

Volumen 16 **Márgenes 25**

Espacio Arte Sociedad > Facultad de Arquitectura > Universidad de Valparaíso

[Arte y sociedad]

Márgenes 25

Espacio Arte Sociedad

> La **Revista Márgenes** es una publicación semestral editada por la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso, Chile. Es una revista internacional arbitrada por pares académicos. Su principal objetivo es difundir, promover y discutir la investigación en las disciplinas que centren su interés en la ciudad, el espacio, la sociedad, privilegiando enfoques creativos, inéditos y diálogos interdisciplinarios. Recoge aportes y preocupaciones que ponen en el centro de sus investigaciones la condición humana y la calidad de vida, los procesos sociales, culturales, ambientales, históricos y políticos que atraviesan la sociabilidad, cuyo fin es comprender y observar los múltiples aspectos del espacio y sus realidades sociales y culturales en Latinoamérica, el Caribe y Europa. Los artículos publicados expresan el pensamiento de sus autores y no necesariamente el de la comunidad académica de la Facultad de Arquitectura. Se autoriza la reproducción del material citando debidamente la fuente.

> **Revista Márgenes** is a bianual publication of the Architecture Faculty of the Universidad de Valparaíso, Chile. It is an international journal arbitrated by academic peers. Its main goal is to spread, promote and discuss research in disciplines which focus their interest in the city, the space, society and interdisciplinary works, favoring new and creative views. It receives contributions and concerns centered on the human condition and life standard, social, cultural, environmental, social and political processes that cross sociability which aim to observe and understand the multiple aspects of space and its different social and cultural realities in Latin America, The Caribbean and Europe. The articles published represent the authors' views and not necessarily those of the academic community of the Architecture Faculty. Content may be reproduced citing the source properly.

AUTORIDADES UNIVERSITARIAS

Rector Universidad de Valparaíso

Osvaldo Corrales Jorquera

Decano Facultad de Arquitectura

Alejandro Witt Rojas

Directores de Escuelas

Escuela de Arquitectura

Carola Molina Oyarzún

Escuela de Diseño

Óscar Acuña Pontigo

Escuela de Gestión en Turismo y Cultura

Claudio Rojas Larraín

Escuela de Cine

Marcelo Raffo Tironi

Escuela de Teatro

Claudio Marín Echeverría

Volumen 16 Márgenes **25**

Espacio Arte Sociedad > Facultad de Arquitectura > Universidad de Valparaíso

[Arte y sociedad]

Márgenes 25

Espacio Arte Sociedad

Revista de la Facultad de Arquitectura de la
Universidad de Valparaíso.

Autorizada por Decreto Exento N° 01176, del 24 de
septiembre de 1996.

Número 25 Volumen 16 | Diciembre 2022

ISSN electrónico : 0719-4436

Indexación: Dialnet y Latindex-Directorio

Avenida El Parque 570

Playa Ancha, Valparaíso. CP 236 0066

Teléfonos 56-322508206 / 56-322508437

Fax 56-322508213

Chile

Envío de artículos

revistamargenes@uv.cl

Diseño

Andrea Aspée

Corrector de textos

Rubén Dalmazzo

DIRECTOR - EDITOR

Omar Cañete Islas

Universidad de Valparaíso, Chile

COMITÉ EDITORIAL

Dr. Roberto Goycoolea Prado

Universidad de Alcalá, España

Mg. Luis Varas Arriaza

Universidad de Valparaíso, Chile

Mg. Bernardita Skinner Huerta

Universidad de Playa Ancha, Chile

Dr. Pablo Fernando Almada

Universidad Nacional de Córdoba, Argentina

Dra. Luz Fernández de Valderrama

Universidad de Sevilla, España

Dra. Ximena Galleguillos

Universidad de Kiel, Alemania

Dr. Milan Marinovic Pino

Universidad de Valparaíso, Chile

Mg. Ernesto Gómez Flores

Universidad de Valparaíso, Chile

Arq. Norberto Feal

Universidad de Palermo, Argentina

Dr. Maximiliano Soto Sepúlveda

Universidad de Valparaíso, Chile

Contenidos

- 13>** **Contra la dualidad. Prospecta escultórica en base a la Cosmovisión maya.**
Anabella Monzón
- 24>** **El legado de paz de Francisco Vitoria en la obra de Luciano Pereño. Arte y promoción educativa de los derechos humanos en el mural de Josep María Sert y Badía, en la Sala del Consejo de la Liga de las Naciones, La Haya, Ginebra.**
Milan Marinovic / José Luis Guzón
- 37>** **El arte como experiencia vital en la obra de Eugenio Brito, una mirada a través de sus cuadernos, croquis; registros fotográficos; y notas de viaje de la colección familiar.**
Bernardita Skinner / Eugenio Brito
- 58>** **El arte, lenguaje de Dios. Escuela y aprendizaje de humanidad en el pensamiento de San Juan Pablo II y Benedicto XVI.**
María Paz Vial
- 68>** **Hermenéutica simbólica del lenguaje visual: una imagen del estallido social en Chile como caso ejemplar.**
Carolina Pavéz
- 78>** **Experiencia del sentir en la arquitectura vernacula en la ciudad de Cochrane, Región de Aysén, Chile.**
Catalina de la Rosa
- 103>** **La relación cultural y patrimonio inmaterial latinoamericano-asiático. El origen ancestral del habitar y memoria mapuche.**
Thalía Valdenegro
- 123>** **Vuelta, fuga y punto de retorno: sistematización de un proceso creativo en cine.**
Lucía Riera
- 136>** **Academia y ciudad: Proyecto editorial, especializado y académico, interdisciplinario y de comunicación social acerca de la ciudad y el territorio en la región de Valparaíso. Revista COTA**
Pablo Duarte
- 151>** **Terapia en movimiento e imaginación activa. Psicología analítica y la escucha del cuerpo.**
Carolina Ospina
- 159>** **Experiencias comunitarias de aprendizaje y sanación en torno a la danza Afro .**
Susana González

- 172>** La experiencia de la belleza como arquetipo de lo sagrado en la pintura.
Conversaciones con Hernán Valdovinos.
Omar Cañete / Hernán Valdovinos
- 186>** Casino Playa Ancha, Universidad de Valparaíso.
Juan Luis Moraga, Carlos Lara
- 201>** Proyecto "Silueta de espejismo solar". Primer Premio Concurso "Hito
escultórico de bienvenida de Calama".
Benjamín Rojas, Javier Opazo
- 207>** Proyecto "Orgánico".
Rocío León
- 215>** Recomienda la Bienal Internacional de Artes de Valparaíso
Henry Serrano
- 217>** Micro (crónica).
Aníbal Ricci

EDITORIAL

PS. OMAR EDUARDO CAÑETE ISLAS

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4762-3718>

Universidad de Valparaíso

Facultad de Arquitectura

Revista Márgenes

Espacio Arte y Sociedad

Editorial

2023. Vol 16 Nº 25

Páginas 7 - 8

El presente número de la revista MÁRGENES: ESPACIO, ARTE Y SOCIEDAD, cumple con cerrar un ciclo de convocatorias correspondientes al año 2023, en torno a dos temas donde predomina la sistematización y la reflexión, en áreas donde el arte, se vincula y se contacta con la vida. Este fue el caso del reciente y anterior número, centrado en los procesos creativos, docentes y educativos, como de experiencias de aprendizaje autoformativo en el arte. El presente número, su tema de convocatoria más abierta, hace directa alusión al complemento del nombre de la revista MÁRGENES, cual es: ARTE Y SOCIEDAD. Esto visto desde diferentes ángulos y experiencias ya no solo formativas, como el caso del número dedicado durante el primer semestre del año 2023, sino al trabajo especialmente con la comunidad, de carácter interdisciplinario, que propicia nuestra revista.

Sin duda, una campo amplio y vasto, que nos invita a ampliar y revisar constantemente las diversas experiencias de vinculación del arte en la vida social y cultural.

Como se verá en sus páginas, se recogen experiencias artísticas en la propia ciudad y sociedad, ligadas al muralismo, la escultura, los derechos humanos, la hispanidad, las culturas ancestrales, la danza afro y la psico-plástica, así como el habitar vernáculo en el sur de Chile, y la sistematización del complejo proceso de creación y editorialización de una revista cultural-artística regional.

Así, hemos de revisar el texto relativo a la obra muralista, el artista español, José María Sert, en la Sala del Consejo de la Liga de las Naciones, en Ginebra, La Haya, que nos presenta Milan Marinovic y José Luis Guzmán, con motivo de los estudios y apuntes del historiador español, Luciano Pereña, en torno a la hispanidad y el reconocimiento internacional de la noción de derechos humanos derivados de la extensa y destacada obra de Francisco de Vittoria.

Vinculado también al muralismo, de carácter regional, destaca el artículo de Bernardita Skinner, que profundiza en la influencia de los viajes, especialmente a Europa, que se evidencian al estudiar la rica colección familiar del reconocido artista y muralista regional, Antonio Brito.

También, debemos señalar dos artículos que muestran la influencia y rica experiencia transcultural y cosmovisión maya y mapuche, respectivamente, en los artículos de Anabella Monzón, Thalia Valdenegro y de Carolina Pavés, quien nos habla de su visión y análisis en torno a las movilizaciones sociales de los años recientes, expresada en la obra mural y artística de Fab Ciraolo.

También se incluye el texto de María Teresa Vial, donde se revisa y sistematizan algunas ideas y percepciones sobre la belleza, en relación a la experiencia de revelación espiritual, abordadas teológicamente, desde el catolicismo, especialmente post-conciliar hasta nuestros días.

Se suman los trabajos de sistematización de una experiencia formativa y creativa que deriva en la realización del film trasandino, *Vuelta, fuga y punto de retorno*, de la cineasta argentina Lucía Riera, y la experiencia de observación y registro de la arquitecta, Catalina de La Rosa, en torno a las cualidades del habitar en el sur del país.

Destaca también, la investigación realizada por el arquitecto y magíster Pablo Duarte en torno a su experiencia como diseñador y editor de la revista regional de arte, COTA

Se incluyen además, dos artículos dedicados a la experiencia, vía talleres dedicados a la psico-plástica y el cuerpo, así como a la danza afro en la región que se ha ido posicionando como una actividad cultural relevante. Son los artículos de Carolina Ospina y Susana González.

Completan el presente número las entrevista y conversación con el reconocido pintor chileno, Hernán Valdovinos, quien nos comparte aspectos de su vasta trayectoria dedicada a la pintura, especialmente en torno a su formación, simbolismo y técnica en su pintura

Se suman, el destacado proyecto regional de los arquitectos Juan Luis Moraga y Carlos Lara, en su obra arquitectónica del casino de Playa Ancha, de la Facultad de Arquitectura de nuestra Universidad de Valparaíso.

Se suman el proyecto de los alumnos Benjamín Rojas y Javier Opazo, ganador del concurso para el hito escultórico de Calama.

Finalmente, se suma un relato literario del escritor Aníbal Ricci, la nota del periodista Henry Serrano, sobre la Bienal de arte que se está llevando a cabo en la región, y parte del trabajo artístico exploratorio de Rocío Lazo.

Artículos

Espacio Arte Sociedad

Contra la dualidad. Propuesta escultórica en base a la cosmovisión maya.¹

ANABELLA MONZÓN WILSON

Bachelor of Arts. Sculture, and Master of Humanities with an emphasis in Spanish Literature or Spanish Language.

California State University of Fresno, USA.

Filiación Institucional: California State University of Fresno. USA

ORCID: <https://orcid.org/0009-0007-0277-8093>

Mail contacto:

<https://fresnostatecah.com/2020/03/28/anabella-monzon-wilson-department-of-art-and-design-m-a-student-of-distinction/>

Universidad de Valparaíso

Facultad de Arquitectura

Revista Márgenes

Espacio Arte y Sociedad

Contra la dualidad.

Propuesta escultórica en
base a la cosmovisión maya

2023. Vol 16 Nº 25

Páginas 11 - 23

Recepción: septiembre 2022

Aceptación: diciembre 2022

<https://doi.org/10.22370/margenes.2023.16.24.3905>

RESUMEN

Este proyecto escultórico-artístico está organizado, primeramente, en base a algunos principios fundamentales que resumen la cosmología y el arte en la cultura maya y náhuatl, así como sus diferencias como confluencia con el mundo occidental-cristiano. En tanto propuesta artística y, en su conjunto, se busca proponer una síntesis de epistemologías no-occidentales y occidentales, que constituye el referente de la obra escultórica que se presenta al final del texto. Se busca proponer un cambio de perspectiva fundamental en la que el ser humano logre una nueva orientación de cara a temas como la fugacidad de la existencia, nuestra relación con el planeta y nuestra propia integración en esta totalidad. El método será mítico-epistemológico o poético-lógico, en el sentido que la obra de un poeta como Ernesto Cardenal abre puertas para descartar las dualidades que excluyen que algo poético o mítico pueda tener valor epistemológico.

Palabras clave. Mito / cultura maya y náhuatl / epistemología crítica

SUMMARY

This sculptural-artistic project is organized, firstly, based on some fundamental principles that summarize cosmology and art in Mayan and Nahuatl culture, as well as their differences as a confluence with the Western-Christian world. As an artistic proposal, and, as a whole, it seeks to propose a synthesis of non-Western and Western epistemologies, which constitutes the referent of the sculptural work that is presented at the end of the text. This seeks to propose a change in fundamental perspective in which the human being achieves a new orientation facing issues such as the transience of existence, our relationship with the planet and our own integration in this totality. The method will be mythical-epistemological, or poetic-logical, in the sense that the work of a poet like Ernesto Cardenal opens doors to rule out the dualities that exclude something poetic or mythical from having epistemological value.

Keywords. mith / maya and náhuatl culture / mythical epistemology /

PRESENTACIÓN

*Todo lo que nos sucede,
incluso nuestras
humillaciones, nuestras
desgracias, nuestras
vergüenzas, todo nos es dado
como materia prima, como
barro, para que podamos dar
forma a nuestro arte.*

Jorge Luis Borges

Conviene mencionar, desde el inicio, los puntos sobre los cuales se ha buscado indagar los principales rasgos de la cultura maya:

- a. La dualidad de los opuestos
- b. La fugacidad del tiempo y la vida
- c. Lo Inevitable que es morir
- d. Perdurar a través de los símbolos (canto)
- e. El encuentro con la divinidad (luz o trueno)
- f. Estructura del mundo maya

Estos puntos se pueden considerar como referentes de la propuesta escultórica desarrollada por la autora en el magíster de la Universidad Estatal de California, en Fresno, Estados Unidos. A continuación, se revisan estos puntos y la obra escultórica asociada.

1. LA DUALIDAD DE LOS OPUESTOS

Esto puede resumirse en lo que se conoce como El Círculo Indígena de la Medicina. Esta concepción regía la vida de los indios de Norte, Centro y Sudamérica, antes de ser descubiertos por Cristóbal Colón. La cultura de América se mezcló con la cultura Occidental (de Europa) durante la Conquista y produjo la cultura Colonial y Moderna. El mayor cambio fue la imposición forzada de la religión católica a los amerindios para sustituir los valores de sus creencias basadas en el círculo de la medicina, las cuales veneraban las fuerzas de la naturaleza como dioses. En este sentido, se reconoce que la manera primitiva de vivir de acuerdo y con respeto a la naturaleza puede ser beneficiosa para el planeta hoy en día. La cultura maya y náhuatl ocupaban Mesoamérica (México, Centroamérica y el suroeste de Estados Unidos) en el pasado. Me interesa familiarizar a los lectores con nuestras culturas para darles la oportunidad de comparar la existencia moderna con la antigua (opuestos dualistas en este caso) y decidir juntos cuál modo de vida se adapta mejor a nuestro planeta y nuestro modo de vivir hoy en día.

En tanto oriunda de la región del Quiché, en Guatemala, y de origen maya, analizaré esta cultura y su registro en el *Popol Vuh* (libro de la creación y consejo) y el libro Náhuatl. El

círculo de la medicina indigenista maya es el primer principio dual. Los valores occidentales son el segundo principio dual para examinar. El primer principio dual es el círculo que contiene dentro la cruz de las cuatro direcciones cardinales: norte, sur, este y oeste (similar al símbolo de la cruz céltica occidental). En el norte se encuentra el espíritu o la deidad regidora de la Sabiduría, en el este está la Intuición, en el sur la Vida Material y en el oeste está el Valor (*courage*).

Los mayas seguían las cuatro direcciones del cielo para organizar su vida diaria, sus siembras, su calendario, sus construcciones, su arte, su canto, música, poesía y todos los valores de su cosmología. Voces hispanoamericanas escriben sobre su configuración ideológica: *Poseían una concepción cíclica del universo en la que los astros y el tiempo se consideraban divinidades.* (Chang-Rodríguez, Raquel y Malva E. Filer 13).

La cruz cardinal del cielo maya se compone de importantes deidades que rigen las actividades de sus creencias. En el norte está Tohil (Dios del Sol), en el este Itzamná (dios de la noche), en el sur Chaac (Dios de la lluvia) y en el oeste está Huracán (Dios del trueno). Tepeu (Dios del viento) y Gucumatz (Dios del cielo) son las serpientes emplumadas que están en el centro del círculo de la medicina y son los dos principales dioses de la creación.

El trueno tiene muchas corrientes en la tormenta tropical y parece pájaro. Gucumatz le encarga a Huracán (trueno) que descienda y establezca la posición de las cuatro direcciones cardinales donde vendrán a sentarse los dioses regidores con sus potencias.

Hay un capítulo en el *Popol Vuh* que cuenta del segundo intento de los dioses para crear a la humanidad, usando palo de madera. Hombres que fueron destruidos por no tener alma, ni entendimiento para adorar a los dioses. De su destrucción dice:

*Y esto fue para castigarlos porque no habían pensado
en su madre, ni en su padre, el Corazón del Cielo,
llamado Huracán. Y por este motivo se oscureció la faz
de la tierra y comenzó una lluvia negra, una lluvia de
día, una lluvia de noche.*

(Chang-Rodríguez y Filer 16)

Los signos pictográficos en los códices eran hechos para recordar sus cantos ceremoniales y su historia. Constituían poemas orales ilustrados y es por eso que mi proyecto no estaría completo sin ilustrarlo con algunas de mis creaciones mayas. Mi nombre artístico es Uxmal, que significa reedificar y es el nombre de una ciudad maya en Yucatán.

La voz de los poemas mayas es la voz poética colectiva. Se abre a contar los acontecimientos que les suceden. La voz poética individual se cierra hacia lo personal. Por eso he decidido escribir en el pronombre nosotros y no en el “yo” para identificarlos con nuestras raíces culturales.

El libro *Voces de Hispanoamérica* explica las imágenes poéticas más usadas en la cultura náhuatl para cantar pinturas: *se refieren a aves de rico plumaje y de diversos colores, a flores de colores y formas exóticas, a metales nobles y a piedras preciosas, como el oro, el jade y las esmeraldas* (Chang-Rodríguez y Filer 14). Por eso es relevante usar la historia del origen de la alquimia en este proyecto, porque el texto de la piedra filosofal fue grabado sobre una esmeralda o una piedra verde de jade. La nobleza maya usaba el jade como ornamento simbólico de la inmortalidad, por su dureza y longevidad.

La poesía maya y náhuatl están relacionadas entre sí, porque los náhuatl hablan huasteco, la lengua maya más antigua. El departamento de Quiché está localizado al lado del departamento de Huehuetenango en Guatemala. Hay conjeturas de que los dos lugares estuvieron ligados más que fonéticamente (por las lenguas). Culturas que escribieron el *Popol Vuh* (códice maya) y el libro *Náhuatl* (códice azteca). Ambas culturas se diseminaron de Guatemala al área geográfica de México y Yucatán.

El *Popol Vuh* es uno de los pocos códices (libros manuscritos) que sobrevivió, y el único que trata sobre la creación humana, por eso es llamado la biblia indígena. Narra los cuatro intentos de los dioses para crear al hombre. Ocupa el primer capítulo en nuestro texto *Voces Hispanoamericanas*, donde se declara su gran importancia como la primera voz escrita (en el alfabeto latín que se usa hoy en día) en el continente americano en 1700.

En el *Popol Vuh* se afirma: *Que no haya ni uno, ni dos entre nosotros que se quede atrás*, expresión que aún se usa en la educación en mi patria de Centroamérica. La poesía indigenista trata temas universales de la vida humana y el cambio entre la dualidad de los opuestos.

El otro lado de la dualidad que hay que delinear a grandes rasgos sería la epistemología occidental. Podríamos empezar con el marco para entender el movimiento o cambio de posición dialéctica, que describe el centro de los fenómenos naturales que se desarrollan en la lucha entre los contrarios. Isaac Newton lo describe así:

Properties can change; we call this motion. Motion is action, change, and life. It is an indispensable time partner; one could not exist without the other. If we understood the cause of motion, we would understand the cause of the world. (Gleick, 440)

Los opuestos son conceptos duales de lo que cambia y de lo que no cambia, lo estático comparado con lo que se mueve. ¿Qué caso tiene descifrar lo inamovible que ha perdido la posibilidad de desplazarse? El cambio olvida darle vida a lo estático. Lo que no fluye es abandonado por el tiempo en un espacio vacío de la nada, donde nada sucede, porque no hay frotamiento de oposición.

Ocurren los días y recorren los soles los cielos, mostrándonos su luz, para que juntemos experiencias. La vida es cambio, si no se cambia, se muere. Nos volvemos obsoletos, fuera de uso y dicen que lo que no se usa se atrofia. Hasta las nubes cambian, se renuevan, transformándose en diferentes figuras. Así como nuestras percepciones, pues unas crecen, se alargan y otras se encogen, borrándose. La Biblia de Kings James que trajeron de Europa exige: *Be transformed by the renewing of your mind* (Romans 12:2).

El vaivén del azar de la suerte es una carrera dual de tiempo y espacio, va y viene, como aire en los cielos, se queda y se va. Nos tira a la deriva o nos recoge en su seno, tejiendo ciclos estelares. La dualidad de los opuestos es una característica natural de la materia y su comportamiento. Lo describe la tercera ley de Newton acerca de los opuestos, llamada principio de acción y reacción, que establece que si: *dos partículas interactúan, la fuerza sobre una partícula es igual y opuesta a la fuerza sobre la otra*.

Estas fuerzas nos empujan y, a veces, nos paran. Mencionamos el tema del cambio (movimiento), porque algunos problemas sociales se estancan y detienen el progreso de la civilización. A veces lo opuesto sucede, cambios que se dan muy rápido. Se debe a dos razones: hay quienes no quieren cambiar los valores que rigen la sociedad, ya sea prejuicios o valores de género y demás, basados en honras sexistas o elitistas. Hay otros que quieren cambiar como un ciclón, en forma abrupta, lo que nos brinda la parte necesaria para sostener la estructura sedentaria de la cultura y la sociedad. En este sentido, el mundo es relativo, o sea, no todas las mismas causas son seguidas siempre por los mismos efectos.

En este sentido, la mirada causal puede ser vista como justificación para no ser libres, sino vivir bajo un patrón de causalidad, para no tener que cargar la responsabilidad de elegir entre los caminos del bien y el mal. Porque estos se entrelazan como trenzas, se extienden en todas las direcciones del mundo y son difíciles de perseguir y dividir. Hay senderos que van hacia arriba y otros van hacia abajo. Unos caminos conducen a la luz y otros a la oscuridad. Unos ascienden arduamente y otros descienden con rapidez.

Pero no todo en la dualidad es blanco y negro, hay mezclas, sombras de matices grises y compromisos entre lo bueno y lo malo. Hay concepciones que son mediaciones, consideraciones y hay rompimientos de desacuerdos que causan violencia, guerras civiles. Pasan las décadas y la multitud olvida la historia, pues algún tirano disemina propaganda "que lo sucedido fue un sacrificio de los pocos, necesario por el bien de los muchos", una contra dualidad.

¿Qué depara el futuro? El futuro está presentado en oposición al presente. Mañana puede ser diferente, puede ser lo opuesto que hoy. En el porvenir se puede encontrar los opuestos, la traición o la lealtad, lo bueno o lo malo, el amor o la pasión, la luz o la oscuridad, los valores

occidentales o no-occidentales ¿Cómo podremos distinguir lo bueno de lo malo? ¿Seremos sometidos a la fuerza o poseeremos libertad? Nietzsche comenta en el balcón: *¿No son el mal y la redención también inexplicables? No seas pedante. Nada existe sin misterio. Si tratas de explicarlo todo terminas no sabiendo nada.* (Fuentes, 344).

