alegoría del habitar popular.

El grabado en la obra de Carlos Hermosilla (Rojas. E. 2023) se construye como un gesto estético y político que emerge desde los márgenes. Es un diálogo fecundo entre la precariedad material y la necesidad expresiva. Ya en la década de 1920, Hermosilla comienza a configurar un lenguaje propio, de manera autodidacta, alimentado por la propuesta gráfica del Grupo del Litoral, a la que se suma la experiencia con su padre trabajando en algunas imprentas como ayudante para generar mayores recursos económicos familiares. Esto le permitió a Hermosilla no solo un oficio, sino una sensibilidad vinculada al mundo del trabajo, la serialidad y una relación especial con la materialidad del papel y la tinta. Estas experiencias se convierten en la matriz estética y ética de su producción.

Luego de varios intentos, en 1930 logra ingresar a la Escuela de Bellas Artes de Chile, donde estudia dibujo con Ana Cortés. Posteriormente, en 1935, se integra a la Escuela de Artes Aplicadas, donde formaliza su práctica de grabador bajo la tutela de Marco Aurelio Bontá. Más allá de la formación institucional, la singularidad de Hermosilla radica en su capacidad para articular un lenguaje heredado del expresionismo alemán y el grabado mexicano con



Figura 9. *Escalera de Valparaíso*. Carlos Hermosilla, xilográfía, 60 x 40 cm. Fuente: Colección Eulogio Rojas. Figura 10. *El niño del trompo*. Xilográfía sobre papel; 77,5 x 55,2 cm

Fuente: Museo Nacional de Bellas Artes, Santiago, Chile, en: <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-39707.html>



>> Figura 11. Política Random. Obra de Roberto Acosta.

Fotolitografía 60 x 100 cm. Año 2023. Fuente: https://www.instagram.com/p/DCu6yCbOmUh/?img_index=1

>> Imagen 12. Litografía de Roberto Acosta: Las ruinas del socialismo. Xilografía y monotypo. 112 x 76 cm.

Parte de la serie Política Random. Valparaíso. Chile, año 2023. Fuente: elaboración propia

una impronta personal, asumiendo su condición física y otorgando a sus grabados un lenguaje que va más allá de la mera producción gráfica para volverse un arte de resistencia. La noción de puerto, en Valparaíso, es crucial para la comprensión del devenir artístico que se despliega en la obra de Hermosilla. Durante largas décadas fue la puerta de entrada de todo lo que provenía del mar, ese ultramar que, en nuestra posición geográfica, epílogo del mundo, nos entregó el comercio, naufragios, bombardeos y el arte de lo impreso. Valparaíso fue pionero en la producción industrial de lo impreso.

Esta condición de umbral propia de Valparaíso, permite el acto fundacional de la gráfica regional. Hermosilla, junto a un grupo de artistas, instala, en 1938, en Viña del Mar, la enseñanza del grabado artístico en las dependencias del Casino Municipal de Viña del Mar. Este acto no es solo una apertura hacia lo nuevo, sino también del cierre simbólico de un ciclo histórico iniciado con las independencias latinoamericanas y la necesidad de fundar una cultura visual emancipada, desde lo propio.

La experiencia fundacional de Hermosilla encarna, entonces, una poética del grabado que no se reduce a lo técnico, sino que se entrelaza con las formas de vida del habitante porteño. En su obra, lo vernacular, los oficios, las personas y la cotidianidad del puerto se inscribe como forma estética. De allí emerge una estética de la pobreza que, lejos de ser ilustración de la miseria o dispositivo de denuncia, se constituye como una afirmación: la pobreza no como carencia, sino como potencia creativa, como condición necesaria para la invención de una vanguardia.

2. CONCLUSIÓN

En definitiva, este ensayo ha buscado desplazar la comprensión convencional de la pobreza para situarla como una fuerza generativa dentro del campo artístico y epistemológico. Leída desde la lente benjaminiana y las experiencias vanguardistas, la pobreza deja de ser una carencia para devenir en potencia crítica: una condición que desestabiliza las lógicas de la representación tradicional, habilitando espacios para el fenómeno de la autonomía en el Arte.

Por otro lado, la experiencia latinoamericana aporta a este relato desde la noción de borde y periferia al establecer una barrera de contención sobre el exotismo con el que se mira a Latinoamérica por mucho tiempo. La propuesta postcolonial, al asumir las nuevas estrategias de creación contemporánea, declara la guerra a la cultura colonial desde una trinchera estético política, cuyo ecosistema de incubación natural serán las ideologías de izquierda.

Acercándonos a nuestro territorio, particularmente en el caso de Valparaíso, la ciudad encarna este paradigma de modernidad periférica, donde lo vernacular y lo precario

no son residuos del progreso, sino matrices de vanguardia y creación.

Asimismo, intentamos establecer un origen de esta estética de la pobreza en el realismo europeo del siglo XIX, producto de las transformaciones sociales radicales en el devenir de la industrialización, donde la utopía del progreso se revela pronto como un dispositivo de control y disciplinamiento.

Este momento histórico es el que hacemos dialogar con el origen del ejercicio de las artes en Chile a partir de la creación de la Escuela de Bellas Artes, en 1848, dirigida por Alejandro Cicarelli. Y posteriormente la escuela de Artes Aplicadas a principios del siglo XX, donde la figura de Marco Bontá es clave para el mito fundacional del grabado en Valparaíso, gracias al impulso de Carlos Hermosilla en la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar. Bontá piensa la enseñanza desde una perspectiva popular de corte nacionalista, por lo tanto, y como nunca antes en la historia de nuestro país, se comienzan a generar obras para una clase que siempre estuvo excluida de los sistemas artísticos de la élite.

Así, la pobreza se configura no sólo como tema o contexto, sino como forma de ver, de hacer y de resistir. Una estética de lo mínimo, lo común, que interpela al arte constantemente a repensarse desde sus propios bordes.

3. REFERENCIAS

- Benjamin, Walter (2018). *Iluminaciones*. Taurus.
- Bürger, P. (2000). *Teoría de la vanguardia*. Barcelona: Península.
- Graham, M. (1997). *Diario de mi residencia en Chile*. Editorial Universitaria,
- Maderuelo, Javier. (2007) *Paisaje y arte*. Abada editores.
- Marinetti, F. T. (1909). *Manifiesto del futurismo*. Le Fígaro, 20 de febrero.
- Mosquera, Gerardo. (2010) *Caminar con el diablo*. Éxito publicaciones.
- Revista de la Universidad de Chile, Escuela de Artes Aplicada, sección Artes Aplicadas. 1933Richard. Nelly. (1986) *Márgenes e instituciones. Arte en Chile desde 1973*. Metales pesados.
- Rojas Durán, E. (2024). "Carlos Hermosilla Álvarez: su obra ante la mirada la crítica de arte. Apuntes para una revisión de su obra y trayectoria artística". *Márgenes. Espacio Arte y Sociedad*, 16 (24), 122–136. <https://doi.org/10.22370/margenes.2023.16.24.3892>
- Suárez, M. (2020). La influencia de las clases populares de Valparaíso en el grabado de Carlos Hermosilla Álvarez (1936-1971). Seminario de título para optar al grado de Licenciado en Educación y al título profesional de profesor en Historia y Geografía. Universidad de Playa Ancha. Valparaíso. Chile.