Es misterioso que haya senderos que redimen y senderos que dañan. Unos caminos salvan y otros nos pierden. Muchos ascienden con dificultad y otros descienden con facilidad, pero es mejor que el misterio no nos deje ver lo que vendrá en nuestro camino lleno de oposiciones. La vida es como un juego, va para un lado u otro, a la izquierda o la derecha, hacia arriba o hacia abajo, se despliega como un canto con melodías que ascienden y bajan.

En los círculos indígenas (sentados en rueda), se declama poesía sin restricción, con música de tambores, sonajas, marimbas, pitos y cantos. La noche se ahonda y ya casi amanece. Unos roban, salen de sus casas de cartón en los barrancos y otros beben en los burdeles que ya cierran, perdiendo su tiempo. Otros se cobijan bajo los puentes a beber o fumar, lo que consigan, para olvidar el frío nocturno y el viento fuerte de la madrugada.

2. LA FUGACIDAD DEL TIEMPO Y LA VIDA

El sentido de la duración del tiempo es evidente en un poema náhuatl, que pregunta lo fútil (vano) que es la vida, diciendo que estamos aquí en la tierra por muy poco tiempo.

Yo Nezahualcóyotl lo pregunto:

¿Acaso de veras se vive con raíz en la tierra? No para siempre en la tierra:

solo un poco aquí.

Aunque sea de jade se quiebra,

aunque sea de oro se rompe,

aunque sea plumaje de quetzal se desgarrar. No para siempre en la tierra:

solo un poco aquí. (Chang-Rodríguez y Filer, 18)

En el mundo maya el tiempo es un peso divino que cargan los dioses y nos ofrecen los astros. El tiempo conversa con las estrellas, y nos guía, porque ve todo desde arriba. Cuando sufrimos parece que el tiempo pasa en cámara lenta. Cuando gozamos parece que el tiempo fuera muy rápido. El tiempo no dura, no perdura, ni espera a nadie, pasa y envejece. La rotación del tiempo en su movimiento nos da nuevas oportunidades para crecer y aprender expresiones náhuatl, cambiar nuestro rostro-corazón (personalidad), para crear nuevo canto en flor (poesía) con tinta roja y negra (sabiduría).

En la cultura maya absolutamente todo gira alrededor del tiempo, el cuál es cíclico, tanto en la naturaleza como en

los sucesos de la vida comunitaria. El tiempo está dividido en trece katunes, cada cual de veinte años. Al final de ese periodo se hacen predicciones que coinciden con los sucesos que pasaron en el ciclo de los katunes anteriores (el ciclo anterior de 260 años). Los eventos se repiten con los katunes.

El tiempo rige la profecía. Si hubo mala suerte en el segundo katún del ciclo anterior, se producirá mala suerte para el segundo katún del ciclo actual. O sea, lo que pasó en el primer katún del ciclo anterior se espera que vuelva a suceder en el primer katún del ciclo que sigue. Se apuntan todos los sucesos pasados y se relacionan al calendario en ciclos. El sol es el dios principal porque todo gira alrededor de él en forma de un ciclo astronómico que se observa.

En la concepción dual de interpretación occidental existen parámetros opuestos en todo, aun refiriéndose al tiempo. En contra dual del tiempo está el "No tiempo". La dualidad involucra dos conceptos, el tiempo y el espacio. Cuando el tiempo no tiene lugar que recorrer, desaparece, pues no puede efectuarse sin movimiento. Para explicarlo, dos instantes requieren el recorrido del segundo uno al segundo dos. Sin recorrido, no hay tiempo. Cuando el tiempo no se fuga o se desplaza, deja de existir. De ahí surge la idea de lo fugaz, que es lo que dura la transición del tiempo en dos instantes.

El espacio cambia y un día desaparecerá con todo y el tiempo, porque el sol se extinguirá, pero estos datos y acontecimientos son ciencia occidental no indigenista. El tiempo, amigo prófugo, no puede predecir la suerte, porque si lo hiciera, esto se volvería superstición. Vivir por mucho tiempo es suerte. Hay quienes mueren en accidentes o prematuramente (se dice que su vida fue fugaz). Para los que viven poco tiempo, el tiempo es más corto y fugaz que para los que envejecen. Puede que el tiempo que una persona viva sea dictado por sus costumbres. Algunos se matan ellos mismos, consumiendo veneno, droga o alcohol. Otros son víctimas, porque son pobres y no pueden alimentarse bien.

El tiempo de nuestra vida es fugaz porque todo ser viviente muere y hay altercados violentos entre tribus y países que ponen en peligro la vida. A través de los siglos la búsqueda del mal corrompe los intentos del hombre. El tiempo usado en la persecución del bien establece la paz que brota de los empeños nobles. Estos parecen alargar la percepción del tiempo. Lo que se gana en el tiempo del logro afirma la confianza y refina el sentido del deber. El tiempo nos es dado como una escalera para alcanzar la luz.

La caída en la tentación es lo contrario, como gradas subterráneas que descienden al sótano infernal, donde se encuentra el reino del mal. Un momento en buena compañía parece de naturaleza fugaz. Pero un momento entre torpes parece eterno. Los mayas se llamaban los hijos del tiempo porque sus dioses cargaban el tiempo como bultos en la espalda, bultos de diferentes tamaños según su duración, de

acuerdo con su calendario. Cargaban el sol a través de los días, del amanecer al ocaso, por el cielo.

Además, se conoce que la cultura maya se refiere a los periodos más largos de tiempo que han existido en la humanidad. En sus estelas (piedras talladas) mencionaron periodos de billones de años. En ese sentido, el tiempo era fugaz pero también duradero. Un concepto dual de lo fugaz que es la vida.

3. LO INEVITABLE QUE ES MORIR

Nuestras percepciones occidentales las aprendimos en los colegios e internados católicos del nuevo mundo. Repetimos las letanías promovidas por el poder eclesiástico. Lo sublime toca lo fatal cuando pensamos en morir, lo cual es siempre, porque desde pequeños vimos al señor Jesús crucificado y a los santos torturados en las misas y celebraciones religiosas.

No sabemos qué sucede después de la muerte y la miramos como un vacío existencial. La iglesia, con sus viejos órganos y sus fuertes campañas, nos ha puesto como ejemplo, en este siglo, lo precario y peligroso que es involucrarse en la política de un país. Enseñan a afrontar la muerte como puerta de entrada a la eternidad. Es para quitarle a la muerte su aguijón de avispa, con el que clava o apuñala la vida del muerto y, aún más, la de sus familiares, que se quedan llorando en este valle de lágrimas.

Pero la oración del Avemaría dice: *Santa María, Madre de Dios, ruega por nosotros, pecadores, ahora y en la hora de nuestra muerte*. De la manera que está escrito implica que todos nosotros somos pecadores, lo cual no es así. Cristo fue declarado el cordero de Dios que quita el pecado del mundo con su resurrección. Entonces: ¿su muerte salvó al hombre del pecado? ¿O no? ¿Al Mundo? La Santa Iglesia Católica enseña oraciones muy antiguas que a veces se contradicen y nos confunden.

La manera occidental de ver la muerte produce un vacío interno, que proviene de que el ser se siente aislado. Estamos solos porque el lenguaje arábigo no tiene las palabras necesarias para comunicar nuestros más íntimos sentimientos. El miedo a dejar de ser, el temor a enfrentar lo inevitable del silencio de la tumba, nos acecha sin poder evitarlo.

En el *Popol Vuh*, el infierno maya es como el sótano de una casa. Las últimas cuatro estatuas presentadas en este proyecto son Ixpiyacoc, Ixmucane, Ixquic y los Héroes Gemelos que vencen a los Señores de la Muerte.

Los padres les decían a sus hijos: *Hijito si me cortan la cabeza no te preocupes. Al llegar ahí abajo (Xibalbá, el reino de los nueve males), a la casa de tu abuelo Ixpiyacoc y tu abuela Ixmucane (adivinos de cenizas), me pondrán un melón en la cabeza y volveré a vivir y vendré a verte. A nosotros los indígenas no nos pueden matar, así que no tengas miedo. Mira que a nuestro antepasado Hun-Hunahpú lo invitaron los Señores de la Muerte a jugar pelota y le cortaron la cabeza, y,*

aun así, después de muerto se juntó con Ixquic. Son los padres de los héroes gemelos Hunahpú e Ixbalanqué que vencieron a la muerte.

A veces el silencio mismo comunica lo que el lenguaje no puede revelar, porque la muerte se percibe como un vacío, una nada, un dejar de ser lo que somos, un triste perecer sin habla. No se está seguro cómo será, pero todos lloran por el difunto en su partida, como si fuera algo muy malo que nos aterra.

En el libro Náhuatl, Orozco y Berra dicen de Mictlán (el lugar de los muertos) *En el ombligo de la tierra. Era un lugar amplio, cerrado, oscuro y con nueve estancias* (Venegas, 680). Para los mayas el lugar se llamaba Xibalbá, el reino de los nueve males que menciona el *Popol Vuh*. Los indígenas creen en la inmortalidad, no ven a la muerte como la nada, y tienen pasos a seguir, pues creen en los pasajes que cruzan los muertos, y los preparan para el viaje durante el entierro.

Para ellos lo inevitable es tener que cambiar de morada, ser recibidos por Cizin, el dios de la muerte y sus compadres, para que los inviten al juego de pelota debajo de la tierra. Se cree que morir es mudarse a otra vivienda que no está en la superficie de la tierra (sino debajo de ella) para continuar viviendo. Se cree que el reino subterráneo está conectado con el de la vida y que nosotros podemos ir y venir entre ellos, de arriba abajo y de abajo arriba, sin dificultad. No se cree en la muerte permanente, de ahí viene la idea de la muerte feliz en la cultura mexicana.

Cuando uno es pequeño las nanas indias nos enseñan que hay que ser bueno con los animales, porque al morir hay un río de sangre y solo los animales lo pueden cruzar y vamos a necesitar su ayuda para pasar al otro lado. Cuando pensamos en un lugar oscuro, evocamos la noche y su silencio, con la idea del vacío negro que es un lugar desvestido de todo, pero no desolado, pues allí están nuestros animales queridos a los cuales hemos cuidado.

Según Abel Martín: *Sólo sus ojos ven la quietud e incluso las tinieblas, y sólo sus oídos llegan a oír el mismísimo silencio. La noción de la nada —esa «pizarra oscura» en que, se escribe el pensamiento humano* (Ferosio, 299). Pizarra que es la intuición de los animales que perciben su muerte desde lejos, por instinto.

Unos evitarán la muerte hoy, otros no. Todos los días muchos mueren, es inevitable. Unos morirán y otros sobrevivirán. La ruleta del juego mortal va rodando, corriendo detrás del ritmo del reloj que persigue las horas nocturnas. El azar de la suerte señala el porvenir. La muerte rueda y cae como un dado. Unos juegan a la ruleta rusa parados en la esquina o pasando sus carros o sus cuerpos en la luz roja de los semáforos.

En los vicios no hay logros, pero muchos se tiran a ellos en las zanjas (cunetas, hoyos) de la perdición, algunos buscando la muerte inevitable. En los callejones resuenan los pasos, se escurren los mareros (gangueros), antes de que

amanezca, en las esquinas marcadas de sus vecindarios. Las sombras se desplazan sobre casas con ventanas rotas, de gente sin hogar. Les acosan las imágenes de pesadillas en las ciudades de concreto, madera y cartón.

En las montañas de los sueños bellos, crecen como castillos en el aire las aspiraciones naturales del hombre. Mientras en la naturaleza salvaje coexisten la vorágine del río Usumacinta (río en la frontera entre México y Guatemala) con las sombras tupidas de los árboles frondosos, donde se refunde el peligro de arañas culebras y leopardos, esperando la muerte. Las palabras de Rubén Darío nos recuerdan: *Ser, y no saber nada, y ser sin rumbo cierto, y el temor de haber sido y un futuro terror... Y el espanto seguro de estar mañana muerto, y sufrir por la vida y por la sombra* (Chang-Rodríguez y Filer 252)

En la selva los rumbos son inciertos, y no se sabe, a ciencia cierta, las calamidades espantosas que rompen la realidad en fragmentos, los cantos en lamentos. Muchos, en la historia, persiguen el degrado (volverse más malo o peor) con genio, inventando locuras para llamar la atención, para no quedarse en la borrosa sombra. No pasar desapercibidos escondidos en el anonimato. Quieren tener prueba segura de haber sido y venden su alma al terror al que persiguen. Sería mejor ser invisible, y no dejar huella, que inventar reglas inhumanas, crear poder falso sobre los demás o inventar lo siniestro para reafirmar una vida con inevitable futuro de muerte. En las épocas oscuras, el poder estrecha la nuca de las masas y estrangula con su serpentina (como culebra) fuerza soberbia, hasta asesinar los sueños de los vivos, para reafirmar su poder sobre la muerte.

Pasan las décadas o siglos y la multitud olvida la historia, pues algún tirano disemina propaganda que el genocidio es bueno y necesario para limpiar la sangre. La gente del pueblo repite que lo sucedido fue válido. El sacrificio de unos pocos, por el bien de los muchos o de todos, es aprobado como acción recomendable.

En *El señor presidente* dice Miguel Ángel Asturias *¡No hay paz que no descanse sobre los escudos, las cabezas y los cuerpos decapitados del enemigo!* En otras palabras, no hay paz sin afán y sin tormento, sin lucha armada, en el logro de la libertad. Siempre hay alguien que nos quiere esclavizar, hay que pelear y defenderse.

4. PERDURAR A TRAVÉS DE LOS SÍMBOLOS O EL CANTO (LA POESÍA)

El símbolo del círculo es sagrado y está en contra de la dualidad, porque la une. Es un símbolo integrativo-común de una epistemología unificatoria entre la cultura occidental y la no-occidental. El círculo fue estudiado por los babilonios (2,000 AD). En Inglaterra se construyó una estructura megalítica (Stonehenge) en forma de círculo y data de hace cinco mil años. Es un círculo pétreo de veneración medicinal, un círculo sofisticado, prehistórico, de

pedra, que ilustra la significación del círculo como símbolo sagrado en la veneración de los cielos en la antigüedad. El símbolo maya de las cuatro direcciones cardinales es una cruz insertada dentro del círculo indigenista de la medicina maya. En el occidente (en Europa), este símbolo se asocia con la cruz céltica, también con el Hermetismo (Grecia y Egipto), los fenicios y con la piedra filosofal.

En una estructura simbólica en la que hay elementos que aparecen y desaparecen, generalmente los principios fundamentales persisten cuando están basados en la significación.

Hermes Trismegisto (una combinación del dios griego Hermes y el dios egipcio Tot) escribió *La Tabla Esmeralda* (grabada en esmeralda, cristal, roca verde o jade). Escrita en un alfabeto simbólico desconocido, pero similar al fenicio, donde se encuentra un mensaje oculto, que da fundamento a la alquimia (Trismegisto, 43). *La obra requiere trascender la limitación racional (de la razón), de ahí que todo alquimista sufre una transmutación personal paralela que le permite acceder al lenguaje del Símbolo.* (Trismegisto, 39).

En este sentido, tal vez la vida está regida por causas que son simbólicas, cómo insinúa Alejandra Pizarnik, hablando con el estudioso del psicoanálisis que no contesta: *Pero nos imaginamos el porvenir como un reflejo del presente proyectado en un espacio vacío. Mientras que es el resultado a menudo muy próximo de causas que en su mayor parte se nos escapan.* (Pizarnik, 124). Ella dice que es nuestra imaginación la que nos impide captar que nuestro porvenir está relacionado con causas que se nos escapan.

Hay otro lenguaje que es comunicado por símbolos, que vienen de nuestro propio ser, como la lengua maya y náhuatl. La aprendemos desde la infancia cuando, en vez de palabras, miramos objetos artísticos indígenas, de los cuales nos cuentan historias, de manera que cobran presencia en nosotros y adoptan vida. Podemos comunicarnos con canto, ilustrado con dibujos (lo cual es nuestra poesía) y se usa formas ideográficas de escritura, signos jeroglíficos.

Una de estas ideas es la noción de que afuera es como adentro, que replica entre valores internos y externos. *La frase 'Como es arriba es abajo' es la máxima que guía a los seguidores del Hermetismo.* (Trismegisto, 64). Así, son principios duales simbólicos; en realidad, son parte de lo inmanente, que está presente en todos lados (afuera, adentro o al revés). A lo que se refiere es que simboliza el macrocosmos del universo y el microcosmos del hombre. Lo que pasa en uno, pasa en el otro. Lo magnánimo se repite en lo mínimo.

Ha llegado la hora de estar más allá del bien y el mal y superarlo todo. Nietzsche menciona que el amor está más allá del bien y el mal. El verdadero Amor es símbolo de lo real trascendente, no cambia ni se mueve, permanece sin ser afectado por la dualidad, por el tiempo. El Amor lo une todo en un círculo completo. Dentro de él la tierra abraza al sol y al universo al ciclo.

El símbolo del ciclo es representado por un círculo porque en él se repiten las posiciones del círculo anterior en el calendario, cada doscientos sesenta años, lo cual no sucedería si el ciclo fuera lineal. Por eso el calendario es en forma redonda, porque todo lo que sucede se repite. En la predicción del tiempo de los katunes (veinte años) que forman el Baktun (5,125 años) porque sus conceptos (simbólicos) son cíclicos.

Nuestro canto es el símbolo de nuestra poesía, el pleno recuerdo de la belleza de las flores. En la soledad de la noche pienso en lo que significa mi vida y en la posibilidad de la igualdad humana que tanto deseo. Mi poesía me comunica el canto de los símbolos sombríos de la noche anuente que perduran. Veo delineada las siluetas negras de las palmeras y los árboles, detrás un despejado cielo azul iluminado por la luna, como un barato dibujo gráfico vendido en los mercados de los pueblos. Permanecen las sombras hasta llenar todo el horizonte y parece que detrás de ellas se oculta el desconocido emblema interrogante del mañana.

¿Qué simboliza el paralelismo de la alegoría de la sombra que alude a la noche? ¿Se alarga la noche como las sombras? Son como lagartijas gigantes, enfrentando la oscuridad que avanza. En la ciudad dormida algún transeúnte (caminante) se desliza tambaleándose, entre callejones. En las aceras a la orilla de la calle, las colillas de cigarrillos están tiradas en las calles orinadas, sumergidas en pobreza. En los barrios de los barrancos, los pobres del tercer mundo duermen entre grietas. Las sombras cubren los callejones estrechos en línea, humedecidas por el sereno que moja a los pobres de la tierra (como se simboliza a los indígenas) y desborda los ríos con derrumbes.

¡Porque todo es así en el trópico, cubil protector de los contrastes! La flor del Amchee, que castiga dolorosamente al que la toca, atraído por su belleza... Flores sirenas, clima, agua, sirena, cálida y apacible, en donde acecha, callada, la muerte. ¡En medio de todo esto existió Carazamba! (Asturias, 94).

Recuerdo a Marga, mujer símbolo de "Carazamba" (insolencia) de una flor encantadora que mata, cómo lo prohibido transgrede. Como la muñeca de cera o tusa (cáscara del maíz) símbolo sacrificial de un ritual que representa algo salvaje, no adiestrado, no como la dama occidental, amaestrada (que representa la represión de la mujer).

Es una latina india, bailarina exuberante con la gracia de una garza, con sus canelones color oro caramelo y sus facciones de musa altanera que resplandecen a la luz de una vela. Tiene una pierna levantada, paralela a la pared, apuntando al marco de arriba de la puerta, señala a las estrellas del cielo, que son sus antepasados protectores. Un leve viento sacerdotal abre las cortinas, símbolo que presagia la hora de la magia.

Marga recuesta su cara en su muslo derecho, de piel suave como lirio, inclinando su cuello de cisne y sonriendo alza su brazo para tocarse el pie, con gracia felina. Sus coyunturas se abren, como los velos de la noche y musitan (hablan bajo) los secretos ancestrales, guardados por los siglos. Los efectos de los hongos mágicos terrenales se disuelven en espirales de colores como humo y las luces brillantes de los astros en sus órbitas resplandecen.

El silencio es un símbolo de la ausencia de lenguaje, de la forma, es la oscuridad. Al revés del canto, que es la luz. En la oscuridad, los malos deseos crecen como fuego candente. En Occidente el fuego candente se usaba con fórmulas minerales para torturar durante el siglo XVIII. En la cultura indigenista el fuego es un emblema sagrado que quema el mal y se usaba para proyectar señales de humo circulares (lenguaje del signo) al cielo, simbolizando el círculo de la medicina, que les producía entregarse al éxtasis.

5. EL ENCUENTRO CON LA DIVINIDAD (LA LUZ)

Creo que podemos coincidir con la idea de que el encuentro con la divinidad sucede en el cielo. Para los mayas el cielo es el firmamento que está arriba de sus cabezas, de sus ciudades y templos, o sea, el cielo natural de la atmósfera terrestre. Los dioses principales mayas son las deidades que regían las fuerzas del cielo. Sus divinidades son: el sol y el viento (creadores en el centro). El sol, la noche, la lluvia y el trueno: en el norte, este, sur y oeste, consecutivamente. Todas sus deidades tienen que ver con fenómenos naturales que reparten la luz en el cielo y la refractan a la tierra, en la tormenta. Lo cual menciono, porque los europeos impusieron el concepto religioso católico de que el cielo (donde se encuentra la divinidad) está más allá de la vida, en la eternidad.

Los mayas expresan la unión con la divinidad a través de la luz del trueno, una descarga eléctrica, que viene y trae la luz de dios. Los rayos de la tormenta son la divinidad de las Serpientes Emplumadas, adoradas por los indígenas mayas, porque se considera que el trueno es luz divina que trae la lluvia que alimenta las plantas y hace crecer la comida para alimentar la tribu. Es esta la fuerza natural divina, en que dios envía la vida y la fertilidad a la tierra.

En el Trópico los truenos tienen múltiples rayos de luz y parece que fueran plumas de pájaros, con un trueno central más fuerte marcado en el eje, y es por eso que al trueno se le llama la serpiente emplumada, Quetzalcóatl en México, Gucumatx en Guatemala, la serpiente encornada (*the horned serpent*) para los pueblos en el Cuadrante Central de Arizona, Utah, Colorado y Nuevo México, en el suroeste de Estados Unidos, y el Pájaro Trueno (*Thunder Bird*) para otras tribus americanas.

Los eventos divinos son cíclicos (en espiral) y se repiten, después de dar sus vueltas la tierra, la luna y el sol en sus rondas celestiales, similares a las constelaciones de estrellas.

No hay arriba, no hay abajo absoluto, todo es relativo en el horizonte de la naturaleza, porque esta gira sobre sí mismo en el espacio infinito de un universo circular.

Pensamos estar parados cuando estamos de lado, sobre la capa de la tierra, y nuestro abajo es su centro. Nuestro arriba es el espacio sideral. Vivimos oscilando en lo eventual de la constelación vía láctea, mientras las demás galaxias alrededor están siendo atraídas al más allá, por un gigantesco hoyo negro. La vía láctea no está en una posición fija, sino que sale y se hunde en el horizonte. Sale en el este y se pone en el oeste. Creemos que las formas son estables, tanto los objetos en el universo como las estructuras en la tierra.

Aún nuestros sentimientos primarios parecen ser reales y somos arrastrados por ellos, sin darnos cuenta de que somos sus creadores y promotores. Salimos en la noche a la hora de la quietud, ascendemos al encuentro con la amada en cuerpo astral y tenemos acceso al mundo de la luz divina. La lucha ideal del amor incondicional está dentro de nosotros en nuestra alma, es una ola del océano del espíritu infinito de Dios.

Yogui Paramahansa Yogananda, que fundó la Realización del ser en Los Ángeles, California, trajo yoga (Kriya Yoga) al oeste, para que el ser humano sepa el camino para unirse a la divinidad. El solía decir *que, si el sol empezara aumentar de tamaño y creciera hasta la infinidad, nunca llegaría a ver el final del universo*. El universo es infinito y así es nuestro encuentro con la divinidad cósmica. Con esa perspectiva de la infinitud del universo y del sendero, las noches se convierten en paz y dialogan con los días, entre la luz celestial del sueño y la superconciencia. El día y la noche, juntos invocan al poder superior de una divinidad idílica y real de belleza prístina omnipresente.

Mientras en este mundo y en esta noche persiste el acuerdo del deseo solitario, que crece en la noche como extraña liana trepadora al cielo inmenso, que abre puertas a las mansiones de los ángeles, a las almas torturadas. Desde ahí proyectan los rayos de su protección divina el círculo angelical. Miguel Arcángel en el norte, Uriel en el este, Gabriel en el sur y Rafael en el oeste. La batalla de las fuerzas de la luz contra las del mal en lugares celestiales, persiste. Mañana sobre nuestra cabeza adormecida se desplegará la luz divina y despertaremos a la conciencia cósmica universal.

El cielo adorna sus versiones azules en todas direcciones, con nubes de algodón blanco que recuerdan lo divino. Para el mundo indígena, la divinidad se encuentra en el convivio diario de la comunidad y no en la retribución de las buenas acciones en el cielo eterno como la creencia occidental. En este sentido, el encuentro con la divinidad queda marcado por una experiencia de poesía canto, sobre la belleza que trae esperanza de manifestación de justicia. Dice Uxmal:

El cuidador de claveles y rosas, siembra árboles (grabados con corazones) y rosas para regalarlas.

La Resistencia Pacífica del pueblo guatemalteco es una proyección solar en el templo de la conciencia.

Somos pacifistas en nuestros cantos unificados de Terracota (en Ramírez, 3).

Nietzsche escribe que más allá del bien y el mal yace el amor. Tal vez podamos acordar que nuestro bien se encuentra más allá del deseo del mal. Y así establecer que, en el amor, no debería haber maldad. Es decir, el amor y el mal no se contaminan. Queda el amor por fuera del mal. Por cierto, este comentario se refiere al verdadero amor y no al amor que se practica en el mundo, porque nosotros estamos en ustedes y ustedes en nosotros.

Los moradores del trópico, con sus narices alargadas, y su sangre azul noble maya y náhuatl, roncan en las vecindades del juglar (de la selva) al ritmo de tambores y latidos de corazones esclavos. Los caminos del bien y el mal se entrelazan como trenzas en el porvenir. Luego se extienden hacia todas las direcciones cardinales y se dividen. Dios ha trazado el momento para cada acontecimiento de nuestras vidas, creemos que está escrito el porvenir y no hay por qué preocuparse.

Los nuevos escritores de América con su sangre criolla (india y blanca mezclada) escriben nuevas poesías que revelan la esperanza y el poder de la divinidad (creencias que no han muerto. Se mantienen vivas con la señal de los dos caminos blancos del bien, representados por dos líneas blancas "II" paralelas y la cruz negra invertida "X" de la muerte maya que repele el mal.

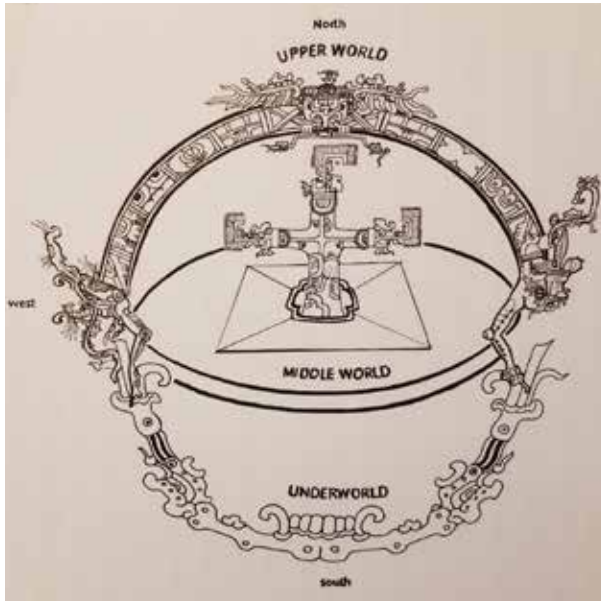
Símbolos divinos (sagrados), que se hacen a los cuatro costados en todo y a todos. Van en contra de la dualidad, balanceando en la unidad el poder del sol y de la luna, el poder positivo y negativo en el centro del círculo divino, donde el tiempo y el espacio se refunden en el silencio (oscuro) blanco (de luz). Ahí el sol no tiene velos, no hay la azul mentira de los cielos, es donde vamos a caminar las cumbres perpetuas.

Para aprender a interpretar el silencio (lo no dicho) con la imaginación, hay que cantar y escribir poesía mirando a las estrellas, como lo hacían nuestros antepasados y luego escuchar (lo que ya no se hace hoy). pero se puede volver hacer. Tal vez el tiempo es fugaz y ya es hora de volver a los viejos valores que armonizan con la naturaleza, para hacer perdurar nuestra Tierra. Parar el movimiento de lo inevitable de la muerte del mundo y volver al pasado, al valor opuesto de la urbanización de hoy, a venerar al trueno (la naturaleza) que nos trae la lluvia que riega las semillas que nos alimentan. Convivir con los cuatro colores (razas) del símbolo del círculo de la medicina: blanco (caucásico), rojo (indigenista), amarillo (asiático) y negro (negroide). Y así alcanzar, contra la dualidad, la unidad de la luz divina

que Alejo Carpentier llama lo 'real maravilloso' patrimonio de Latinoamérica.

6. ESTRUCTURA DEL MUNDO MAYA

Estos son los tres niveles del mundo maya. Arriba, En medio y Abajo (*Upper, Middle and Low*). Están representados por mis estatuas en barro que hice en la maestría de Arte con énfasis en escultura en Fresno State. Son las estatuas de Tohil, Itzamna, Chaac y Huracán. Dioses del sol, la noche, la lluvia y el trueno. Las serpientes emplumadas Tepeu y Gucumatz, creadores supremos, están en el centro de círculo.



> Imagen 1. Esquema de la cosmovisión maya. Fuente: Cortesía de profesor de Historia Maya doctor Keith Jordan.

Lo único que queda para clarificar es decir que la cruz cardinal de la medicina se repite en cada nivel de la estructura del mundo maya, o sea, que hay una cruz calada en el alto mundo, una cruz cardinal en el mundo físico material y una cruz cardinal en el bajo mundo es el principio teológico de la creación en los valores occidentales: el Padre, el Hijo y el Espíritu Santo. Conocidos como los principios: Creador, Preservador y Destructor en el hinduismo oriental.

PROPUESTA ESCULTÓRICA



> Imagen 2. Estatuas de Uxmal, Mundo Alto Maya. Fuente: Registro de la autora

> Imagen 3. Estatuas de Uxmal, Mundo Alto Maya. Fuente: Registro de la autora³



> Imagen 5 y 6. Estatuas alusivas al mundo maya. Fuente: Registro de la autora

> Imagen 7 y 8. Estatuas alusivas al mundo maya. Fuente: Registro de la autora

En primer término, el mundo superior está representado por cuatro deidades principales del origen Mayam descritas en el *Popol Vuh*, biblia maya quiche, en las siguientes páginas,

En la exhibición, en el Centro del Círculo de la Medicina está el símbolo de los creadores principales Tepeu y Gucumatz (las Serpientes Emplumadas).

En el Medio Mundo están los dioses de la vida terrenal maya



> Imagen 9 y 10. Estatuas alusivas al mundo maya. Fuente: Registro de la autora



En el Nivel del Bajo Mundo están las deidades de los nueve males alrededor de la cruz de los cuatro generadores de Xibalbá (el Reino de la Muerte).



> Imagen 11 y 12. Estatuas alusivas al mundo maya.
Fuente: Registro de la autora



> Imagen 13. Estatuas alusivas al mundo maya. Fuente: Registro de la autora



La misma estatua tiene dos diferentes caras, representando a los Héroes Gemelos, aspectos duales opuestos.

> Imagen 14 a 17. Estatuas alusivas al mundo maya.
Fuente: Registro de la autora

BIBLIOGRAFIA

- Allen Rupert *et al.* *The Primitive Cosmvision of the Magicorealist Narrator.* (Alejo Carpentier; Cuba; José María Arguedas; Perú; Miguel Ángel Asturias; Guatemala; Gabriel García Márquez; Colombia). University of Arizona, 1984.
- Chihuán Gálvez Jaime *et al.* *César Vallejo Los Heraldos Negros: Tribute en su centenario.* First edition ed. Sinco Diseño EIRL 2018.
- College Of *et al.* ``Modes of Domination and Relations of Power: A Bourdieusian Analysis of Rafael Sánchez Ferlosio's El Jarama Armando López Salinas's La Mina and Juan García Hortelano's Tormenta De Verano." The University of North Carolina at Chapel Hill 201012
- Sources: Carlos *et al.* Nietzsche on His Balcony: A Novel. First Dalkey Archive ed. Da Ikey Archive Press 2016. Greenham
- Paul Timothy. "A Concord of Alchemy with Theology: Isaac Newton's Hermeneutics of the Symbolic Texts of 'Chemistry' and Biblical Prophecy." University of Toronto 2015.
- Trumbull Robert and University of California Santa Cruz. "Derrida Freud Lacan: Resistances." University of California Santa Cruz 2012
- Machado Antonio *et al.* Paths Over The Sea: Conversations with Antonio Machado. Confluences 2017.
- Marco Valeria and André Rhina. "The Roque Dalton Testimony and the Representation of the Catastrophe." Biblioteca Digitales De Teses e Dissertações Da USP 20030317.
- Morrow John Andrew. "The Indigenous Presence in Ruben Dario and Ernesto Cardenal." University of Toronto University of Toronto 2000.
- Monson, Anabella, 2022. Maya Monuments In Retrospective Light of Anabella Monzon Art. Disponible en: En: <https://online.anyflip.com/zngqi/pvvp/mobile/index.html>
- Nell Kline. "A Vocabulary Study of the Douay and the King James Versions of the Bible." 20150312142907.
- Raquel Chang-Rodríguez, Malva E. Filer. Voices of Latin America: Literary Anthology. Boston, Mass Heinle & Heinle, 1988
- Rojas Osorio Carlos. Foucault And The End Of Modernity: Affinities And Controversies. Spanish Academic Publishing House 2019.
- Stevens Annick. Nietzsche: La Passion Des Sommets. L'Atinoir 2018.
- Various Authors. Hermetic texts. RBA Books 2019. [https://bibliotecacomplutense.odilotk.es/opac?id=00089663](https://bibliotecacomplutense.odiotk.es/opac?id=00089663). Accessed 16 Oct. 2022. Trophy." Biblioteca Digital De Teses e Dissertações Da USP 20030317.
- Pizarnick, Letter September 24
- Pena Uxmal, Francisco Tobar Blanco, Ricardo Palacios Monzón. Amor Incondicionado: Prema Gita. Guatemala city, Guatemala: Templo Yoga de la Zona 8, 1977.

El legado de paz de Francisco Vitoria en la obra de Luciano Pereña. Arte y promoción educativa de los derechos humanos en el mural de José María Sert y Badía, en la Sala del Consejo de la Liga de las Naciones, La Haya, Ginebra¹

MILÁN MARINOVIC PINO

Doctor en sociología y ciencias políticas. Tutor de extensión Cátedra Luciano Pereña, conferido por la Universidad de Salamanca. España. Doctor Honoris Causa L' Ecole de Paris.
ORCID: 0000-0002-2275-0027
MAIL CONTACTO: milan.marinovic@gmail.com

JOSÉ LUIS GUZÓN NESTAR

Doctor en Filosofía por la Universidad de Salamanca y en Teología por la Facultad de Teología del Norte de España, sede de Burgos. FILIACIÓN INSTITUCIONAL: Instituto Superior de Filosofía San Juan Bosco. España²
ORCID: 0000-0002-1526-5058
MAIL CONTACTO: joseluis.guzon@salesianos.es

Universidad de Valparaíso

Facultad de Arquitectura

Revista Márgenes

Espacio Arte y Sociedad

The legacy of peace of Francisco Vitoria in the work of Luciano Pereña. Art and educational promotion of human rights in the mural by José María Sert y Badía, in the council chamber of the league of nations, The Hague, Geneva.

2023. Vol 16 N° 25

Páginas 24 - 36

Recepción: enero 2022

Aceptación: mayo 2022

RESUMEN

La conmemoración de los ochocientos años de la Universidad de Salamanca gatilló una serie de debates, exposiciones, actos y publicaciones por todo el mundo, especialmente iberoamericano. En este marco, una de esas iniciativas estuvo ligada, tanto al rescate de la obra de Francisco de Vitoria, como del catedrático e historiador español Luciano Pereña (1920–2007), quien, proponiendo la noción de “Paz dinámica para el siglo XXI”, buscó proyectar la obra de Vitoria a este nuevo siglo. Como es sabido, este derrotero histórico-legal, originado en la presencia española en América, ya con obra de Fray Bartolomé de Las Casas, desencadenó agitadas e intensas reflexiones y discusiones dentro la Escuela Salmantina desde fines del siglo XVI, influyendo decisivamente para sentar las bases de lo que hoy es la Declaración Universal de Derechos Humanos de la ONU y su misión. En su obra, Pereña resume y propone doce principios de la obra de Vitoria, que buscan proyectar su influencia de estos valores en el presente siglo XXI. Además, Pereña se dedicó a la revisión y compilación del código más extenso sobre la presencia americana en el Nuevo mundo, conocido como el *Corpus Hispanorum de Pace*³, el cual consiste en un inventario de fuentes y documentos, principalmente del siglo XVI y XVII, dirigido por el propio Pereña en la Universidad de Salamanca, que resultan claves para la interpretación histórica de este período. Junto a esta monumental obra, en sus notas y estudios personales, anotados y recuperados por el autor, poco antes de la muerte de Pereña durante sus estudios tutoriales, se presenta un pequeño y especial estudio, a la puesta en valor de la obra del pintor español José María Sert y Badía en la Mural de 1936, titulado Los cinco colosos, la cual destaca por su alta carga alegórica y simbólica de la historia humana, como por sentido humanista-modernista, y que aún se encuentra en la Sala del Consejo de la Liga de las Naciones (Sala Francisco Vitoria) en Ginebra, La Haya.

Palabras claves: Derechos Humanos / Escuela Salmantina / Paz Dinámica / Proyecciones siglo XXI / Legado intelectual, artístico e histórico

<https://doi.org/10.22370/margenes.2023.16.24.3831>

¹Homenaje al doctor Luciano Pereña, fundador de la Cátedra V Centenario, por su aporte al *Corpus Hispanorum de Pace* y a la conciencia de América como unidad cultural. Leído y presentado en encuentro internacional conmemorativo de los 800 años de la Universidad de Salamanca. “El legado de paz de Francisco De Vitoria para el siglo XXI: liderazgo ético y paz dinámica”. Mensaje de Paz de la Cátedra V Centenario—Dr. Luciano Pereña. Universidad Pontificia de Salamanca.

²El autor ha ejercido diversas tareas de gestión y función directiva. Ha sido secretario del Instituto Superior de Filosofía San Juan Bosco (1994-1998); director del Instituto Superior de Filosofía San Juan Bosco (2006-2012); asesor religioso de la Federación de Escuelas de Tiempo Libre cristianas (2008-2016); director del Instituto de Pensamiento Iberoamericano de la Universidad Pontificia de Salamanca (2012-2016); director del Instituto Superior de Ciencias de la Familia UPSA (2012-2016). Y desde 2017 ha sido el Coordinador de Enseñanza de la Vicaría 8 de Madrid y ha coordinado también la Pastoral en el CES Don Bosco. En 2023 es nombrado Delegado Episcopal de Enseñanza véase: <https://dee.archimadrid.es/jose-luis-guzon-nestar-nuevo-delegado-episcopal-de-ensenanza-en-madrid/>

³Según autores como Francisco Castilla (1988):

Los volúmenes que durante veinticuatro años han editado los colaboradores del *Corpus Hispanorum de Pace* (CHP) —una colección que aspira a poner valiosas obras del pensamiento sociopolítico español de los siglos XVI y XVII en manos de todos los estudiosos—, constituyen la mejor prueba de una meritoria labor que debe ser reconocida. No existe, probablemente, ninguna otra aventura editorial reciente que pueda presentar un balance similar en el mundo de habla hispana.

ABSTRACT

The commemoration of 800 years of University of Salamanca, triggered a series of discussions, exhibitions, events and publications throughout the world, especially in Latin America. Within this framework, one of these initiatives was linked both to the recovery of the work of Francisco de Vitoria, and to the Spanish professor and historian Luciano Pereña (1920-2007) who, proposing the notion of “dynamic peace for the 21st century”, sought project the work of Vitoria to this new century. As is known, this historical-legal course, originated in the Spanish presence in America, already with the work of Fray Bartolomé de Las Casas, triggered agitated and intense reflections and discussions within the Salmantina School since the end of the 16th century, decisively influencing the establishment of the bases of what is today the Universal Declaration of Human Rights of ONU and its mission. In his work, Pereña summarizes and proposes twelve principles of Vitoria’s work, which seek to project the influence of these values in present 21st century. In addition, Pereña dedicated himself to the revision and compilation of the most extensive codex on the American presence in the New World, known as the “Corpus Hispanorum de Pace”, which consists of an inventory of sources and documents, mainly from the 16th and 17th centuries, directed by Pereña himself at University of Salamanca, which are key to historical interpretation of this period. Along with this monumental work, in his notes and personal studies, noted down and recovered by the author, shortly before Pereña’s death during his tutorial studies, a small and special study is presented, to enhance the value of the painter’s work. Spanish Josep María Sert y Badia in the Mural of 1936, titled: “The 5 Colossi”, which stands out for its high allegorical and symbolic charge of human history, as well as for its humanist-modernist sense, and which is still in the Room of the Council of the League of Nations (Francisco Vitoria Room) in Geneva, The Hague.

Keywords: Human Rights / University of Salamanca / Dynamic Peace / XXI century projections / Intellectual, artistic and historical legacy

1. EL LEGADO DE PAZ DE FRANCISCO VITORIA

Nada vale luchar por la justicia social sino es al propio tiempo una lucha por la libertad del ser humano, y por la dignidad que le corresponde (Francisco de Vitoria)

El pensamiento de Vitoria surge como juicio crítico del proceso a la conquista de América, centrado en los derechos de las personas y la dignidad del indio, por la profundidad de su mensaje enraizado en la conciencia y solidaridad de los pueblos toma forma orgánica y su desarrollo, como conciencia de América y ahora universal, se manifiesta latente en los momentos decisivos de la historia americana, el cual debe ser preservado y difundido para las futuras generaciones e instituciones educativas. Cuando, en 1925, los universitarios holandeses celebraban el III Centenario de la publicación de la principal obra de Grocio⁴ (*De iure belli ac pacis*), enviaron a Salamanca una comisión para “poner sobre la tumba de Vitoria una corona y entregar a la universidad la medalla de oro que, en memoria del célebre dominico, fundador del Derecho Internacional, se había

acuñado”. Era un reconocimiento internacional explícito del legado cultural hispánico.

En el caso del reconocimiento a la obra de Vitoria, el Testimonio de este legado será asumido a las Naciones Unidas a Francisco de Vitoria, al nombrarle Maestro Universal de la Paz, una vez superado el enfrentamiento doctrinal que significó el definir los supuestos básicos que fundamentaban el Derecho Internacional en el momento de la constitución de la Organización de las Naciones Unidas (ONU) y en el que se acogieron los principios morales del derecho de gentes, de acuerdo con los postulados definidos en la carta magna de los indios elaborados por Vitoria en el siglo XVI.

Actuales revisiones de la obra de Vitoria, han puesto el rescate y valoración de su obra en términos de la noción de normatividad y derecho positivo subyacente en su obra. Es así, como, para autores como Flores (2010), destacan como tema relevante la “normatividad” de Vitoria (2010), especialmente en su obra *De Legibus*, la cual: “debe entenderse en un doble sentido: el derecho natural debe, en primer lugar, dar cuenta del modo de constitución del derecho positivo, pero luego debe asegurar una regulación sin la cual la voluntad del soberano reinaría por completo» (11). Mas aún

Este concepto de normatividad, característico del derecho natural en la interpretación de Francisco de Vitoria, destaca la objetividad del derecho natural;

⁴En el caso de Grocio, su principal obra, *De iure belli ac pacis*, reconoce ya el derecho de defensa y autonomía natural de los pueblos, no vinculado al derecho de los soberanos. Derecho también reconocido por Vitoria. Véase Guzmán (2004) y Arriaga (2015)

pero al mismo tiempo cabe destacar, siguiendo la interpretación de Simona Langella, que esa normatividad es la que nos concede la facultad o potestad para obrar justamente; lo que quiere decir que en Vitoria nos encontramos también con el sentido del derecho como la facultad o la potestad que la ley me da con respecto a la cosa. De ahí que como afirma en el comentario a la cuestión 62 de la II-IIae, el que tiene la facultad dada por la ley, tiene derecho. Lo que quiere decir que en este sentido «derecho» significa «facultad o poder legítimo». (12)

Resumiendo, en la obra de Vitoria coexisten dos acepciones del concepto de derecho:

la aristotélico-tomista del derecho como justicia objetiva; y la moderna del derecho como facultad o potestad. Con lo cual puede decirse que Vitoria juega un papel mediador decisivo en la evolución del paradigma antiguo de derecho como justicia objetiva al paradigma moderno como potestad. (12)

Lo anterior nos lleva a concebir dos nociones de derecho, ligadas a una concepción propiamente moderna, sea: “como área de autonomía de la conducta lícita; y como facultad o poder del individuo”, lo cual, supone, además, que: *el iusnaturalismo moderno no presupone un sujeto de derecho, sino que lo produce después de una larga elaboración histórica. Y en esa larga elaboración histórica del «sujeto de derecho» en la modernidad, añadimos nosotros, juega un papel importante Vitoria. (12), que, en sus sucesivas interpretaciones van a significar: una serie de modificaciones en la interpretación del derecho, que van a conducir al establecimiento del «sujeto de derecho» en la modernidad. (idem; 12), en tanto que, vistas en su conjunto, se aprecia en el hecho de que Vitoria tiene en cuenta una nueva serie de significados del término «ius», que están en uso en su época y que son los que van a acabar cristalizando en el nuevo significado de «derecho» como potestad. De manera que Vitoria va a acabar interpretando el concepto de «dominio» como un derecho subjetivo. (12). Aplicado al caso hispanoamericano, esta será de suma importancia, pues:*

En consonancia con esta interpretación utiliza el concepto de «dominio» con el significado de un derecho subjetivo que tiene todo hombre en cuanto «imagen de Dios». De ahí que pueda afirmarse que los indios son «capaces de dominio» y por lo tanto «verdaderos señores»; y ello en virtud de que el hombre es «imagen de Dios» y un «signo natural» de dicha imagen es el «dominio», que lo mismo que la «imagen» es inalienable. Con lo cual tenemos que en el pensamiento de Vitoria quedan articuladas las ideas de «dignidad del hombre» y de «capacidad de dominio». Es decir, la línea humanista del concepto de «dignidad humana» y la línea jurídica de «posesión», con lo cual podemos afirmar que en Vitoria puede hablar de la presencia del hombre como «sujeto de derecho», concepto que en la

interpretación de Zarka nos permite hablar de «la otra vía de la subjetividad» moderna; aquella en la que le núcleo fundamental es el «sujeto de derecho», que está íntimamente unido al concepto de «persona». (13)

2. EL LEGADO CULTURAL HISPÁNICO

Antes del descubrimiento de América por los españoles y de la primera vuelta al mundo por el español Juan Sebastián Elcano, no podía haber, en sentido estricto, derecho internacional a nivel mundial; y no lo hubo, porque, en cuanto a la aplicación del derecho de gentes, una “potencia” siempre se arrogó derechos de dominación.

Si bien, el occidente europeo no fue la única región que aportó iniciativas históricas, es una realidad incontrovertible que, en su forma escrita, derecho humanitario y derecho internacional confluyeron, por primera vez, en texto casi todos redactados por españoles, en español o en latín, y publicados a partir de 1492. Gracias al interés misionero de las órdenes religiosas se echaron los firmes cimientos del moderno derecho internacional.

Ante la gesta hispánica que abrió camino para la exploración y la colonización en todo el orbe, no se hicieron esperar las rivalidades entre las naciones conquistadoras europeas en la que se planteaban dos graves y fundamentales cuestiones:

- a.- ¿Qué derechos daba el descubrimiento a los descubridores?,
- b.- ¿Qué reglamentación podían imponer los “conquistadores” a los “conquistados”?

Las respuestas a estas preguntas implican la formulación conjunta de principios esenciales de derecho humanitario y de derecho internacional.

El derecho escrito se afianza y se desarrolla convenientemente, en su versión moderna, solamente cuando España, el primer estado políticamente moderno, emprende su andadura colonial y guerrera, no solo en las Américas, a lo largo de sus siglos de oro.

Los españoles vivieron, antes de “su” descubrimiento de América, ocho centurias con la gran civilización islámica y contra el islam se llevó a cabo la guerra de liberación territorial más larga conocida en la historia.

A los grandes centros de cultura musulmana en España — Toledo, Córdoba, Sevilla, Granada — acudían para instruirse y perfeccionarse los grandes “intelectuales” europeos de aquella época. Inmerso en una Europa dividida que se desangraba por guerras de conquista, Vitoria propugna la unión de los estados como iguales y soberanos en una comunidad orgánica de naciones. Frente a la América descubierta y conquistada, proclama la homonidad de los indios en su condición humana miembros de la comunidad universal.

Basado en la universalización de la paz como un todo indivisible, y solo condicionada por la justicia y la libertad, los principios vitorianos, se fundan en el respeto mutuo y la solidaridad humana y en un contexto relacional de políticas e intereses en defensa de los valores, sus soberanías y los principios universales de la humanidad.

La reputación de Vitoria como internacionalista se debe a su correcta aplicación de los principios fundamentales de justicia a grandes eventos reales, concretos, de su tiempo y de su generación (descubrimiento, exploración, conquista, pacificación, colonización, desarrollo de América). Refiriéndose a una situación dada, Vitoria formuló los principios del Derecho Internacional Moderno e indicó el camino para la correspondiente concepción filosófica.

De este modo, con Vitoria comenzó a perfilarse claramente el derecho internacional como ley entre los Estados. Atribuía a los Amerindios la total propiedad, «privada y pública», de las tierras que habitaban y mantenía que no se les podía arrebatar, aunque no quisieran hacerse cristianos. Los españoles podían predicar, viajar y comerciar libremente en América (*ius communicandi*, *ius peregrinandi*, *ius negotiandi*); los hijos de españoles allí nacidos no podían ser expulsados (*ius soli*) ni excluidos de derechos económicos, culturales y políticos. (Pereña 2011)

He aquí también, que destaca el principio de libertad de los mares, por muchos atribuido a Grocio, pero que este transcribió de la sección III de la I Relección de Vitoria. Grocio expone, sin mencionar a Vitoria, la doctrina de este como verdadero fundamento de la propia argumentación, y se podría pensar que llegó sin ayuda a tal formulación; pero, al final del mismo capítulo, Grocio cita expresamente a Vitoria volviendo sobre el tema, pues, para Vitoria, el derecho de navegación se deriva del principio según el cual el mar es naturalmente libre para todos y nadie puede reivindicar la exclusiva propiedad. En este, el soberano ribereño sólo tiene potestad de supervisión y de jurisdicción. Por derecho de gentes, los barcos de cualquier procedencia pueden anclar y atracar en todas las aguas. Puesto que las vías de navegación pertenecen a todos, no es lícito privar a alguien de ellas.

Los forjadores españoles del moderno derecho de gentes, fueron los primeros en propalar que los Estados son sujetos de relaciones transnacionales, que son libres en sus actividades políticas, restringidas solamente por normas de derecho internacional. Vitoria trató las relaciones interestatales como «materia de conciencia». fue el primero que usó la fórmula: *ius inter gentes*, es decir, cierto número de normas que la naturaleza de la razón impone a todos los pueblos (Pereña, 2001).

Se puede decir que, hasta Vitoria, se aplicaba, en las relaciones internacionales, la ley del más fuerte. Lo más importante de la enseñanza de Vitoria acerca de la ley natural no era que había derecho a la pacífica penetración

en territorio ajeno, sino que, por, sobre todo, se reconocía que los indígenas de América estaban dentro del sistema internacional. Aunque eran «bárbaros», los derechos de los amerindios eran los mismos que para los españoles. Llegando a decir, incluso que, en defensa de sus derechos conculcados, estos podían replicar mediante «guerra justa». Este fue, sin duda, un primer gran paso.

Las implicancias de la obra de Vitoria, heredero en buena medida del aporte del Padre de Las Casas, implicó no solo su reconocimiento como sujetos y como pueblos, que deriva decisivamente en la formulación del derecho internacional, sino que, en tanto mirada humanista, adelanta el quiebre y ruptura con el ordo medieval, basado en la potestad del soberano. Como señala el historiador chileno Mario Góngora (2003):

Las teorías de Las Casas, por una parte, y la postura oficial española sobre la soberanía absoluta basada en la donación papal, por otra, son dos tendencias claramente perceptibles en la historia de las Indias durante el siglo XVI. Ambas teorías sostenían la obligación de evangelizar a los indígenas, pero Las Casas rechazó el concepto de «misión militar»; ambos planteamientos aceptaban también el gobierno español, pero la interpretación oficial lo concebía como una monarquía irrestricta, mientras que Las Casas quería transformarlo en una mera asociación tutelar —vagamente imperialista— en su concepción— sobre los remos cristianos indianos, y sobre las colonias españolas, sin ejercer soberanía sobre los indígenas. (104)

Por cierto, la conciencia generada en el debate legal tuvo implicancias prácticas de modo progresivo, durante el siglo XVI y siguiente, aunque también sus reacciones contrarias. Como recuerda Góngora (2003).

El otro problema, en todo caso, consiste en decidir cuál fue la influencia que tuvo esta teoría en América. Es cierto que la «misión militar» como una noción aceptable para los legisladores (es decir, a la conciencia de los círculos gobernantes de España) empezó a perder terreno junto con la publicación de las Provisiones de Granada de 1526, las cuales ponían énfasis en la persuasión más que en la guerra. En la década de 1530, las noticias del Perú y la ejecución de Atahualpa provocaron indignación en clérigos como Vitoria y, ciertamente, en círculos más amplios. Los dominicos, actuando en forma separada de la Corona, persuadieron a Paulo III para que dictara la bula *Sublimis Deus*, en 1537, la que sostenía la capacidad de recibir la fe, así como la libertad y el derecho de propiedad de los indígenas. Las Cortes llevadas a cabo en Valladolid en 1542 (petición 94, citada por Manzano, 1948) protestaron por la despoblación de las Indias como resultado de las

atrocidades de los españoles. No obstante, estos debates de su época, incluso retrocesos, en muchos sentidos, como reacción a los mismos, acrecentaron y asentaron las tesis de Vitoria, vistas en un continuo y en conjunto con la obra de autores como De Las Casas y, más tarde, la obra de Suárez, entre otros. Como señala Góngora (2003):

Aun cuando no hay una influencia explícita de Vitoria en las Indias, como ha sido sugerido en algunas ocasiones por autores recientes, es imposible negar su importante papel en la historia del pensamiento europeo, precisamente debido a que sus opiniones eran más estrictamente teóricas que las de Las Casas. Lo que sucedió en la España de Carlos V fue la afirmación de los derechos de la nación-Estado, y la negación tanto del poder universal del emperador como del poder directo del papa sobre los asuntos temporales. (107)

Al respecto, valorando su evolución histórica y teórico-conceptual del derecho y la filosofía, según Flores (2010):

El paso del derecho objetivo al derecho subjetivo en Vitoria puede apreciarse viendo cómo van modificándose los conceptos adquiriendo nuevos significados: «ius» con el significado de «aquello que permite la ley»: lo lícito, que posibilita la «facultas utendi» y por lo tanto la «potestas». Se aprecia perfectamente el paso de lo justo como «orden objetivo» al «derecho» como poder del sujeto de derecho. Esta trayectoria está posibilitada por el humanismo jurídico de Vitoria, que implica una antropología política que hace del hombre un «sujeto de derecho». El planteamiento jurídico de Vitoria contiene elementos del moderno paradigma del derecho; pero sin llegar al cambio que supondrá el replanteamiento suareciano de la metafísica. Dicho en términos heideggerianos el planteamiento de Vitoria se mantiene dentro de la antropología de la tradición cristiana; mientras que Suárez va a romper con esa tradición antropológica y va a instaurar, a partir de su noción de ens, una ontología abstracta del Ser. (13)

3. EL NUEVO ORDEN Y LOS RIESGOS DE LA GLOBALIZACIÓN

En el contexto de la globalización y su realidad emergente, hoy se suele admitir el derecho, y hasta el deber, de intervención para imponer la protección, como proponía Vitoria (2010), de los derechos fundamentales territorialmente conculcados. Si bien es una de las ideas básicas que conforman la organización jurídica de la comunidad internacional, refrendada en la Carta de las Naciones Unidas, la injerencia humanitaria, fundamentada en el respeto de la libertad y de los derechos humanos, no debería ser la expresión de un colonialismo impuesto por un Estado y mantenido por su ejército.

Visualizamos entonces el surgimiento del nuevo desafío que, derivado de las variables político-económicas y las relaciones de poder, hoy pone en riesgo las identidades nacionales y, con ello, a las instituciones que la hacen posible.

Es así como en el siglo XVI, Vitoria ya advertía sobre este riesgo en términos de indicar cómo los derechos civiles y sociales, políticos y democráticos, y de promoción y protección de la paz, podían ser transgredidos en aras de una universalización de la paz sin considerar el respeto por las identidades de los pueblos.

Frente al riesgo de peligro sobre los derechos civiles y sociales, Vitoria dirá: *la verdadera paz o convivencia política no es posible sin la justicia y la libertad de los ciudadanos.*

Frente al riesgo de peligro sobre los derechos políticos y democráticos, Vitoria indica: *todos los pueblos tienen derecho a su libre autodeterminación. Cada comunidad tiene derecho a sus propias leyes. Los pueblos no pueden ser privados de su libertad ni de su elección activa ni pasiva sin causa legítima y razonable.*

Frente al riesgo de peligro sobre los derechos de promoción y protección de la paz, Vitoria advierte: *el derecho a la paz, supone el respeto a las diferencias. La integración social y cultural, producto de la cooperación y de la comunicación, es posible solo cuando es espontáneamente deseada y su necesidad reconocida por el sentir común de los hombres y de los pueblos.*

Vitoria particularizando, Suárez generalizando, sentaron las bases de la filosofía de todo derecho. Francisco Suárez, continuador del pensamiento salmantino, fue quien, por primera vez en la historia, formuló los dos principios en que se fundamenta todo el edificio del moderno derecho internacional:

- a. Existe una sociedad o familia de naciones;
- b. La normativa aplicable a dicha asociación internacional, no es tanto una legislación común para todos los pueblos, según el viejo y hegemónico derecho romano, cuanto una reglamentación entre naciones, que todos debieran acatar.

4. EL MANIFIESTO DE SALAMANCA

Sobre la base de estos Postulados Vitorianos elaborados, en la Declaración de Buenos Aires, del 11 de noviembre de 1989, y para su mejor adecuación a la crisis de nuestro tiempo se presenta a la comunidad internacional el Manifiesto de Salamanca, cuyos principios ordenadores recopilados y confrontados con las ponencias rectoras en el Primer Workshop Cladea 2015: "Complejidad de los Sistemas Sociales: un desafío para las Ciencias Económicas y Administrativas" convergen con las implicancias del fenómeno de la globalización que, por cegueras del conocimiento, ponen en riesgo la convivencia humana y su ecosistema.



> Imagen 1. Registro fotográfico de sesión Consejo de las Naciones o Sala Francisco de Vitoria, año 1937, con murales pintados por José M. Sert, serie titulada La lección de Salamanca. Fuente: Quiroga Villamarín, 2023

I. La herencia de las generaciones actuales está conformada por todos los bienes espirituales, naturales y culturales, logrados por creación y labor de las generaciones precedentes. Esta herencia, unida a los bienes derivados del trabajo y del progreso de las generaciones actuales, constituye el patrimonio común de la Humanidad.

II. La Humanidad es la única beneficiaria de los progresos científicos y tecnológicos, por lo cual se reconoce, explícitamente, el libre acceso de todos los pueblos al conocimiento científico y a la tecnología.

III. La Humanidad tiene el derecho de disponer, siempre, de los recursos necesarios para una existencia digna en todos los ámbitos de la Tierra, para todos los seres humanos y para todos los pueblos sin excepción.

IV. La persona humana es responsable de su propio crecimiento, basado en su libertad y capacidad, que le permitan enriquecer sus condiciones humanas. Las personas humanas transmiten a sus pueblos la necesidad de un desarrollo integral, que no se detiene en los límites de una nación o de un grupo de naciones.

V. Como derecho fundamental de la persona humana y de la necesidad social universal, el derecho a comunicarse es la base del conocimiento recíproco, para la cooperación que lleva a la acción conjunta y consolidación del concepto jurídico de Humanidad.

VI. El patrimonio común de la Humanidad está inserto en un orden que es a la vez moral. Por esta razón el progreso está necesariamente destinado al bien común de la Humanidad, y hacia él tiende toda actividad basada en la utilización del patrimonio común.

VII. El derecho de la Humanidad a la supervivencia no se limita a sobrellevar dificultades económicas, psicológicas, de salud y, en general, ambientales. Sobrevivir es poseer la facultad de superar los obstáculos y, además, gozar de una vida sin sobresaltos, sana, digna, prolongada y feliz.

VIII. La libertad reconocida a la humanidad, de explotar y utilizar para su beneficio recursos naturales, incluye su responsabilidad ética de una extracción autosustentable, en beneficio de la unidad en la diversidad... como son los potenciales energéticos de las nuevas regiones descubiertas y visitadas del espacio ultraterrestre y los cuerpos celestes, y de los recursos que allí encuentren.

IX. El derecho fundamental de la persona humana a elegir y cambiar de residencia, en cualquier lugar del orbe, es reconocido a la Humanidad para su ejercicio, también en el espacio ultraterrestre.

X. El derecho a la paz dinámica supone el respeto a las diferencias. La integración social y cultural, producto de la cooperación y de la comunicación, es posible sólo cuando es espontáneamente deseada y su necesidad reconocida, por el sentir común de las personas y los pueblos.

XI. La solidaridad es hoy un deber social universal y también una necesidad, que surge de la interdependencia de los pueblos y de la eliminación de hecho de las fronteras, a través de la nueva tecnología de la comunicación.

XII. El género humano es uno y único. Las personas integran ese todo, diferente de sus individualidades. La unidad se fortalece en el sentimiento común de ser parte necesaria, y en la conciencia de unidad de todos los seres humanos.

Como orden jurídico internacional, estos principios, hoy conocidos como la Escuela Española de la Paz, fundados en los principios de fraternidad y de paz universal como legado cultural hispánico y patrimonio común de la humanidad, ofrecen a la comunidad internacional un anclaje moral que ilumina las nuevas formas de convivencia e integración.

En realidad, hay otros temas de su filosofía teológico-jurídica de los que no hemos hablado y cuentan con una gran notoriedad y novedad: la teoría vitoriana del poder (que reside en el pueblo), los problemas de la guerra justa y la Sociedad de Naciones, una suerte de organismo de arbitraje internacional que después se ha visto como un boceto de lo que ha llegado a ser la ONU.

Vitoria hace una nueva lectura del tomismo a la luz de la sociedad del momento. Los especialistas lo colocan como cabeza de una escuela, es decir, de un modo de pensar determinado acerca de un conjunto de problemas centrado en torno a un tema, cuyos pensadores mantienen una cierta uniformidad de pensamiento. No es sólo reiteración del modo de pensar de su maestro. Este no anula las aportaciones singulares. Los miembros de la Escuela de Salamanca dialogan unos con otros, se citan y se tienen presentes continuamente. Comunió de conversaci3n y de discurso que tiene en cuenta la aportaci3n de cada uno.

Según L. Pereña (1987), tienen un cierto aire de familia. Utilizan las mismas fuentes (santo Tomás), el mismo método (un intento de sintetizar la tradición medieval —tomista— y la positiva de su trabajo), preocupados por el mismo motivo (conectar con los problemas de su época) y comparten preocupaciones humanísticas (géneros literarios, lenguaje culto, claro...)⁵

Estas ideas, como tantas otras, se han llevado al arte, a la pintura. Una expresión singular es la que expresan los propios frescos del pintor español, José María Sert y Badiola, que adornan la bóveda de la Sala de Consejos del Palacio de las Naciones en Ginebra. En ellas, se describe a Vitoria como el más notable internacionalista del Renacimiento y se coloca entre los mayores humanistas de todos los tiempos. Su obra pervivirá siempre, porque simboliza la libertad individual ante la opresión del poder, interno o internacional, los cuales revisaremos a continuación.



> Imagen 2-3. Mural de José María Sert, ubicada en el Rockefeller Center, New York Fuente: <https://www.rockefellercenter.com/magazine/arts-culture/jose-maria-sert-muralist-rockefeller-center-art/>

5. EL TRABAJO DE JOSÉ MARÍA SERT Y BADIA EN EL SALÓN DE LAS NACIONES

Su obra demuestra que el hombre puede llegar a un estado de paz y de concordia, inspirado en los principios vitorianos.



> Imagen 4. Fotografía Sala de Consejos del Palacio de las Naciones en Ginebra. La Haya. Detalle, en el cielo, mural titulado: *Los cinco colosos*, ubicado en el techo de la Sala Fuente: https://arthive.com/es/artists/70299~Jos_Maria_Sert/works/559276~Murales_del_palacio_de_la_liga_de_las_naciones#show-work://559276

> Imagen 5. Esbozo del mural *Los cinco colosos*, ubicado el cielo de la Sala de Consejos del Palacio de las Naciones en Ginebra. La Haya. Fuente: Marinovic, 2017

³L. Pereña (1987). *Carta magna de los indios*. Salamanca: Universidad Pontificia

En el techo de la sala de reunión de Ginebra, se muestra a cinco colosos que simbolizan las cinco partes del mundo y unen sus manos en el espacio; su unión forma la clave de la bóveda alegórica de la sala. A sus pies, los sabios españoles discuten, rodeados de alumnos, en la Universidad de Salamanca, donde se enseñaba, en el siglo XVI, los rudimentos del derecho internacional.

El artista representa al maestro Francisco de Vitoria mostrando el camino a los juristas que formularon las normas de derecho internacional. Al fondo, destacándose sobre el oro del cielo, el campanario de la catedral de Salamanca, símbolo de la ciudad y del pensamiento hispánico.

Como parte de la proyección que tuvo la obra de Vitoria dentro de la Escuela salamantina, está su influencia y peso en el llamado derecho internacional, que será la base de los primeros intentos de acuerdos entre naciones, expresados en la Carta de la Sociedad o Liga de las Naciones, creada en Ginebra, con posterioridad a la Primera Guerra Mundial. Desde el punto de vista del arte, esto tendrá una clara expresión artística en los trabajos de José María Sert y Badia, donde destacan los murales que realizó para la Sala del Consejo de Las Naciones (Quiroga, 2023), y que será precursor de la ONU, con motivo de la post Segunda Guerra Mundial, y la actual Organización de Naciones Unidas (ONU)⁶. En particular, este conjunto pictórico, titulado *La lección de Salamanca*, de fuerte carácter simbólico, alegórico y monumental, representa:

- a. La fuerza de la paz
- b. La fuerza de la cultura
- c. El término de la esclavitud
- d. El renacer de la medicina
- e. El desarrollo moderno junto al progreso industrial

La inclusión de ciertos hitos históricos en los murales de la Liga de las Naciones, pintados por José María Sert y Badia, según anota el propio Pereña, son coherentes con la noción de una paz dinámica, la cual es concebida como evolutiva, que va incluyendo y adaptándose a la misma evolución de la humanidad. De ahí que hitos plasmados en el mural, como la guerra civil norteamericana por la esclavitud, la evolución industrial y la salud y bienestar impulsada por la medicina, son coherentes con los postulados y visión que Pereña destaca en relación con la obra de Vitoria y su proyección venidera.

⁶De este pintor, también son famosas las pinturas en la Catedral de Vich, en el Salón de Juntas de las Casas Consistoriales de Barcelona y en la Hispanic Society of América de Nueva York.



> Imagen 6. Registro fotográfico mostrando el trabajo muralista de José M. Sert, cita 1937. Fuente: Arnúz, María del Mar (2013). José M. Sert. El archivo fotográfico del modelo (1921-1945).

> Imagen 7. La Paz descende. Fuente: Marinovic, 2016b)

A continuación, mostraremos parte de del trabajo pictórico de este artista, el cual es puesto nuevamente en valor en la conmemoración de los ochocientos años de la Universidad de Salamanca, en 2018, y que contó con diversas exposiciones, trabajos y bibliografía, hasta la fecha, los cuales, además, son comentados por el propio doctor Pereña (2001) en su obra

Respecto a la imagen 1 y 2, resulta una imagen central en la serie de Vitoria, la obra conocida como Los cinco colosos. Para Pereña, esta obra:

... representa los cinco continentes unidos en TRAMA DE RELACIONES que en clave alegórica demuestra que la humanidad puede llegar a un estado de paz y de concordia si sabe inspirarse en la LECCION DE SALAMANCA. A lo lejos, Francisco de Vitoria, que explica sus lecciones magistrales en la Universidad de Salamanca. Al fondo se divisa la torre de la Catedral de Salamanca como símbolo de la ciudad del Tormes.

Respecto a la imagen 7, Pereña, menciona, que en esta obra: *La Paz representada por un ángel descendiendo por una escalera para romper la flecha y la espada que los soldados le entregan.* (p. 21)



> Imágenes 8-9. Detalle del mural Ginebra. Fuente: Marinovic, 2016b

Respecto a la imagen 8, para Pereña, este mural muestra: Un ser humano sentado sobre un libro lleva una criba para separar el buen trigo de la cizaña inspirado por el genio angélico de la humanidad. (p.9)

Luego (imagen 9), respecto al mural titulado “Los cinco ignudi”, según las anotaciones de Pereña, estos: ... cuerpos desnudos son símbolo de las cinco partes del mundo, destruyen conjuntamente las armas, simbolizadas por un gran arco. (p.15)

⁷La palabra ignudi es un arcaísmo italiano, derivada de la palabra nudi, que significa “desnudo”, y se refiere, originalmente, en el arte medieval y renacentista, a la representación artística (dibujo, pintura y escultura) de desnudos humanos, con rasgos anatómicos y de posturas atléticas y bellas. El concepto, lo utiliza en ese sentido artístico, Giorgio Vasari, al referirse a los desnudos de Miguel Ángel en la Capilla Sixtina. Se transforma en un género pictórico propio: “el desnudo”. Ver Macan Lukavecki, Valerija (2005). Gli Ignudi e i Medaglioni della Volta della Cappella Sistina DOI:10.13140/RG.2.2.31198.84804 Recuperado en: https://www.researchgate.net/publication/311716195_Gli_Ignudi_e_i_Medaglioni_della_Volta_della_Cappella_Sistina



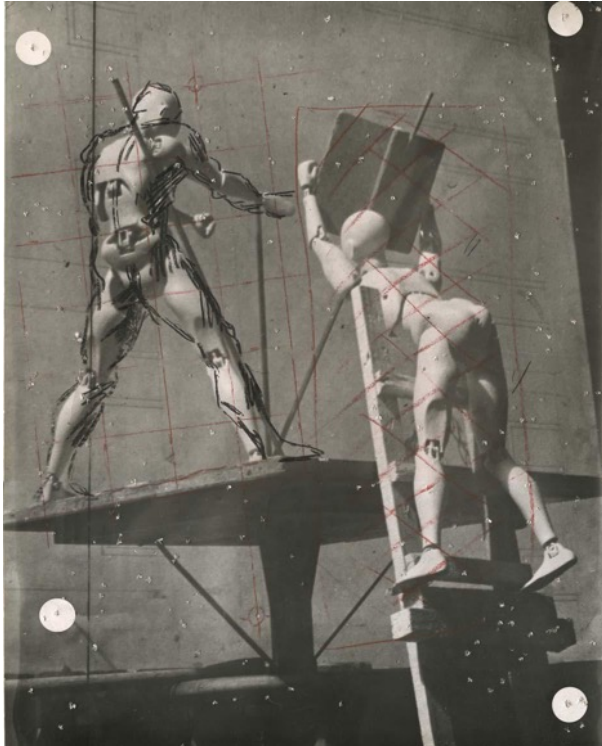
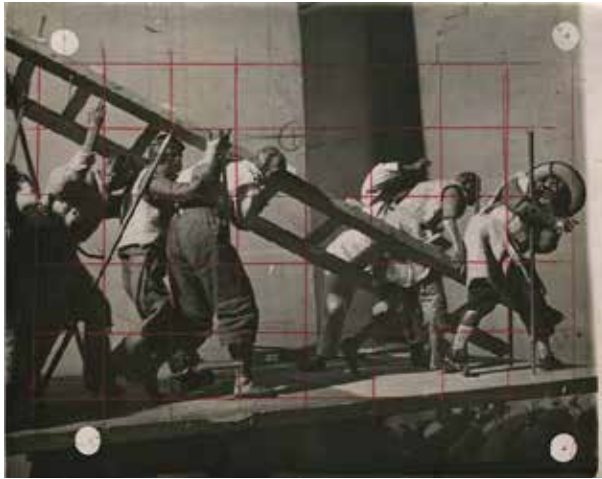
Respecto a la imagen 11, Pereña anota: *Retorno de los combatientes, las salvas, el desfile de las banderas triunfales y, destacándose sobre el cielo, la madre enhiesta sobre la punta de los cañones, elevando al aire a su hijo en expresión de alegría infinita.* (p.35)

En el caso de la imagen 10, Pereña anota: *Un enorme portalón se abre de par en par para que puedan salir del molino los esclavos, ya libres, mientras encima de las ruinas todavía dura el combate. En primer plano aparece entre los soldados una figura que recuerda a Abraham Lincoln leyendo la Proclamación de la Emancipación.* (p.27)

Como se aprecia en las imágenes siguientes, este autor realizaba sus bocetos a escala 1 a 1, en muchas ocasiones usando cuerpos humanos y verdaderas escenografías fotografiadas por él mismo, como parte de sus estudios previos (imágenes 5, 9, 10 y 11).

Por último, en 2016, la Universidad de Valparaíso, fue parte de estas actividades de conmemoración de la Universidad de Salamanca, contando con la presencia del autor del presente artículo, doctor Honoris Causa, Milán Marinovic en España, quien, como alumno del profesor Pereña, entrega una placa recordatoria, la cual se expone en la biblioteca de la universidad salmantina, España.

- > Imagen 10. Mural titulado: La proclama de la Emancipación. Fuente: Marinovic, 2016b
- > Imagen 11. Mural titulado: El retorno de los combatientes. Fuente: Marinovic, 2016b



> Imágenes 12-14. Fotografía de modelos de estudio de José María Sert y Badia. Fuente: <https://loelidelaphotographie.com/en/jose-maria-sert-the-other-side-of-the-story/>



> Imagen 15-17. Fotografía de la placa conmemorativa, entregada desde la Universidad de Valparaíso, a la Universidad de Salamanca, por el VIII Centenario de la Orden de los Predicadores, el 16 de septiembre, 2016. Salamanca. En la actualidad permanece en la biblioteca de la Universidad de Salamanca. España. Fuente: Registro del autor.

BIBLIOGRAFÍA

- Arriaga, J. (2015). *De iure belli ac pacis sobre el ius ad bellum*. México: UNAM. Recuperado en: https://www.academia.edu/41596846/Traducci%C3%B3n_comentada_de_la_obra_de_Hugo_Grocio_De_iure_belli_ac_pacis_sobre_el_ius_ad_bellum
- Arnúz, M.-M. (2013). Catálogo Exposición Josep M. Sert. El Archivo fotográfico del modelo (1921-1945). Valladolid: Museo Nacional de Escultura.
- Castilla, F. (1988). "Corpum Hispanorum de Pace: Una Valoración", en: *Revista de Indias*, Vol. LXVIII; N° 184. Pp. 767-824 Recuperado en: <https://revistadeindias.revistas.csic.es/index.php/revistadeindias/article/view/1409>
- Chomette, M. (2012). Josep Maria Sert, The other side of the story, en: *The eye of photographer*. Recuperado en: <https://loeildelaphotographie.com/en/jose-maria-sert-the-other-side-of-the-story/>
- Flórez, C. (1992). *Ambición y muerte de la Conquista de América*. Valladolid: Ámbito.
- Flórez, C. (2010). *De Legibus*. Salamanca-Génova: Ediciones Universidad de Salamanca - Università degli studi di Genova
- Góngora, M. (2003). *Historia de las ideas en la América española y otros ensayos*. Antioquia: Universidad de Antioquia.
- Guzmán, A. (2004). La sistemática del derecho privado en el "De iure belli ac pacis" de Hugo Grotius En: *Revista de Estudios histórico-jurídicos*, PUCV, n° 26, pp. 157-186. Disponible en: https://www.scielo.cl/scielo.php?pid=S0716-54552004002600006&script=sci_arttext
- Hernández Martín, R. (1983). *Francisco de Vitoria*. Caleruega (BU): OPE, Caleruega 1983
- Hernández Martín, R. (2007). "Erasmus, Vitoria, Lutero. Diálogo a tres bandas", *Ciencia Tomista* 134, 279-300
- Jiménez, F. (1992). "Autocrítica de los españoles y dimensión ética en la conquista de América", en *Misión Joven* 180-181, 32 ss.
- Quiroga Villamarín, D.-R. (2023). Within International Law's Sistine Chapel: Josep Maria Sert y Badia's 'The Lesson of Salamanca' in, and as, International Legal History (1936), en *Max Planck Institute for Legal History and Legal Theory Research Paper Series No. 2023-03*, Available at SSRN: <https://ssrn.com/abstract=4375880> or <http://dx.doi.org/10.2139/ssrn.4375880>
- Lerner, J. (2015). *Art History: The story behind the American Progress Mural at Rockefeller Center*. Recuperado en: *How Josep Maria Sert's "American Progress" Came to Be at Rockefeller Center*.
- Macan Lukavecki, Valerija (2005). *Gli Ignudi e i Medaglioni della Volta della Cappella Sistina* DOI: 10.13140/RG.2.2.31198.84804 Recuperado en: https://www.researchgate.net/publication/311716195_Gli_Ignudi_e_i_Medaglioni_della_Volta_della_Cappella_Sistina
- Marinovic, M. (2016a). "Discurso conmemorativo. Universidad de Valparaíso, a la Universidad de Salamanca, por el VIII Centenario de la Orden de los Predicadores, el 16 de septiembre". Salamanca (inédito).
- Marinovic, M. (2016b) "Manifiesto de la Escuela de Salamanca. Liderazgo ético y Paz dinámica. Cómo actuar en el presente para transformar en futuro" (inédito).
- Martínez Albiach, A. (1991). "Influencia cristiana en el derecho internacional desde Vitoria a Grocio", *Burgense* 32 (1991) 343-390,
- Pereña, L. (1987). *Carta magna de los indios*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca.
- Pereña, L. (1992). *Utopía y realidad indiana*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca.
- Pereña, L. (coord.) (1996). *Proceso a la leyenda negra*. Salamanca: Universidad Pontificia de Salamanca.
- Pereña, L. (2001). *La leyenda negra a debate. Filosofía de las fuentes en la formación de América. Proceso de leyenda negra. Guerra de propaganda anti-española*. Madrid: UFV.
- Pereña, L. (1981). "Fray Bartolomé de las Casas. Profeta de la liberación" (La primera carta americana de derechos humanos). Recuperado en: <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/download/10377/8545/38937>
- Truyol Serra, A. (2011). *Los principios del derecho público en Francisco de Vitoria* (2011) - Tuyol y Serra, Antonio, 1913-2003. Madrid: Digibís.
- Vitoria, F. (2010). *De Legibus*. Salamanca-Génova: Ediciones Universidad de Salamanca - Università degli studi di Genova.

El arte como experiencia vital en la obra de Eugenio Brito. Una mirada a través de sus cuadernos, croquis, registros fotográficos y notas de viaje de la colección familiar¹.

MARÍA BERNARDITA SKINNER HUERTA

Periodista. Magíster en Arte, mención Patrimonio. Docente Universidad de Playa Ancha. Valparaíso.

ORCID: 0000-0002-3456-8943

Filiación Institucional. Docente Seminario de especialización en Ciencia, Tecnología.

Departamento de Ciencias de la Comunicación. Facultad de Ciencias Sociales. UPLA

Mail contacto: bernarditaskinner@upla.cl

EUGENIO ALONSO BRITO FIGUEROA, ARTISTA VISUAL

ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-4679-6515>

Mail contacto: ebritofigueroa@gmail.com;

<https://www.instagram.com/p/CuX3sNVvEYF/?next=%2Fnokkumi%2Ffeed%2F&hl=ja>

Universidad de Valparaíso

Facultad de Arquitectura

Revista Márgenes

Espacio Arte y Sociedad

Art as a vital experience in the work of Eugenio Brito. A look through his notebooks, sketches, photographic records and travel notes from the family collection

2023. Vol 16 N° 25

Páginas 37 - 57

Recepción: noviembre 2022

Aceptación: marzo 2023

RESUMEN

Los viajes y el contacto con tendencias extranjeras marcaron un antes y un después en la trayectoria del artista Eugenio Brito Honorato, originario de Valparaíso, pero radicado al final de su vida en la ciudad de Concepción. Sus anotaciones, sus cartas, fotografías e impresiones de aquellos viajes son un tesoro que resguardan sus hijos y que hoy, generosamente, comparten para poder tener una visión más amplia de las corrientes y circuitos artísticos de Chile, especialmente entre los años cincuenta y setenta. Todo artista necesita salir de su país para conocer nuevos horizontes, escribió el maestro, a quien sus hallazgos lo llevaron a reflexionar sobre la esencia humana, la búsqueda del hombre primitivo y del espíritu humano, presente en sus obras.

Palabras clave. Eugenio Brito, Chile, Grabadores de Viña del Mar, Picasso, González-Camarena

ABSTRACT

Travel and contact with foreign trends marked a before and after in the career of the artist Eugenio Brito Honorato, originally from Valparaíso, but settled at the end of his life in the city of Concepción. His notes, his letters, photographs and impressions of those trips are a treasure that his children safeguard today, and that today they generously share in order to have a broader vision of the artistic currents and circuits of Chile, especially between the 1950s and 70'. "Every artist needs to leave his country to discover new horizons," wrote the teacher, whose findings led him to reflect on the human essence, the search for primitive man and the human spirit, present in his works.

Key words. Eugenio Brito, Chile, Viña del Mar Engravers, Picasso, González-Camarena

<https://doi.org/10.22370/margenes.2023.16.24.3894>

¹El artículo es parte de la tesis para optar al grado de magíster en Arte, mención patrimonio, titulada "Legado del artista Eugenio Brito Honorato: las presencias en las ausencias", de María Bernardita Skinner Huerta.

PRESENTACIÓN

EUGENIO BRITO Y EL ACONTECER ARTÍSTICO DE UNA ÉPOCA

Eugenio Brito Honorato, pintor, muralista, ceramista y escultor (Villa Alemana 1928- Santiago 1984).

Desde una perspectiva biográfica, podemos decir que la obra de Eugenio Brito se nutrió vitalmente, no solo de su talento y creatividad, sino muy íntimamente, de sus viajes, experiencias e indagaciones en el arte de la suya y otras épocas, como referente histórico. En este sentido, al revisar parte de las colecciones que conserva su familia, como son sus dibujos, estudios, fotografías, postales, notas de viajes y estadías que realizó, nos encontramos, también, con obras y registros que ponen en contexto su quehacer. Destacan, sin duda, dos influencias que, a modo de presencias, impregnan su trabajo artístico. Sobre estas nos detendremos en el presente artículo.

En primer lugar, revisaremos el viaje de Eugenio Brito a Europa en los años cincuenta, especialmente sus visitas a museos, donde se empapó de la historia y el arte, especialmente antiguo, medieval, renacentista e impresionista.

En segundo lugar, destacaremos su contacto con el muralismo mexicano y el arte latinoamericano, vanguardia con la que se vincula a través de su aprendizaje con el maestro Jorge González Camarena en la capital azteca y, más adelante, por medio de su participación en el mural *Presencia de América Latina*, plasmado en la Pinacoteca de la Universidad de Concepción, Chile.

LAS PRESENCIAS EN LAS AUSENCIAS.

Como se podrá apreciar a medida que avance este relato, Eugenio Brito anotaba detalladamente sus impresiones, sobre todo sobre arte. Escribía entre sus croquis, en su libreta de direcciones, en su diario de viaje y, aunque no todos los apuntes perduraron, sus observaciones reflejan sentimientos y reflexiones que tuvo al enfrentarse a obras magistrales de otras culturas o antiguas civilizaciones. Se puede, por lo tanto, deducir cuáles obras y tendencias ejercieron verdadera influencia sobre él.

Ya sobre la admiración que provocaba en él la obra de Fra Angelico, había escrito más extensamente en su diario de viaje. Esta vez opinaba particularmente sobre la *Coronación de la Virgen* con la siguiente descripción: *Ángeles y santos asisten regocijados: los rostros son ligeramente verdes amarillentos lo que le da mala (?) espiritualidad. Predomina el azul claro y los rosados brillan poco, solo un rojo fuerte. Asimismo, sobre la Ecole Fiorentina, Simone Martini o Antonello de Messina, apuntó con detalle los colores utilizados y la iluminación lograda en cada cuadro (ver imagen 3).*



> Imagen 1. Dibujo de Roma. Fuente: página de la libreta de direcciones 15,5 x 10,5

> Imagen 2. La Fontana di Trevi en una página de la pequeña libreta de direcciones 15,5 x 10,5

> Imagen 3. Coronación de la Virgen, de Fra Angelico. Fuente: http://commons.wikimedia.org/wiki/File:Fra_Angelico_081.jpg?uselang=es

Al visitar en Roma el Museo de las Termas, el Coliseo y recorriendo las catacumbas de San Sebastián y las de San Calixto, pensó en los martirios que recibieron los primeros cristianos. *Ha sido sobrecogedor para mí, palpar estas antiguas reliquias que se introducen en el fondo de la tierra por estrechas galerías a varios cientos de metros. Por todas partes veo sarcófagos con grabados y restos de osamentas de vírgenes y mártires.* También del Castillo de San Ángel, escenario del Imperio Romano, tuvo similares opiniones: *Es vetusto y huele a torturas y muertes.*

A medida que iba conociendo, comenzaba a aflorar en él la incertidumbre, el gran misterio, el afán de descubrir qué es lo que queda del hombre en sus construcciones: las presencias en las ausencias, el espíritu humano.

Gran impresión le causó su paso por la ciudad de Arezzo: en las catedrales romanas, castillos medievales, y en un pequeño coliseo percibió aquella trascendencia espiritual que, en adelante, marcaría su vida y su obra en una búsqueda constante de lo místico en lo material.

En Arezzo se encontró con la obra de Piero della Francesca, describiéndola así:

Es de todos los pintores italianos, el que ha elevado el eco más grande en la conciencia artística moderna. En la iglesia San Francisco de Arezzo y en los museos donde son conservadas, sus obras, ejercen sobre el visitante una gran fascinación. Ellas le introducen en un espacio espiritual donde las creaturas reales vienen bañadas de una luz espiritual detenida. La voluntad de abstracción que se impone desde el comienzo de este siglo encuentra su mejor correspondencia en el gusto de Piero della Francesca para la contemplación que él prefiere siempre a la representación de las acciones. Realidad y abstracción, vida y contemplación atteignent (fr. llegar, alcanzar) en su arte un equilibrio perfecto y único. Pintor de colores serenos, geómetra, matemático, inventor de formas monumentales, Piero della Francesca aparece entre Masaccio y Leonardo como una personalidad mayor de la humanidad.²

El espíritu del hombre y lo que queda de este en sus obras se manifestaba cada vez con más fuerza ante él. Así, en Aversa vio iglesias barrocas y antiguos monasterios llenos de leyendas de los Normandos, y en Ferrara, Italia, en medio de la bruma de una noche, encontró un castillo completamente rodeado de agua, que le dio una impresión siniestra, haciéndolo pensar en torturas.



> Imágenes 4- 5. Postal de Arezzo traída por Eugenio Brito. Fuente: Colección familiar

² Apuntes de su croquera. En Skinner, 2012

Fueron, sin embargo, las ruinas de Pompeya las que tuvieron en él mayor impacto. Se conmovió al ver cómo la erupción del Vesubio había sorprendido a los habitantes de la ciudad en sus actividades cotidianas, los cuerpos petrificados y el perro retorciéndose de dolor lo estremecieron. Más adelante, evocaría esta experiencia al conocer una localidad francesa cercana a Limoges, y percibir la misma desolación ante una ciudad completamente destruida por los alemanes durante la Segunda Guerra Mundial.

Cuando estuvo en París, dedicó muchas horas visitando la Catedral de Notre Dame, maravillándose cada vez más en cada visita. Según sus propias palabras, estaba cargada de misterio.

Otros hitos arquitectónicos le causaron suficiente admiración como para describirlos detalladamente en su croquera, como, por ejemplo, la tumba de Napoleón con sus decorados, su arquitectura y la cúpula que la cobija. Pero los museos definitivamente acapararon su atención una y otra vez, en especial el Louvre, cuyos pabellones lo transportaron a otras épocas y civilizaciones: Grecia, Roma, Egipto, *a través de formas maravillosamente plasmadas de expresiones infinitas como la infinita universalidad que hay en cada trozo de estos, en los testimonios que hablan por medio de un lenguaje de luz y sombra con más fuerza que las propias palabras. Escribió sobre las obras egipcias. Miradas de infinita profundidad pasan ante mí como proyecciones cronológicas de épocas ya pasadas. Cada figura es un monumento arquitectónico donde la seguridad matemática se identifica con la belleza abstracta.* (Skinner 2012)



> **Imágenes 6-7. Dibujo de escultura. Museo Nacional de la Edad Media de París: *Les quatre fleuves du paradis*. foto: (c) rmn-grand palais / franck raux.**

De las obras clásicas anotó con detalle los colores y las técnicas de composición, a la vez que ponderaba el sentimiento que estas despertaban en el espectador. Por ejemplo, de *La Virgen de las rocas*, de Leonardo da Vinci, destacó:

El total es sobrio y lo que brilla se destaca por una iluminación misteriosa y cálida (...). En total: deja en el espíritu un deseo de penetrar en el misterioso universo que el maestro crea en este cuadro. Lo mismo con La bella jardinera de Rafael y con el trabajo de Delacroix: Escenas de la masacre de Quíos, La mort de Sardanapale y Prise de Constantinople par les croisés son grandes cuadros de riqueza cromática donde se mezclan las sedas de Oriente y las ricas vajillas y la sangre de los muertos en un colorido exuberante y siempre renovado. Los azules son tratados con destreza y dominio del color y la pincelada amplia y valiente, con la seguridad de una convicción, se coordinan maravillosamente con la composición. El color valoriza las formas y la línea no existe. (en: Skinner, 2012)

Similar opinión tuvo acerca de Géricault al resaltar también su estupenda composición: *...en ella se mueven la pincelada junto con el color en un ritmo universal. En La balsa de la Medusa la coloración es lúgubre y todo parece presagiar una desgracia.*

De Durero y de Cranach remarcó la precisión y la simplicidad en el dibujo, y del holandés Vermeer destacó el colorido y la iluminación melancólica.

A Holbein y a Brueghel les dio un carácter más abismal. Al primero lo consideraba “psicólogo profundo”, mientras el segundo llegaba, según él, “a la nota física” con la pintura *Los mendigos*, que representa las mutilaciones y el dolor que atormenta a sus personajes. Frans Hals, Ingres, Georges de la Tour, Pietro Perugino y Ghirlandaio, todos causaron diferentes impresiones en él.

Entre sus croquis hizo también un análisis de la pintura francesa entre 1850 y 1950, donde incluyó comentarios sobre las obras de Signac, Morisot, Pissarro, Monet, Gauguin, Degas y otros más, alabando, por ejemplo, a pintores como Maillol, Cezanne y Dufy, y quedando indiferente frente otros que, a su juicio, no decían nada: Courbet, Bonard, e incluso Renoir, de quien escribió: *Pintura sin contenido y falsa como una niña endomingada.*

Sin embargo, otros artistas influyeron positivamente en él, como, por ejemplo, Sisley, de quien reflexionó: *la melancolía hecha luz; así es la pintura de este pintor que saca los grises del sol y de la luz.* Redon, por su parte, caló profundo en él: *atisbos metafísicos, donde se mezclaron el sueño y la realidad; una visión cósmica del color hecho poesía.* Otros comentarios apasionados sobre maestros que le resultaron inspiradores son los que hizo sobre Toulouse Lautrec, al calificarlo como: *expresivo y burbujeante como la*



> Imagen 8-9. Croquis y fotografía de la catedral de Notre Dame. Fuente: Colección familiar

vida alrededor de una botella de vino, a la vez que dramático y doliente como la vida conmovida por el vicio de la pasión y el vino. (en Skinner, 2012). Lo mismo de Bourdelle, con su escultura *La chilienne* (La chilena), cuyo rostro le resultó extraordinariamente expresivo, y con una rugosidad exterior que le comunica una fuerza escondida como la sangre que bulle en las venas.

Por último, la pintura *Natividad*, del artista flamenco del siglo XV, Hugo van der Goes, causó en él tal fascinación que probablemente influiría en sus propias creaciones algún día: ...de ella emana como un torrente de energías toda la vida mística, del medioevo nórdico (...) Ni el grafismo ni la descripción son capaces de dar una débil muestra de lo que es este extraordinario cuadro.³



> Imagen 10. Dibujo de una escultura africana⁴. Fuente. Colección privada familiar Eugenio Brito

³Notas de croquera de Eugenio Brito.

⁴En esta croquera son recurrentes, también, sus anotaciones sobre arte africano que pudo ver tanto en exposiciones como en colecciones privadas.

EUGENIO BRITO.

Quienes conocieron a Eugenio Brito lo describen como un hombre inmensamente profundo y espiritual; dotado de una profunda espiritualidad y sentido de búsqueda devla transcendencia. Era, además, contemplativo y silencioso, siendo aquella característica meditativa la que marcó su camino, manifestándose desde sus inicios en el arte. Sus amigos recuerdan sus prolongados silencios mientras fumaba un cigarro en su taller: situaciones que lejos de ser incómodas, se transformaban en una instancia de reflexión que igualmente comunicaban. En sus cavilaciones se planteaba interrogantes sobre temas que lo inquietaban, como la misión del artista en el mundo y su responsabilidad en la sociedad⁵.

En una muestra que conmemoró el vigésimo aniversario de la muerte de Eugenio Brito, en el año 2004, su amigo, el pintor Albino Echeverría, se refirió, entre otras cosas, a un "pulso interno" que este poseía: una voz que se manifiesta en las acciones y en la obra de cada persona poseedora de una rica vida interior, y en una capacidad de reflexión que es propia del artista. Este aspecto habría quedado de manifiesto en las diversas etapas de su trayectoria⁶.

Partiendo por su experiencia en Europa y durante el resto de su carrera, Brito se empapó de conocimientos aprendiendo las técnicas y aprehendiendo de su entorno, todo lo que lo llevara a la comprensión de su principal interés: el hombre, su transcendencia y su "deshumanización": *Recorrió diversos países acuciado por su afán de ampliar conocimientos y decantar experiencia. Ejecutó en Bélgica decoraciones para una capilla⁷ y en 1954 participó en la primera exposición colectiva en Vallauris, el centro de donde irradia el Picasso ceramista*, recuerda Albino Echeverría⁸.

Luego de su regreso a Chile, en 1955, participó en ferias locales de arte popular, según recuerda la periodista Anamaría Maack⁹. Su principal preocupación seguía siendo el espíritu humano en su estado más puro, fuera de las limitaciones temporales y espaciales coercitivas que él mismo se había impuesto. Estaba interesado en lo popular, específicamente en la cerámica, quizás en busca de ese hombre primitivo y de su cosmovisión por lo que se centró en investigar y experimentar con: *La de Pomaire, Talagante, Temuco, Florida, pero sobre todo la de Quinchamalí; tanto su técnica como su imaginario, pues era testigo de cómo estos valores se iban perdiendo o contaminando con*

influencias foráneas, cuenta su hijo Eugenio, quien ve dicha investigación con objetivos más allá de la aplicación en el arte, atribuyéndole un sentido de responsabilidad, como artista, de velar por que estos conocimientos perduren en el tiempo¹⁰. *Fue la exposición del arte precolombino mexicano que tuve ocasión de ver en París, la que me hizo entender con mayor claridad, el panorama de los valores artísticos que tenemos en este continente americano*, explicó alguna vez con sus propias palabras¹¹. Un mensaje que no sólo transmitió a través de sus obras, sino también por medio de sus enseñanzas. Y todavía hay alumnos que lo recuerdan y sienten su influencia: *"Él nos enseñó el valor de los pueblos que producen artesanía cerámica como Quinchamalí y el respeto que se les debe. Es impresionante como ahora el país logra identidad en torno a esa artesanía"*, recuerda, por ejemplo, Ruth Santander, ceramista, diseñadora y docente universitaria, sobre quien fuera su maestro¹². Por su parte el artista José Vergara, su alumno en el taller La Cascada, quien luego fue su ayudante y también su amigo¹³, nunca ha olvidado lo que Brito le transmitió sobre la obra como reflejo del hombre y de su tiempo.

¿Qué hay en los objetos del pasado, en las antiguas construcciones y en las ruinas?, ¿historias, vivencias?, ¿son los espíritus de tiempos pasados que quieren comunicar algo? Según el pensamiento de Eugenio Brito, las obras contienen una fuerza y energía que quiere manifestarse: es lo que quiso recoger y plasmar en su obra. Todo esto vinculado a la exploración de "los orígenes" y a su afán de investigar y desarrollar el "arte popular". Quería además llamar a la reflexión en cuanto a la existencia y a la misión del hombre en el mundo y decía: *El hombre vive encerrado en cubículos; atado a atavíos eternos e invariables donde el amor y la aventura son constantes que se repiten. Sin embargo, en su evolución, la humanidad ha ido perdiendo esa continuidad, y uno comprueba que del hombre va quedando sólo un número...se le reduce a un código, olvidándose lo que ese hombre fue como ser pensante, sufriente y gozoso*. (en: Skinner 2012)

Según dice su hijo Eugenio, *Es el hombre el centro de su obra, la cual tiene una profunda raíz antropológica-metafísica. Él quiere criticar calladamente la enajenación humana*¹⁴.

Para el doctor en Historia del Arte y exdirector de la

⁵Se han referido al tema, en varias ocasiones, sus amigos Antonio Fernández y Albino Echeverría. A este último tuve ocasión de escucharlo en la presentación del libro sobre Eugenio Brito que hizo su hija Paula en la Pinacoteca de la Universidad de Concepción, en mayo del 2011.

⁶Fuente: Eugenio Brito Figueroa

⁷Capilla les Petits Foucault, Charleroi, Bélgica.

⁸Echeverría Cancino, Albino (1999); "Evocando a Eugenio Brito", diario *El sur de Concepción*.

⁹Brito Figueroa, Paula (2011). "Eugenio Brito, una mirada personal", pág. 13

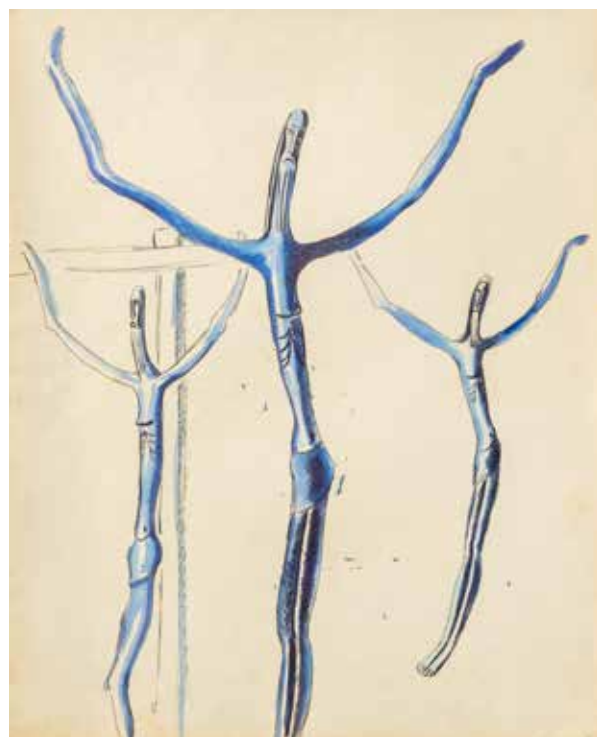
¹⁰Eugenio Brito Figueroa, 2010

¹¹Televisión educativa de la Universidad de Concepción. En referencia a su visita al Hombre en País, en 1954

¹²También recuerda que realizó un viaje de estudios con Eugenio Brito cuando él impartía clases en la Escuela de Diseño de la UTFSM. Él les mostró en terreno técnicas como el ahumado de la cerámica en Quinchamalí.

¹³Destacado artista de Concepción que fuera alumno de Hermosilla en la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar.

¹⁴Eugenio Brito Figueroa, 2010



Pinacoteca de la Casa del Arte de la Universidad de Concepción, Antonio Fernández Vilches¹⁵, la investigación que realizó Eugenio Brito fue profunda, reflexiva y seria, siendo su principal preocupación el hombre con sus respectivas vivencias y sufrimientos, desde la frivolidad, la muerte, las tradiciones hasta la naturaleza, *“aun cuando también recurre a lo decorativo —que está presente en las artesanías populares—, para reelaboraciones estéticas”*¹⁶.

Con respecto al tema que motivaba sus interrogantes, por lo tanto, sus estudios y su obra, el mismo Eugenio Brito explicó, en una entrevista a un diario mexicano el año 1969, que su pintura quiere clasificar al hombre contemporáneo que se ha visto dominado por su propia burocracia, y que es por esa razón, que en sus cuadros aparecen archivos que contienen partes del cuerpo humano, porque según decía, *“el hombre se ha dejado meter en un archivo como si fuera un documento inservible”*¹⁷. Por su parte, su hijo agrega que *Apelaba al hombre como ser universal, en su búsqueda de ideales y trascendencia, de ir más allá, pero enfrentado a la realidad construida por él mismo, donde muchas veces se impone normas y reglas sin sentido que terminan por someter y reducir sus valores más esenciales*¹⁸.

Según señala el propio Brito en sus Diarios, respecto de

¹⁵Doctor de la Universidad Complutense de Madrid. España.

¹⁶Fernández Vilches, Antonio (1990): “Eugenio Brito: pintor de un mundo confidencial”, revista Atenea de la Universidad de Concepción, n° 461

¹⁷Ver “La pintura de Eugenio Brito: una apacible protesta humana”, diario *El Nacional*, Revista de la Semana, México D.F., 23 de noviembre de 1969

¹⁸Brito Figueroa, Paula (2011): “Eugenio Brito, una mirada personal”, pág. 140

> **Imágenes 11-12. Cristo tallado durante su estadía en Saint Maximin. Fuente: colección familiar**



la imagen de un Cristo tallado: ... por la forma misma de la rama que me sirvió para el tallado, el cristo tiene una extraordinaria contorsión que llega hasta el patetismo. Los amigos lo han elogiado mucho en vista de lo cual lo dejo acá como recuerdo...¹⁹ (en: Skinner, 2012)

CHILE: EL ARTE EN LA CIUDAD.

> Imágenes 13-14. Mural de Jorge González Camarena: La presencia de América Latina. Concepción. Chile. Fuente: <https://www.cultura.gob.cl/actualidad/cuatro-regiones-del-pais-ya-han-presentado-sus-candidaturas-a-pintura-universal-en-chile/>

¹⁹Diario de viaje de Eugenio Brito

El arte en el Chile de los años cincuenta se caracterizó por la ruptura radical con lo previamente establecido, partiendo por los cambios en la pintura como técnica preponderante. Hasta entonces, los modelos por excelencia eran el paisaje, el entorno, el cuerpo humano y la vida cotidiana. Y mientras más reconocible o mejor lograda fuera la similitud de la obra con la realidad, mejor recepción tenía en el público.

Fue en esta década, justo en la mitad del siglo XX, que los artistas Matilde Pérez, Ximena Cristi, Aída Poblete, Ramón Vergara Grez y Sergio Montecino, conformaron el “Grupo de los cinco”, unidos por motivaciones comunes como generar un nuevo lenguaje plástico y la búsqueda de renovados modelos y procesos de creación. Su unión comenzó gracias a una exposición conjunta en 1953, para luego dar paso, dos años más tarde, a la creación de un nuevo colectivo denominado “Rectángulo”.

El Grupo Rectángulo funcionaba bajo los conceptos de arte abstracto, orden y geometría. Bajo sus postulados ya no había referencia a un mundo visible, reemplazaron las formas convencionales y sólo los colores puros se podían utilizar. *El arte abstracto requiere de una manera de sentir. Algunos artistas están trabajando con elementos conocidos y otros racionalizan todo*, opinaba el artista Gustavo Poblete en el ochentero programa de televisión, Demoliendo el muro²⁰, explicando que él se identifica con la corriente del arte constructivo, particularmente, del “arte concreto”²¹.

El uso exclusivo de formas y colores reafirmaba la ruptura con el mundo “exterior”: *Nosotros partimos de un hecho totalmente plástico y pictórico puro, sin ningún elemento “prestado” (...) si pintamos un paisaje le pedimos a la naturaleza prestada su motivación, en este caso yo me expreso debido a motivaciones generales de la vida*”, continuaba la explicación de Poblete en el mismo programa.

El colectivo, que duró hasta 1961, estaba conformado por Matilde Pérez, Elsa Bolívar, Ximena Cristi, Uwe Grumann, Aurel Kessler, Magdalena Lozano, Maruja Pinedo, Aída Poblete, Gustavo Poblete, Mario Carreño, James Smith, Waldo Vila, y Aixa Vicuña, participando también los escultores Lorenzo Berg, Isabel Sotomayor, Carlos Alarcón, Federico Assler, Adolfo Berchenko, Sergio Berthoud, Guillermo Brozalez, Roberto Carmona y Virginia Huneeus²². Luego de unos años, y siguiendo los postulados geométricos, los colores y respetando la bidimensionalidad de la tela, los pintores Ramón Vergara Grez, Adolfo Berchenko, Miguel Cosgrove, Elsa Bolívar, Gabriela Chellew, Kurt Herdan, Robinson Mora, Claudio Román y Carmen Piemonte, se reagruparon, a diez años de la fundación del desaparecido Grupo Rectángulo, para constituirse como el Movimiento Forma y Espacio en el año 1965, teniendo como cimiento, la II Muestra Nacional

“Integración de las Arte en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago, Chile”²³

La abstracción y el lenguaje geométrico seguían siendo el hilo conductor de este reinventado colectivo. Para los artistas de la época, el arte debía ser un arte “de ideas” que dejara atrás la representación y corporeidad de las formas, para dar paso a creaciones predominantemente conceptuales. Las líneas, los planos y los colores ya no serían representativos de la realidad, sino símbolos relativos al hombre y su medio. La nueva realidad que se pretendía construir era un mundo de ideas que ya no representaba la vida real, sino un todo completamente separado de ella. Uno de sus miembros, Ramón Vergara Grez, distinguió tres etapas progresivas en el desarrollo del movimiento: el “naturalismo geométrico” (más cercano a lo que fue el Grupo Rectángulo), el “decorativismo geométrico” y el “quiebre definitivo con el mundo circundante”²⁴. También cobró cada vez más fuerza la idea de un arte integrador de las técnicas y presente en el entorno y en la vida cotidiana; ampliar el contacto de la obra con el público. La relación entre el arte abstracto y su inserción en la ciudad, era uno de los ideales del Grupo Rectángulo y su abstracción geométrica: *Siempre ha sido anhelo del artista, presentar su obra en el espacio urbano, detrás de este anhelo está la finalidad de ampliar el contacto de la obra de arte con el público, y a la vez, dignificar y humanizar los espacios urbanos, tan deteriorado por el avance inorgánico y muchas veces irracional de la ciudad, en que el culpable es el propio hombre. En este sentido el arte no es un lujo sino que es una necesidad*²⁵. En esta misma línea, es decir, de plantear el arte como una necesidad y extender la presencia del arte a la ciudad, es que cambia también la concepción del muro como mero elemento estructural, para pasar a ser la tela del pintor.

Lejos de resultar obras uniformes, cada exponente de este lenguaje geométrico tomó diferentes matices y direcciones que lo hicieron único. Como es el caso de Matilde Pérez, quien, por medio del “Arte Cinético”, buscaba el movimiento en su pintura. O el silencio y el vacío que trabajó Enza Bolívar en la geometría del cubo. Por otro lado, estaba Carmen Piemonte, quien dejando atrás los postulados que dieron origen al colectivo, incursiona en las formas en tres dimensiones, utilizando el cubo, la esfera, el cilindro, etc., e incorporando elementos de la naturaleza.

En aquellos años se había conformado también el Grupo Signo, tras una exposición en la Galería Darro en Madrid, España, en 1962. Sus integrantes, Alberto Pérez, Gracia Barros, José Balmes y Eduardo Martínez Bonati, también buscaban lograr un nuevo lenguaje plástico, donde imperara la pintura como materia, frente a la representatividad²⁶.

²⁰Demoliendo el muro: programa de televisión transmitido el año 1983 por UCV televisión. Capítulo: *El arte más allá del museo*.

²¹Demoliendo el muro.

²²Fuente: www.artistasplasticoschilenos.cl

EL GRABADO

²³Ver: <http://www.portaldearte.cl/terminos/rectangu.htm>

²⁴Ver: <http://www.artistasplasticoschilenos.cl/>

²⁵Voz en off, programa Demoliendo el muro.

²⁶Ver: <http://www.artistasplasticoschilenos.cl/>



< Imágenes 15-16: Pinturas de Eugenio Brito: *El espíritu del muro*, 1967, y *Caja y espíritu pétreo*, 1969. Acrílico sobre tela. Fuente Fotografía: Gonzalo Cruzat



< Imágenes 17-18. Pintura: *El espíritu del muro*, 1967, óleo sobre tela (Pinacoteca de Concepción) y su respectivo boceto. Fuente: Fotografía de la tela: Gonzalo Cruzat



< Imagen 19. Pintura. Evasión del hombre clasificado. Acrílico sobre tela, 1969. Pinacoteca Universidad de Concepción. Chile. Fuente: https://issuu.com/pinacotecaudec/docs/eugenio_brito_2021_issuu

< Imagen 30. Pintura: Fortaleza nocturna. Acrílico sobre tela. 1969. Pinacoteca Universidad de Concepción. Chile. Fuente: https://issuu.com/pinacotecaudec/docs/eugenio_brito_2021_issuu



< Imagen 21: Mural. *Jaulas*. Óleo sobre tela. Pinacoteca Universidad de Concepción. Chile, 1963. Fuente: https://issuu.com/pinacotecaudec/docs/eugenio_brito_2021_issuu

En 1956, Nemesio Antúnez creó el “Taller 99” en su casa de Providencia (Calle Guardia Vieja 99). Venía de regreso de Estados Unidos en donde había estudiado grabado en el Atelier de William Hayter, mientras realizaba una maestría en Arquitectura en la Universidad de Columbia, Nueva York. Los otros integrantes del taller eran José Bracamonte, Roser Bru, Simone Chambelland, Florencia de Amesti, Delia del Carril, Juan Domínguez, Luz Donoso, Dinora Doudtchitzky, Inge Dusi, Fernando Krahn, Héctor Pino, Carmen Silva y Ricardo Yrarrázaval, y se fueron consolidando como grupo desde su participación en la primera muestra de arte contemporáneo, organizada por el Museo de Arte Contemporáneo ese mismo año. Posteriormente, se integraron Jaime Cruz, Santos Chávez, Bernal Ponce, Rodolfo Opazo, Lea Kleiner, Luis Mandiola, María Rosa Comineti.

Lo relevante de esta nueva instancia, fue según Pedro Millar, que *instaló el grabado chileno en el escenario internacional abierto por las bienales de grabado, en Tokio, Ginebra, Cracovia, Módena, Liubliana, San Juan de Puerto Rico, Cali, Nueva York*²⁷. El desempeño de este grupo resultó en una nueva valoración del grabado y de su aceptación como especialidad en las carreras de Arte en el país.

LOS ARTISTAS DE VALPARAÍSO

grabadores de Viña del Mar habían salido al mundo y su importancia era reconocida dentro de los circuitos artísticos del país. El grupo conformado en su mayoría por alumnos del taller de grabado de Carlos Hermosilla en la Escuela de Bellas Artes de la Ciudad Jardín representa un potente hito cultural desde sus inicios en 1946. *Eugenio Brito estudia en Bellas Artes de Viña del Mar, participando exposiciones colectivas y en las actividades artísticas creadoras de una generación de artistas de la V Región, muy dinámica e inquieta por preocupaciones intelectuales y estéticas, cuyos nombres han sido decisivos en el importante desarrollo cultural de Valparaíso y Viña del Mar*²⁸

A medida que van apareciendo nuevos datos, como prensa, cartas y fotografías atesoradas por Eugenio Brito,



> Imágenes 22-23. litografías de 1976: Piedras lunares y Eva y la manzana. Fuente: Skinner, 2012

> Imagen 24. Litografía: El caballo de Troya. 1976. Fuente: Skinner, 2012

²⁷http://www.taller99.cl/p_fundacional.html

²⁸Ver revista Atenea, Fernández Vilches. op. cit.



> Imagen 25: Aparecen: Ciro Silva, Carlos Her-
mosilla, Marina Pinto, Roberlindo Villegas, René Que-
vedo, Medardo Espinosa. Fuente: Fotografía Archivo
Fondo de las Artes. Universidad de Playa Ancha

se puede saber que esta potencia artística no se limitaba sólo a grabadores, y que incluso algunos de ellos formaron una colectividad multidisciplinaria de arte denominada "Instituto de Expresión Plástica de Valparaíso", fundado en 1956. Por los diarios de esa época se sabe que su debut en Santiago fue todo un éxito; dieciocho obras, figuras de terracota, xilografías, óleos, témperas y piroxilinas, destacan en la Capital de Chile la existencia de un vigoroso y casi desconocido núcleo creador porteño, decía un diario de Valparaíso. *Las Últimas Noticias*, en tanto, destacaba que lejos de propiciar el sometimiento a corrientes determinadas, preconizan la superación de los valores individuales²⁹. Antonio R. Romera³⁰ escribió sobre ellos: La muestra revela en su totalidad madurez y un afán serio de investigación innovadora. Pese, sin embargo, a trabajar en forma coherente y con ideales comunes, la expresión individual y personal se hace patente, y continúa haciendo un análisis de cada uno: Las estampas de motivación populista, a veces con cierto gracejo ingenuo de Carlos González, contrastan con el abigarrado cromatismo de las piroxilinas de Lilo Salberg. González tiende al realismo popular y busca en la vida de todos los días su inspiración. Lilo Salberg tiende a la deshumanización y al tratamiento del color en fuertes y puros contrastes de los tonos primarios...³¹

Romera elogia también el trabajo de Raúl Marín, diciendo que este deja "con el deseo de ver otras obras", ya que según consta, sólo llevó una escultura llamada *Forma*. Luego se refiere a la labor docente de Carlos Hermosilla, al formar a Medardo Espinosa señalando que "sus xilografías indican la disciplina de tal formación", mientras que al trabajo de Eugenio Brito se refiere así: *Las cerámicas de Eugenio Brito acusan fantasía, poder de síntesis, plasticidad suma. Su arte es variado y rico en poder de sugerencia. Persigue, más que las formas tradicionales, lo estilizado y la armonía del diseño*. Pero es el artículo publicado en *Las Últimas Noticias*, el que da cuenta de lo que estaba pasando en Valparaíso, develando un poco más al respecto. Pone en antecedente que no sólo las artes plásticas se integraban en este movimiento. También pertenecían a él, por ejemplo, el destacado arquitecto Enrique Gebhard³² y el diseñador de muebles Julio Bórquez: *Con una homogénea avanzada de cinco artistas de ágiles tendencias modernas, acaba de hacer revelador debut en Santiago (Sala Ministerio de Educación) el*

*Instituto de Expresión Plástica de Valparaíso, entidad que al margen de inflexibles dogmas estéticos, impulsan libremente pintores, escultores, diseñadores, arquitectos y poetas de 'la ciudad del viento'*³³.

Lilo Salberg, además de formar parte del grupo de grabadores de Viña del Mar, fue destacada por la prensa, principalmente por su afán investigativo de los materiales, ya que recurría, según la crítica a todas las fuentes de la naturaleza y del conocimiento en busca de los elementos renovadores para la pintura³⁴. Recordemos que Salberg es reconocida como una de las precursoras en el uso del collage en Chile.

La mayoría de estos artistas tenían en común su relación con la Escuela de Bellas Artes y con Hermosilla, ¿qué más tenían en común estos artistas? Ya hemos visto que se les catalogaba de "modernos", de auténticos y de originales. Y es que, hasta el día de hoy sus obras están presentes por toda la ciudad, aunque muchas veces pueden pasar desapercibidas para la mayoría de la gente. En ese tiempo no sólo se pintó el edificio de Reñaca de la Universidad de Chile, sino que, por su parte, Carlos González también se encontraba con un equipo decorando dos edificios porteños (el Almendral y el Victoria) con estilizados murales de mosaicos³⁵, además se le había encargado la misma tarea para el Hospital de Viña del Mar.

El material que aquí se presenta devela un aspecto poco

²⁹ Ver *Las Últimas Noticias*, 11 de julio de 1957, pág. 5 y 14

³⁰ Sobre Antonio Romera: *Desde su llegada al país en el barco que lo traía de España como refugiado de la guerra civil española, hasta su muerte, fue uno de los más importantes divulgadores del arte chileno. su verdadero nombre era Antonio Rodríguez y tuvo muchas firmas o seudónimos, como Federico Disraeli, Critilo. Crítico de otras disciplinas como teatro y cine, la figura de Romera ha permanecido intacta con el tiempo, al igual que su libro Historia de la pintura chilena, en cuatro ediciones, apuntes del olimpo, 1949 (editorial Nacimiento)*. Fuente: www.portaldelarte.cl

³¹ Ver *Las Últimas Noticias*, op.cit.

³² Arquitecto de la Estación de Biología Marina de la U. de Chile en Montemar (Reñaca), cuya primera etapa fue inaugurada en 1945, y cuyo mural fue realizado por Eugenio Brito, Carlos González y María Martner en 1958. Al menos tres de los mencionados pertenecieron al grupo.

³³ *Las Últimas Noticias*, op.cit.

³⁴ *Las Últimas Noticias*, op.cit.

³⁵ *Las Últimas Noticias*, op.cit.



> Imágenes 26-27. Escultura de Eugenio Brito en el mural de la Estación de Biología Marina de la Universidad de Chile, Reñaca, Viña del Mar



> Imagen 28. Retrato de Eugenio Brito realizado por Carlos Hermosilla. Fuente: Colección familiar

> Imagen 29. Registro fotográfico del autor
Fuente: <https://www.eugenio Brito.cl/>

conocido y destacable del avance y evolución de un grupo interdisciplinario de artistas locales que dejó constancia de su existencia y de sus logros por medio de documentos, de grabados, afiches y catálogos de exposiciones.

EUGENIO BRITO Y LAS TENDENCIAS

En sus propias palabras, a la obra pictórica de Eugenio

Brito puede llamársele pintura concreta, nacida de una mezcla de realismo y subjetivismo. Es la realidad de lo irreal. Trato de entregar a través de lo real, lo alucinante. Mi pintura es silenciosa, callada, pero crítica. Mis cuadros despiertan inquietudes, producen interrogantes, provocan un diálogo callado entre el artista y el espectador³⁶.

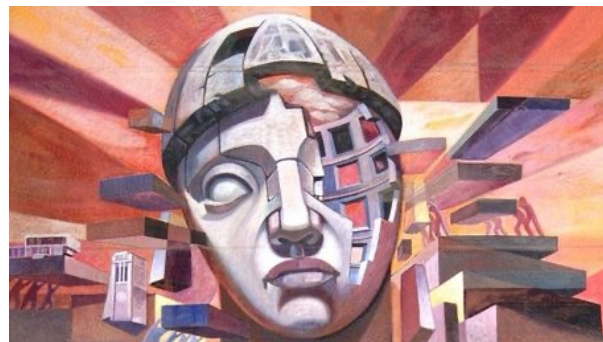
La descripción y análisis de su experiencia en Europa demuestran cómo esta influyó profundamente en su visión y perspectivas sobre el aporte del artista en el mundo. Para Brito: “...Las viejas ruinas del Foro en Roma, la tumba de Augusto, los museos, el arte etrusco y luego, el encuentro con el gótico francés va a ser decisivos en sus creaciones en que se metamorfosea la realidad. En pintura, tanto los retablos medievales, los clásicos del Renacimiento italiano, Velázquez, La Tour, Goya, los impresionistas, los fauvistas, cubistas y surrealistas, en especial Chirico, van a incitarlo también a un nuevo reordenamiento de sus ideas estéticas³⁷.

Es innegable que una de las influencias que posteriormente marcaron la obra del autor, fue su trabajo con el muralista mexicano Jorge González Camarena. Algunas pistas de la importancia que tuvo este periodo las dan quienes lo conocieron: Después de haber trabajado en la realización del Mural de la Pinacoteca (1964-65), el cual está hecho con pintura acrílica —y hay que destacar que el acrílico fue desarrollado en gran medida por los muralistas mexicanos— no dejó de pintar con esta pintura, que en aquellos días era algo desconocido para los artistas nacionales, quienes pintaban con óleo, destaca su hijo Eugenio³⁸.

Antonio Fernández Vilches³⁹, recuerda que él mismo autodenominó como “periodo mexicano” a este tramo de su carrera marcado principalmente por la influencia azteca, situando su fin 1975, cuando volvió a Concepción. Admiro, de los muralistas tradicionales, a Juan O’Gorman quien sigue los pasos de Rivera y es modificado por mi maestro González Camarena. Tamayo es más universal en su arte, aunque yo siempre digo que es más mexicano de lo que él pretende. No se trata de temas, ni de su colorido, de formas o su composición. Hay aquí un elemento interno que no puede explicarse, que se percibe o no, que dice de la magnífica obra de Tamayo que es mexicana. De Siqueiros ¿qué decir? No se puede expresar su grandeza con palabras⁴⁰.

Para Eugenio Brito Figueroa, la obra de su padre resulta difícil de clasificar, ya que hay elementos neo-constructivistas,

surrealistas, expresionistas, de pintura metafísica⁴¹. Él mismo reconoce también la influencia del cubismo, sobre todo en el ámbito de la cerámica, ya que por lo demás era un admirador de la persona y la obra de Picasso⁴².



> **Imágenes 30-31. Detalle: Mural Universidad Técnica Federico Santa María Fuente: El Mercurio de Valparaíso, viernes 8 de diciembre de 1972. Registro colección familiar**

³⁶Entrevista diario El Nacional, México D.F. 1969 “La pintura de Eugenio Brito: una apacible protesta humana”.

³⁷Fernández Vilches, Antonio (1990); “Eugenio Brito: pintor de un mundo confidencial”, revista Atenea de la Universidad de Concepción, n° 461. Pp. 15-19.

³⁸Brito Figueroa, Eugenio, en entrevista 2010.

³⁹Fernández Vilches, Antonio (1990), op.cit.

⁴⁰Entrevista, diario El Nacional, México D.F.

⁴¹Brito Figueroa, Eugenio, en entrevista 2010.

⁴²Brito Figueroa, Eugenio, en entrevista 2010.

Queda claro que la obra de Eugenio Brito Honorato posee marcadas influencias extranjeras, que fueron moldeando su formación y trayectoria personal; resultado tanto de su paso por Europa, como de su trabajo con los muralistas mexicanos en la década de 1960. Él mismo consideraba que *todo artista necesita salir de su país para conocer nuevos horizontes*⁴³ y manifestaba expresamente de dónde obtuvo los conocimientos y técnicas que utilizó. Claramente, Brito no se quedó en la mera repetición de lo aprendido, siendo aquello sólo el principio de un largo recorrido. Sus hallazgos lo llevaron tempranamente a inquietarse con la esencia humana, con la búsqueda del hombre primitivo y de su espíritu. En su pintura, Eugenio Brito quiso siempre expresar el “entrevér”, el ver más allá de lo aparente, o simplemente ver lo esencial: ya fuera el interior del hombre o lo que queda de él en sus construcciones, lo trascendental, la realidad de lo irreal o, como él mismo señalaba, transmitir *a través de lo real, lo alucinante*.

Para alcanzar todo lo anterior, se adentró en lo más profundo de diferentes culturas, autóctonas y populares, queriendo aprender de la cerámica de Pomaire, Talagante, Temuco, Florida y, sobre todo, de Quinchamalí. Por medio de sus obras, el maestro intenta la provocación más inquietante, al establecer un diálogo con el espectador, crearle interrogantes, hacer aflorar emociones y sentimientos: la nostalgia, la melancolía, el patetismo e incluso la autocompasión son evocados por personajes y elementos representados, casi siempre, en notable deterioro.

Como se vio durante el desarrollo de este estudio, el uso de ciertas técnicas, como la cerámica y la litografía, en la obra de Eugenio Brito, resulta sugerente. En el caso de la primera, la estampa nos remonta a la piedra como base y como fuente de donde emanan las formas, aquellas presencias ocultas que tanto intrigaban al artista. La segunda, en tanto, representa el contacto directo del hombre con la tierra, con el barro, con la construcción: piezas que no sólo son reflejo de determinadas cosmovisiones, sino que, además, han sido moldeadas, modeladas e impregnadas con sus respectivas cargas energéticas. Igualmente, se manifiesta esta inquietud estética cuando se trabaja la escultura como expresión plástica⁴⁴.

⁴³Entrevista, diario El Nacional, México D.F., 1969, op.cit.

⁴⁴Sobre este grabado en particular, podemos encontrar una interpretación en el libro *Gabinete de estampas*, editado por el Fondo de las Artes de la Universidad de Playa Ancha, en el año 2006:

El graneado de la técnica concuerda con la imagen, facilitando la comunicación del mensaje, a la vez que permitiendo al artista libertades expresivas, donde el dibujo alcanza momentos de abstracción dentro del estudiado orden figurativo de la obra. No obstante, la sensación pétrea que de esta obra emerge, quizás no se trate de una “auténtica” litografía en piedra. Hermosilla solía utilizar planchas de aluminio (el Fondo de Arte posee un buen número de ellas) para realizar sus litografías, por lo que es probable que Brito siguiera los pasos de su colega y maestro.

PINTURA MONUMENTAL

La experimentación con diferentes disciplinas artísticas —con sus merecidos reconocimientos en cada una de ellas— y su arduo trabajo investigativo, se reflejaron en lo que algunos llamaron “monumentalidad”, aquella visión arquitectónica y escultórica que Brito lograba plasmar en un mural o en una pintura, a la que hicieron mención varios críticos.⁴⁵

Como evidencia del éxito de su cometido, se cuenta con el análisis de la prensa y de la crítica que se le hizo, mayormente durante su carrera, aunque también de manera póstuma, siendo recurrentes en ellas palabras como “amargura”, “dolor” o “tragedia”.

Como gran tema se distingue el “encasillamiento”, el “adentro y afuera” de un hombre agobiado por sus propias construcciones, cercado, limitado, auto-coartado y camino a convertirse en máquina. Temática a la que el profesor de Historia del Arte, Hendrik van Nievelt⁴⁶, quien conoció de cerca a Brito por medio de sus respectivos puestos de trabajo en la Universidad Técnica Federico Santa María en Valparaíso, se refirió a uno de los personajes protagónicos de los murales realizados en dicha casa de estudios, al señalar que el artista *le ha conferido al rostro rasgos robotizados y muy asépticos. Su mensaje resulta obvio: es su temor a que la exagerada tecnificación llegue a mecanizar a tal punto al hombre, que terminará despojándolo de sus emociones y vitalidad, corriendo el riesgo de petrificarse, situación que obligaría a la humanidad a reiniciar un nuevo ciclo de vida, como el narrado en el mural*.⁴⁷

En cuanto a su ubicación o situación en los circuitos predominantes en el país, podría llegar a interpretarse que él mismo nunca quiso encasillarse con una corriente o estilo único, aunque alguna vez definiera su pintura como “concreta”, y efectivamente haya sido considerado en aquellos espacios del arte más institucionales en numerosas ocasiones. Y si se compara con lo que sucedía en Santiago en los años cincuenta, nos encontramos con pintores desarrollando el “arte concreto”, como una rama del “arte constructivo”, que a su vez pertenece al arte abstracto.

Brito, al seguir las corrientes estéticas y conceptuales de los muralistas mexicanos, y al inclinarse por motivos americanistas, se diferenciaba o desligaba de lo que estaba sucediendo a nivel del arte “institucionalizado” como tal en dichos circuitos.

Con la llegada de los artistas aztecas, en 1960, se introdujo en el país la pintura con acrilatos, técnica que Eugenio Brito adoptó, para no abandonar nunca más. La calidad de sus

⁴⁵Ver críticas de José María Palacios y Anamaría Maack en el Capítulo III de este estudio.

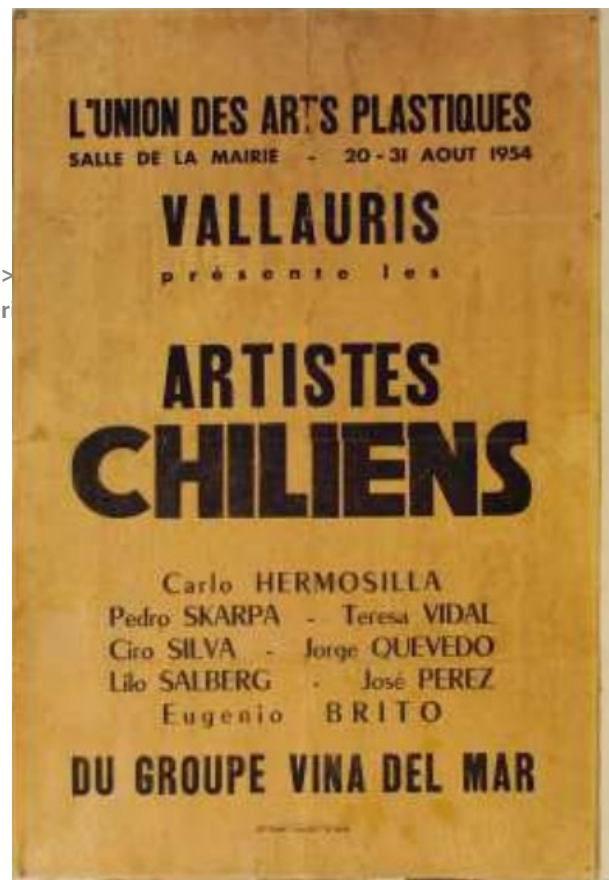
⁴⁶Magíster en Historia de América, Ph.D en Filosofía y Letras, Mención Historia del Arte.

⁴⁷Brito Figueroa, Paula (2011); “Eugenio Brito, una mirada personal”, pág.135

pigmentos le causó tal impresión que, cuando podía, los encargaba al extranjero porque en Chile no se comercializaban. Con aquellas pinturas, llamadas *Politec*, se realizó el mural de la Pinacoteca que, incluso, para su restauración en el año 1982, hubo de traerse una partida desde México, ya que a Chile todavía no llegaban⁴⁸. Con respecto a las influencias y retroalimentación artístico cultural con los demás actores de Valparaíso-Viña del Mar, se puede evidenciar que Eugenio Brito tuvo una destacada participación en los respectivos espacios, y que se encontraba plenamente integrado, siendo, además, quien habría impulsado la muestra colectiva de artistas viñamarinos en Vallauris, en 1954.

Finalmente, es necesario destacar el peso que tuvieron los protagonistas de las respectivas corrientes que influyeron en la obra de Brito, siendo el primero Pablo Picasso (sobre todo en su etapa postcubista), y posteriormente el muralista mexicano Jorge González Camarena, sin dejar de mencionar, además, una tendencia al abstractismo y una cercanía con el surrealismo, asociada a la pintura “metafísica” de Giorgio de Chirico.

Con todo, los documentos anteriormente expuestos, vislumbran aspectos desconocidos para la mayoría; tanto acerca de Eugenio Brito como de una época, y de algunos de sus actores sobresalientes en el ámbito cultural, aportando a preservar un segmento de la memoria del arte chileno, por medio de aquellas presencias en las ausencias: lo que quedó de los artistas y de sus obras. Este trabajo aporta en la construcción de una trama “que ya no es”, pero que fue y que, de una u otra manera, influye y seguirá influyendo en el tejido de la historia y en la valoración del patrimonio.



> Imagen 32. Afiche de la exposición de Vallauris, del archivo familiar de Eugenio Brito Honorato.

⁴⁸Por el “Plan chileno-mexicano de cooperación fraternal”, posterior al terremoto de 1960

BIBLIOGRAFÍA

LIBROS

- Astudillo Rojas, Cecilia: (2010) *Manual de Procedimiento para la Catalogación de Documentos Patrimoniales Históricos y Etnográficos*. Fondo del Libro del Consejo Nacional de la Cultura, Valparaíso, Chile.
- Baeza, Manuel Antonio (2003): *Imaginarios sociales, apuntes para la discusión teórica y metodológica*. Edit. Universidad de Concepción, Concepción, Chile
- Brito Figueroa, Paula (2010) *Eugenio Brito, una mirada personal*, Compañía de Acero del Pacífico, Concepción, Chile.
- Fondo de las Artes de la Universidad de Playa Ancha (2006) *Gabinete de estampas*, Consejo Nacional del Libro y la Lectura, Valparaíso, Chile.
- Ivelic M., Galaz G. (1988) *Chile Arte Actual*, Ediciones Universitarias de Valparaíso, Valparaíso, Chile.
- Ricoeur, Paul: (1999): *La lectura del tiempo pasado: memoria y olvido* Arrecife Producciones, Madrid, España.
- Universidad de Concepción / Casa del Arte. Pintura Chilena. Concepción: Petrox, 1991

REVISTAS

- Brito Honorato, Eugenio (1959); *La técnica cerámica Quinchamalí*, Revista Arte Popular Chileno: *Definiciones, problemas, realidad actual*,
- Mesa Redonda de los especialistas chilenos, convocada por la XIX Escuela de verano de la Universidad de Chile, con la colaboración de UNESCO.
- Revista *Ercilla* 1 de septiembre de 1969.
- DIBAM, Revista *Patrimonio Cultural* N° 29: "Espejo Retrovisor", Dibam, Departamento de Comunicaciones, Santiago 2003.
- Fernández Vilches, Antonio (1990); "Eugenio Brito: pintor de un mundo confidencial", Revista Atenea de la Universidad de Concepción, N° 461
- Revista semanal *Vistazo*, del martes 18 de octubre de 1955. Sociedad Impresora Horizonte (1952-1965), Santiago, Chile.

DOCUMENTOS

- Brito Figueroa, Eugenio (2009); *Cosmogonía del Hombre: Homenaje al maestro Eugenio Brito Honorato*. Catálogo Exposición "Cosmogonía del hombre", Sala Municipal de Exposiciones, Concepción, Chile.
- Catálogo de exposición en el Instituto Politécnico Nacional, IPN, Unidad Cultural de Zacatenco, noviembre de 1969

Domínguez Correa, Paula; (2006): "De los artistas al pueblo: esbozos para una historia del muralismo social en Chile". Tesis para optar al Grado de Licenciado en Arte. Facultad de Artes. Universidad de Chile. http://www.cybertesis.cl/tesis/uchile/2006/dominguez_p/sources/dominguez_p.pdf

Doralisa Duarte Pinto D., Vera Bustos N, Mora Aranda P., Saavedra Concha C, Muñoz Rojas J. (2010) *Guía del Fondo Documental Marta Colvin Andrade*, Archivo documental Artistas Plásticos Chilenos, Santiago, Chile.

Skinner Huerta, María Bernardita (2012). "Legado del artista Eugenio Brito Honorato: las presencias en las ausencias". Tesis para optar al grado de Magíster en Arte, mención Patrimonio, UPLA

Vicuña C. (1996) *Palabra e hilo: word & thread*, Morning Star Pubns, Edimburgo: Royal Botanic Garden.

VIDEO (Televisión)

- Demoliendo el muro: Programa de televisión transmitido el año 1983 por UCV Capítulo: *El arte más allá del museo*. Televisión Educativa de la Universidad de Concepción (1987): *Presencia del pintor chileno Eugenio Brito*.

PERIÓDICOS

- Recorte de diario francés de la colección Hermosilla, documentado en el Fondo de las Artes de la Universidad de Playa Ancha, Vallauris, Francia, 1954.
- Diario Crónica de Concepción*, 1957
- Diario Las Últimas Noticias*, 11 de Julio de 1957
- Diario La Nación*, del domingo 21 de julio de 1957
- Luis Jordan, *Revista de la Semana*, México D.F. Domingo 23 de noviembre de 1969.
- Diario El Nacional*, México D.F. 1969 "La Pintura De Eugenio Brito: Una Apacible Protesta Humana".
- Diario El Sur*, Concepción, domingo 22 de febrero de 1970.
- Diario La Nación*, Santiago, viernes 13 de noviembre de 1970.
- The San Antonio Light*, 22 de marzo de 1970
- Diario Clarín*, domingo 5 de diciembre de 1971
- El Mercurio de Valparaíso*, viernes 8 de diciembre de 1972
- Diario El Sur de Concepción*, 21 de noviembre de 1976
- Diario El Sur de Concepción*, domingo 17 de julio de 1977
- Diario El sur*, Concepción, Domingo 16 de abril de 1978
- Echeverría Cancino, Albino (1999); "Evocando a Eugenio Brito", *Diario El Sur de Concepción*
- Isabel Cruz, en el diario *El Mercurio*, 21 de mayo de 1978
- "Crítica de Arte", diario *La Segunda*, 1978

Semanario *Cóndor*, Santiago 27 de mayo de 1978

Palacios, José María. Crónica semanal de arte del diario *La Segunda*, "Nuestros artistas", "Eugenio Brito: la humildad que oculta un gran talento". (1988)

Diario El Sur, Concepción, domingo 19 de julio de 1981

Documentos online (INTERNET)

Artistas Plásticos Chilenos; Biografía de Eugenio Brito,
<http://www.artistasplasticoschilenos.cl>

"El Clarín", jueves, 24 de mayo de 2012 Fuente: <http://www.elclarin.cl>

www.memoriachilena.cl

<http://www.portaldearte.cl/>

<http://www.artistasplasticoschilenos.cl/>

<http://www.taller99.cl>

http://www.madrid.org/museo_picasso

<http://commons.wikimedia.org>

INFORMANTE PRIMARIO

Eugenio Brito Figueroa, hijo.

El arte, lenguaje de Dios. Escuela y aprendizaje de humanidad en el pensamiento de San Juan Pablo II y Benedicto XVI

AUTORA: MARÍA PAZ VIAL VIAL

licenciada en Teatro PUC y pos título en Dirección teatral¹

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-9891-3921>

Mail de contacto: mariapazvial@yahoo.com

Universidad de Valparaíso

Facultad de Arquitectura

Revista Márgenes

Espacio Arte y Sociedad

Art as a vital experience in the work of Eugenio Brito. A look through his notebooks, sketches, photographic records and travel notes from the family collection

2023. Vol 16 N° 25

Páginas 58 - 67

Recepción: marzo 2023

Aceptación: septiembre 2023

<https://doi.org/10.22370/margenes.2023.16.24.3910>

RESUMEN

El presente artículo revisa y sistematiza algunas ideas y percepciones sobre la belleza, en relación a la experiencia de revelación espiritual, que, dentro del catolicismo, especialmente post-conciliar, ha sido expresada por los Papa Juan XXIII, Juan Pablo II y Ratzinger, así como del destacado teólogo Hans Urs von Balthasar, quienes ofrecen una visión renovada dentro la rica y extensa tradición cristiana y católica, que se proyecta en el tercer milenio de su existencia. Destacan de esta revisión, la importancia del arte, en tanto expresión de belleza, lo cual nos habla acerca de la experiencia espiritual de lo bello, como una vía para acceder al Misterio de lo Humano, y la conciencia de ese don.

Palabras Clave: Belleza / don y revelación / arte sacro / Catolicismo / teología

ABSTRACT

This article reviews and systematizes some ideas and perceptions about beauty in relation to the experience of spiritual revelation, which within Catholicism, especially in the post-conciliar era, has been expressed by Popes John XXIII, John Paul II, and Ratzinger, as well as the prominent theologian Hans Urs von Balthasar. They offer a renewed vision within the rich and extensive Christian and Catholic tradition, projecting into the third millennium of their existence. Noteworthy in this review is the importance of notions such as Art, as an expression of beauty, speaking to us about the spiritual experience of the beautiful, as a pathway to access the Mystery of the Human, and the awareness of that gift.

Key words: Beauty / revelation and gift / sacred art / Catholicism / theology

¹En sus primeros años se desempeña como actriz en obras de teatro clásico interpretando autores como Calderón de la Barca, Shakespeare, Lope de Vega y H. Pinter, entre otros. Ganó el premio de Dirección de Investigación de la Pontificia Universidad Católica por su investigación y puesta en escena de la obra "Ífigenia en Aulide de Eurípides". Durante algunos años, se dedicó a la docencia, en la escuela de pre y post grado de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Directora de Fundación Domus Aurea. Ver: <https://fundaciondomusaurea.com/2020/10/19/equipo/>

EL ARTE Y LA BELLEZA ILUMINAN EL MISTERIO DE LO HUMANO

“... Todo lo que Dios creó es bueno y hermoso, lleno de sabiduría y de amor” (1)
(Ratzinger, 1999)

En el libro del Génesis, el hombre, es creado a imagen de Dios y culmen de toda la obra de sus manos en un relato de siete días, en el cual, secretamente sobresale la belleza.

San Juan Pablo II en su Teología del Cuerpo (Juan Pablo II, 1995) hace notar que, si bien la creación del hombre forma parte integral del pulso de los siete días en los que todo fue creado, y aunque esto podría entenderse como parte de una visión cosmológica, ya que Dios crea al hombre como varón y mujer junto con el mundo visible y con todas sus creaturas, el hombre no tiene semejanza con el resto de las creaturas, solo se asemeja a Dios. Y es justamente este ser creado a su imagen lo que resalta su dignidad excepcional. Dios lo pone por encima del mundo creado en el mandato de llenar y dominar la tierra. Luego, la creación del hombre, no se realiza según una “sucesión natural”, sino que Dios se detiene como entrando en sí mismo y decide: *“Hagamos al hombre a nuestra imagen y semejanza”* (Gen1, 26) El texto de la teología del cuerpo, resalta a partir de esto, que únicamente desde la naturaleza, es imposible percibir cabalmente lo que el hombre es, sin reducirle. Solo con las categorías que se extraen del mundo, el hombre no se entiende en toda su profundidad. El primer hombre puesto en el jardín del Paraíso pone nombre a los animales y se encuentra en una soledad y en una conciencia de sí mismo, dándose perfecta cuenta, de que él se distingue por sobre todo lo creado, que él no es igual al resto de los seres, (Animalia), lo cual por sí mismo constata en el canto nupcial al reconocer a Eva como su igual, exclamando: *‘Esta sí que es ya hueso de mis huesos y carne de mi carne’* (Gen 2, 23). Esta autopercepción del hombre como semejante a Dios y distinto del mundo creado, da cuenta de un alma, que el Génesis ilustra simbólicamente como el aliento de vida que el creador insufla en el primer hombre. Tras el hombre creado, subsiste, sin embargo, un misterio: el misterio de lo humano; y algunos han visto en el arte, un rol específico, el de iluminarlo. ¿Qué es el hombre? Y ¿Qué es el Arte? Estas dos preguntas se encuentran, emanan de un mismo misterio y podemos intentar responderlas a partir de una misma fuente de sabiduría.

El primer hombre, no está puesto por Dios en una selva inhóspita, sino, en un jardín, donde goza de la multiplicidad de formas e ideas de Dios, de la belleza y bien de la creación, en armonía y comunión amorosa con su creador; creación en la que Dios mismo confirma la bondad de todo lo creado «Y vio Dios ser muy bueno cuanto había hecho» (Gen 1,3) Desde la bondad de la creación, Benedicto XVI extrae y apunta explícitamente en el tema de la belleza: la acción creadora de Dios insufla armonía y belleza.

¿PERO QUE ES LA BELLEZA?

Juan Pablo II relaciona arte y belleza, con otro misterio: el misterio de trascendencia. Donde hay belleza, hay un rayo de Dios, un fulgor que delata su presencia, una luz sobrenatural que brilla silenciosa sobre lo creado. En lo bello se visibiliza en cierta forma ese misterio que trasciende, y en el que se respira lo inquietante de Dios, ese ser que es totalmente otro. La belleza es un modo de hablar de Dios, una nota particular propia de Él, brilla en lo que Dios hace y lo que es notable, el hombre es capaz, de captarla, la percibe. En la historia de la salvación constatamos esta belleza no solo en la creación, sino también en la acción de Dios, en el acto histórico: se suceden ante nosotros imágenes: la apertura de las aguas del mar rojo, el pueblo elegido en el desierto, la zarza ardiente ante Moisés, el arca de Noé en medio del diluvio... Es un lenguaje que atrae al hombre y le habla al corazón, que entra por otra arteria, sin explicaciones; podríamos decir que es un idioma que penetra desde el arte. Comprendemos la historia de la salvación desde la plasticidad de las imágenes, desde su poesía y simbolismo, su mensaje oculto en figuras, su belleza que se encarna en nuestra historia y que nunca terminamos de descifrar. Es el lenguaje de la luz, que, sin encandilar, se va revelando poco a poco. Así como en la historia del arte vemos la historia del hombre, también en la historia de salvación, (historia de Dios con los hombres y con cada hombre), percibimos la belleza como signo de la grandeza de Dios; modo particular, irrepetible y forma de Dios ante la mirada del hombre. San Juan Pablo II ve en este punto, un llamado a descifrar el misterio de Dios y misterio de la trascendencia del hombre.

Juan Pablo II (1996), hablando de la trascendencia a los artistas, recuerda al poeta polaco Cyprian Norwid (ver Junkiert, 2020), quien considera la naturaleza del arte como un llamado al misterio que escruta las profundidades más oscuras del alma e incluso los peores aspectos del mal, en los que el artista pasa a ser una voz universal que aguarda la redención²

Por su parte, Benedicto XVI, como Juan Pablo II, ve el arte como capaz de expresar la vital necesidad para el hombre, de caminar más lejos de lo visible y de expresar la sed y búsqueda de lo infinito. El arte y la belleza nos ayudan a salir de nuestro yo limitado, abrírnos a la verdad y nos proyectan hacia la trascendencia que es reveladora de Dios.

Artista: Conciencia del Don, obediencia y batalla

Hay quienes entienden el arte como catarsis expresiva, una suerte de fuga de lo que hay en nuestro subconsciente que se manifiesta por la inspiración y que a través del impulso creativo escapa hasta plasmarse en una forma.

²Juan Pablo II (1996) cita los versos del poeta polaco:

«La forma del amor es la belleza ... » (Promethidion, Bogumił), y añadía:

«Porque la belleza está para entusiasmar al trabajo, el trabajo para resurgir» (ib.)

Sin embargo, en el pensamiento de Juan Pablo II, el arte no es un escape hacia lo inconsciente sino precisamente lo contrario: conduce al hombre hacia lo más consciente de sí mismo, abriendo ante él, el camino que le acerca al misterio de lo humano. El arte no es ni debe ser un medio a utilizar para otros fines, señala este Papa, sino que su misión es conectar al hombre con el origen: por tanto, todo arte es religioso, viene a religar al hombre con su propio origen y con el principio de todo, la creación.

Hubo un comienzo en el cual el hombre vivía en el paraíso de la inocencia originaria, antes del quiebre con Dios autor, antes que su mirada sobre el mundo cayera en el pecado, la vergüenza y el miedo. El Arte conecta con esa prehistoria, con ese principio. Arte es palabra primera, anterior a toda palabra que: *“escruta el sentido primero y último de la vida”* (1); lo que solo el arte puede realizar, haciendo estallar los límites de la ciencia, de la técnica, de la razón, del conocimiento, que impotentes para este propósito, no alcanzan a esa profundidad. Es el lenguaje que libera al hombre de todo lo inmediato e accidental, para vincularlo con lo arcano; traduce y transmite para el hombre, su inquietud primitiva aquello *“profundo, alto e inexpresable de la vida”* (ibídem; 1)

Es su misión fundamental e intransable; es lo que lo hace ser verdaderamente Arte.

A este punto se refiere San Juan Pablo Segundo cuando indica que el arte no está llamado a ser mero objeto de utilización para otros fines; ya que su misión es revelación y trascendencia, pero esta revelación implica una batalla para el artista; quien tiene que renunciar a su tendencia egoísta y rendirse a la voz de la verdad, que viene desde lo más profundo de su ser. Según Juan Pablo II (1985): *“El arte consume al artista y en él consume el egoísmo del hombre”* (1). De este modo, para Juan Pablo II (1999)

El arte es capaz de llamar al artista hacia la pureza; dándole el impulso para que renuncie a sí mismo y a la presunción de la vanidad por una necesidad más urgente, una demanda, que contiene en sí la poderosa fuerza de lo verdadero que puede expresar en la forma que solo el capta: de ese modo preciso y único; su obra de arte, en la cual, fondo y forma, no podrían ser otros. El artista, no sin tormento y conflicto, después de debatirse, se abandona por fin, ... al reclamo que viene del punto que está más allá de él y se entrega a todo lo inexpresable (1).

Este proceso implica un sufrimiento para el artista; dolor que en cierto modo acusa la pérdida de la comunión antigua con Dios, en la que sin necesidad de batallar consigo mismo, el hombre unido a Dios, vivía en perfecta sintonía natural también con lo verdadero y lo bello. Hoy, a través de su obra de arte, el artista se siente llamado a dar respuesta a ese primer amor que lo hace partícipe de

la creación a través de su don, y se siente atraído por la verdad misma que en último término, es Dios. El artista percibe en sí mismo, un don que en cierto modo no le pertenece, lo recibe como un “destello divino” que lleva implícito el deber de no deformar ni esconder, sino por el contrario: entregarlo, puesto que es luz para la humanidad. En el desarrollo de su talento necesita comprometer todo su ser, oye su inspiración, y es atraído para descubrir en ella, el eco del misterio de la creación al cual se entrega, consciente de que Dios, único creador de todas las cosas, *“ha querido en cierto modo asociarlo a Él”*³.

De este modo, el artista consciente de su arte como don de Dios, se hace portador de una misión, la recibe y se llena de la sabiduría divina para poder responder a la altura de lo que Dios mismo le solicita. Cuanto más cerca se encuentre de esta fuente, más alta y verdadera será su respuesta, más plenamente arte será lo que él hace, y su arte se transfigura en imagen de Dios. Por lo mismo, en el arte se refleja la imagen de Dios creador, quien comunica al artista su sabiduría, le invita a participar de su potencia creadora. La clave de la respuesta del artista y de la belleza de su arte está en la conciencia que tiene el artista de este don y en su capacidad para comprender que viene de Dios y contemplar su creación y su obra. Solo así podrá comprender en profundidad su vocación y misión

La obra de arte en último término es la necesidad vital de dar respuesta, desenterrar aquella palabra primera del amor en que el hombre gozaba antes de la caída, escuchar y obedecer a aquello que emana de Dios. Esta obediencia es libre, está regida por la atracción del bien, por su fidelidad a lo verdadero, ante lo cual, él artista no quiere sustraerse. Es la obediencia que vemos en la creación. Dios crea por amor y la creación le obedece, en cierto modo canta la belleza que emana del amor, porque del amor proceden todas las criaturas.

Si miramos la naturaleza creada, nada brilla únicamente por sí mismo. Es la tarde rojiza la que destaca la línea horizontal que dibujan los cerros, y es la línea recortada de las cumbres de los cerros, la que resalta la luz rosada de la tarde. Cada cosa creada brilla en su esplendor por la belleza que le presta el universo que la rodea, cada criatura obedece y su obediencia pondera la belleza de todas las cosas. Como expresa Goricheva (1987):

“La auténtica creación es toda ella obediencia... No puede haber más ser que Dios y lo que obedece a Dios... Nada es tan bello como la gravedad en los pliegues fugitivos de las ondas del mar” (9)

³El documento original del sitio online dispuesto por la Sede Vaticana aparece sin numeración. Ver: La Santa Sede (vatican.va)

Con todo, la obediencia no se asocia con el artista, a quien culturalmente hoy, se le asume desde un rol mutilado en su apertura al misterio de Dios, reduciéndole a un estereotipo de provocador y genio rebelde. No es la rebeldía garante de la verdad. Así:

“El genio creador suele contraponerse a la obediencia, lo que igualmente es inadmisibile. Por su perfecta obediencia la materia merece el amor a quienes aman a su dueño y Señor como un amante contempla con ternura la aguja que maneja una mujer amada” (ibídem, 14)

El arte no es revolución, tampoco es solo creatividad e impulso espontaneo; no es de hecho aquello primero que sale del artista. El arte además de ser visión y don, es una lucha, es búsqueda, contemplación, y reflejo de lo que Dios ilumina.

El arte es arte en la medida en que el artista puede realmente ver, y revelar lo verdadero, o, dicho de otro modo, en la medida en que conecte con la trascendencia. Lo verdaderamente natural es obediente; la obediencia tiene estrecho vínculo con el oído, saber escuchar; un signo de la presencia de Dios y de apertura a lo divino. Es así como: *“nada hay más natural que la obediencia, y nada tampoco más sobrenatural”* (ibídem, 15)

El Arte guía al hombre hacia la belleza y la verdad, las cuales se llaman la una a la otra y siempre van unidas. La mirada de Dios ante su obra culmina en la expresión: *“Y vio Dios que era bueno”* (Gen, 1, 3) Así, Dios da cuenta de la belleza como reveladora de lo bueno. Dios Creador pone asimismo en el artista el talento que también crea y revela, y le llama seriamente a una vocación por la belleza. La belleza como expresión visible del bien, la encontramos también de otro modo en palabras de Platón que rescata el gran artista catalán, Antoni Gaudí (en Tarragona, 2011; 2019): *“la belleza es el resplandor de la verdad”*. San Juan Pablo II (1985), recogiendo la sabiduría de los padres de la Iglesia, hace notar que belleza y Verdad *“... son los nombres de Dios, que en Cristo han tomado la forma del Amor”*⁴

Por su parte, Ratzinger (2009), refiriéndose a la belleza, también toma esta nostalgia primigenia del hombre antes de la caída al pecado original, nostalgia por la belleza (prehistórica) que se encuentra en la hondura del corazón del hombre, su sed de unión y comunión, la profunda necesidad de salir de sí mismo e ir más lejos, de conocer, de amar, de acercarse hasta rozar el misterio de su existencia. ¿Que podría tocarnos en nuestra intimidad, que podría herirnos y abrirnos los ojos si no es la belleza? La “auténtica belleza”, desde aquella que vemos en la creación y la que se manifiesta en el universo y en la naturaleza, hasta la belleza artística, nos abre en el corazón esta añoranza, (porque

alguna vez supimos de ella) y justamente porque se arrima al “abismo de lo infinito”, es susceptible de *“convertirse en un camino hacia lo trascendente, hacia el misterio último, hacia Dios”* (1)

Esta belleza que hiere, pone al hombre en movimiento, lo despierta del letargo y le proporciona el don que para Benedicto XVI (2013), es: *“el único don de la existencia”*. Vivir verdaderamente, el don de *“la valentía de vivir hasta el final”* (1) La verdadera belleza, golpea, y por eso lleva al hombre a encontrarse con una nueva Esperanza.

Una característica del tiempo actual, según Joseph Ratzinger, es la falta de Esperanza. La belleza real, (no la efímera que se queda solo en una experiencia estética) tiene un papel en la Esperanza; pero esa belleza no puede ser accesoria, anima al hombre y lo ayuda a remontarse más alto, es primordial en la búsqueda de la plenitud y del sentido de su existencia. La verdadera belleza no incita a la fuga, no lo aleja de la realidad, sino que toma la realidad y la transfigura, llenándola de sentido y de luz.

También Pablo VI en su discurso a los artistas en la clausura del concilio ecuménico, relaciona la belleza y el arte con la necesidad que tiene el mundo de Esperanza. En el encuentro de Ratzinger con los artistas en la Capilla Sixtina, “Santuario de Fe y creatividad humana” el 21 de noviembre del año 2009, cita las palabras del discurso de Pablo VI:

“A todos ustedes proclamo solemnemente, la Iglesia del Concilio les dice con nuestra voz: este mundo en el cual vivimos necesita belleza para no precipitar en la desesperación La belleza como la verdad, es aquello que infunde alegría en el corazón de los hombres, es el fruto precioso que se resiste a la degradación del tiempo...vosotros sois custodios de la belleza en esta mundo”⁵

Ratzinger (2009) en dicho encuentro, recordó a los artistas, como Pablo VI veía en el arte, este don de traducir las cosas del espíritu y lo “inefable de Dios”, otorgando a quien posee este don, *“...la misión de comprender los tesoros del cielo y revestirlos de palabra, de colores, de formas, de accesibilidad”*⁶

Pero en las palabras que dirige el Papa Pablo VI a los artistas, se revela también una visión del artista, quien no solo es capaz de traducir las cosas de Dios en imágenes conmovedoras para los hombres, sino que también posee un don profético. La evangelización sin los artistas señalaba, se hace difícil, insegura, “Nosotros necesitamos de ustedes”, decía, e insistía en que el ministerio de la predicación del Evangelio sin arte se haría *“balbuciente e incierto y tendría necesidad de hacer un esfuerzo para convertirse en artístico en sí mismo, es más, convertirse en profético”*.⁷

⁵ídem

⁶ídem

⁷ídem

⁴ídem

El artista tiene el don de ver y de traducir su visión a un lenguaje expresivo. El profeta recibe una revelación de Dios, y tiene la misión de proclamarla ante los hombres. Si bien el profeta recibe un don que es sobrenatural, y el don del artista corresponde a un don natural, ambos tienen ciertas cualidades semejantes: sufren una cierta soledad, no suelen ser muy oídos, son poseídos por una necesidad imperiosa de llevar a cabo la verdad que les es revelada, y perciben que solo ellos pueden revelarla. ¿Dios se ha servido de este don natural del arte en ciertos hombres que ha escogido para entregar su mensaje? ¿O es que la palabra revelada en sí misma siempre es arte?

La palabra revelada de los profetas es palabra expresada en belleza. ¿De dónde le viene ese arte a Isaías, Oseas, Jeremías? De Dios, para revelar su palabra al pueblo escogido. Podríamos preguntarnos, ¿Por qué razón la Sagrada Escritura es toda enteramente arte y belleza? La belleza, ¿es un vehículo de Dios? ¿O más bien es Dios mismo (belleza) que, al revelarse a los hombres, aparece?

La belleza, como señalamos antes, también tiene el rol de despegar al hombre de la comodidad, de hacerle sufrir; es como “un dardo que lo hiere”, para en cierto modo inquietarlo, sacarlo de la inercia, y llevarlo a levantar su mirada al cielo, a abrir los ojos del corazón.

Por el contrario, hace ver el Papa Ratzinger, aquella falsa belleza, ilusión que el mundo promueve, aturde al hombre, lo vuelve esclavo y ciego y arranca su mirada del cielo para hacerlo girar sobre sí mismo en una seducción que incita el apetito y la codicia, robándole toda alegría y esperanza, dejándole vacío, embrutecido y solo. La búsqueda en el arte vaciado, en el feísmo y en lo macabro se ha prolongado durante décadas. Finalmente, esta alucinación en la que no hay ningún arte, revelará su prepotencia, manifestará su hipocresía y su verdadero rostro, señala el Papa, “el rostro de la violencia, de lo obscuro, de la transgresión, de la provocación”⁸; más temprano que tarde, la historia juzgará aquello, y lo veremos desnudo tras el espejismo.

Ratzinger (1999) destaca la obra *Gloria, una estética teológica* del teólogo Urs von Balthasar (1989) quien ve en la belleza, el primer nombre del origen (“En el Principio era el Verbo” Juan 1,1) y corona del bien y la verdad. Aquella belleza, señala Joseph Ratzinger (1999) nos conduce: “a tomar el todo en el fragmento, el infinito en lo finito, Dios en la historia de la humanidad” (1) es decir, la belleza da cuenta del misterio de la encarnación de Dios en el mundo. Eso bello, es una prueba, una demostración tangible del misterio de la Encarnación, y por esta razón, coincidiendo con el pensamiento de San Juan Pablo II, concluye que toda verdadera obra de arte es esencialmente religiosa.



> Imagen 1: Grabado “Bodas de Cana”, del artista Ignacio Ossandon⁹ Fuente: <http://www.iossandon.cl/>

> Imagen 2: Grabado “Pietà” del artista Ignacio Ossandon Fuente: <http://www.iossandon.cl/>

⁸idem

⁹En el presente artículo se incluyen con permiso del autor, obras del pintor chileno Ignacio Ossandon. Ver homepage en: <http://www.iossandon.cl/>

RELACIÓN ENTRE REVELACIÓN Y BELLEZA

Para el teólogo Urs von Balthasar (1989, 2001) en el principio era la belleza; belleza es nuestra primera palabra, que se encuentra en toda la verdad; en la verdad como totalidad. La seducción de la belleza se despliega gratuitamente por la dimensión fascinadora de su revelación y desde allí el hombre percibe la bondad y verdad. La belleza, unida a la verdad y a la bondad, es revelación del misterio. De este modo, figura y misterio, forma y profundidad son realidades inseparables en la manifestación de la belleza. El cristianismo es la forma o la figura; y el fundamento es la persona de Cristo en el misterio de la encarnación por el Espíritu Santo creador. La Encarnación es la forma de belleza de Dios. De este acontecimiento, es decir del misterio de la Encarnación nace la dimensión de la belleza en la vida. Como nos señala von Balthasar, Cristo, el hijo de Dios, es la expresión de la belleza de Dios. Dios se expresa a sí mismo en la persona de su Hijo. Esta es la figura de la belleza para Dios, es de este modo, como Dios manifiesta que es lo bello, y lo hace utilizando el lenguaje de la carne. Este es el lenguaje originario de la belleza. La Encarnación es la forma escogida para hablarles, mostrarse a los hombres, llevando a la plenitud una estética: la belleza del ser creatura. Pudiendo haberse servido de otro medio, *“Dios se sirve de la realidad creatural, sin anularla, como lenguaje para expresar su ser y así le da una profundidad nueva”*, señala Urs von Balthasar. (21) (cit. en Cordovilla, 2022, 18).

Por otra parte, el hombre, habiendo sido fascinado por la belleza de la revelación, la recibe, es arrebatado por ella, y de esta atracción arrebatadora y fascinante, nace el cristianismo. Es el lenguaje del amor, pues: *“Ser fascinado es el origen del cristianismo”* (cit. en Cordovilla, 19).

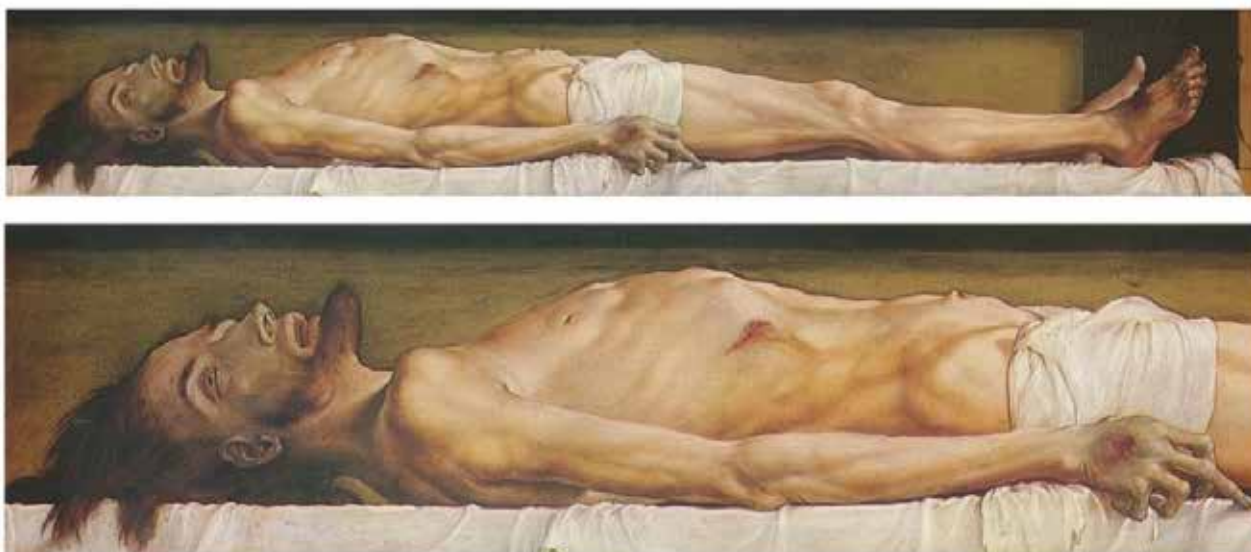
Solo la belleza tiene la capacidad de fascinar y arrebatar, pero la intuición adecuada de lo propio de la belleza incluye inevitablemente, la pregunta por Dios; la relación entre la realidad humana y la divina. La realidad vertical o divina tiene la capacidad para cortar desde arriba la horizontalidad de lo humano. Esta es la figura de la encarnación y la prueba de que es belleza verdadera. La plenitud que experimenta el hombre ante la belleza del mundo (específicamente de la creación) es la prueba tangible de que viene de arriba, de que es una dimensión vertical que baja desde el cielo: *“como un acontecimiento que atraviesa el ser humano de arriba abajo... Si es belleza real, y verdadera, hiere y afecta profundamente a la existencia, no solo en el nivel emocional y sentimental, sino cambiando y transformando la vida.* (3). Al igual que Ratzinger, Balthasar (2001) ve en la verdadera belleza, el efecto doloroso y gozoso de la conversión; por esta razón, afirma: *“Lo bello no pasa de ser palabrería vana si no nos hiere con todo el ímpetu de un Dios que nos dice: «Tienes que cambiar de vida”* (130).



> Imagen 3: Pintura al óleo “Virgen en batalla”, del artista Ignacio Ossandon Fuente: <http://www.iossandon.cl/>



> Imagen 4: Pintura al óleo “Nuestra Señora en la batalla”, del artista Ignacio Ossandon Fuente: <http://www.iossandon.cl/>



LA BELLEZA SALVARÁ EL MUNDO

Ratzinger (2009) conecta el arte capaz de despertar al hombre y de enfrentarlo al misterio, con una convicción de Dostoievski, quien ve en la belleza una necesidad tan de primer orden y más urgente aún que el pan que saciar el hambre; pues: *“La humanidad puede vivir sin ciencia, puede vivir sin pan, pero sin la belleza no podría vivir más, porque no habría nada que hacer en el mundo Todo el secreto está aquí; toda la historia está aquí”*.¹⁰

Dostoievski a partir de su encuentro con el Cristo de Holbein (ver López, 2020) en una visita al museo de Basilea, donde el impacto de esta obra de arte casi le lleva a sufrir un ataque de epilepsia, se inspira y da inicio a su genial novela *El Idiota*, en la cual, el príncipe Mishkin, primer agonista de esta obra, es figura de Cristo. El triturado Cristo de Holbein está muerto; y nos recuerda el salmo de Isaías que, en su profecía de la pasión, describe un Mesías que no parecía hombre, arrastrado como cordero al matadero, sin ninguna belleza, desfigurado, ante quien se vuelve el rostro para no ver un espectáculo de horror y sufrimiento tan desagradable. Sin embargo, este es el Cristo que inspira a Dostoievski en la novela *El Idiota* su famosa frase: *“la belleza salvara al mundo”* (ver Galimbarti, 2006, 446; Mostro, 2018)

> Imagen 5. Pintura: El Cristo, de Holbein, El joven. Fuente: López, 2020: Recuperado en: https://www.hoyesarte.com/artes-visuales/pintura/dostoyevski-postrado-ante-el-cristo-de-holbein_275795/ (cammon rigths)

¹⁰Idem

¿ENTONCES, DE QUE BELLEZA HABLA DOSTOIEVSKI?

El amor del príncipe Misckin en “El Idiota” es Natasha Flippovna, a quien el príncipe describe como de una belleza prodigiosa en cuyo rostro se percibe la alegría y el sufrimiento al mismo tiempo.

Dostoievski ve en la belleza un rayo del amor salvífico que traspasa el padecimiento y la muerte, tal como el amor de Dios redime al hombre en la figura de su hijo que padece, muere y salva al mundo por amor. El amor es la fuente de la belleza; por lo tanto, no se puede vivir sin belleza, porque es indicadora del amor. Si no hay belleza, quiere decir que no hay amor, y sin amor, no hay vida.

Es Cristo la belleza que sostiene el mundo; aquí entonces, se entiende claramente lo que nos quiere decir Dostoievski en la cita anterior. Sin Él, “no habría nada que hacer en el mundo”, ya que “todo el secreto está aquí, toda la historia está aquí. Es más urgente que el pan, El mismo es nuestro pan, nuestro alimento.

¿Por qué el Cristo muerto de Holbein es el punto de inspiración para la belleza en Dostoievski? Ciertamente el cuadro relata la muerte de Cristo que espera su inminente resurrección; la espera del fruto de redención para los hombres. Porque la pasión de Cristo es el lenguaje misterioso (de arte) que Dios padre y creador elige para revelar su amor por el hombre. Esta es la belleza que salvara el mundo, es la belleza a la que se refiere Dostoievski y a la que se refiere el teólogo Hans Urs Von Balthasar (2001) cuando advierte que la belleza es un signo de Dios, belleza que actualmente no es amada ni custodiada. Aquel que tiene una mirada torcida y mordaz sobre esta belleza, pierde su humanidad.

De este modo, para el teólogo alemán: “Quien, en su nombre crispera los labios en una sonrisa, juzgándola como el juguete exótico de un burgués, de este se puede estar seguro que secretamente o abiertamente no es capaz de rezar, y pronto, ni siquiera de amar” (cit. en Capdevilla, 2022; 21)



> Imagen 6. Grabado: “La profesión de fe”, del artista Ignacio Ossandón, incluido en libro: *El evangelio de Chile*, de Joaquín Alliende (2010). Fuente: <http://www.iossandon.cl/>

ARTE: ESCUELA DE LA MÁS ALTA HUMANIDAD

En la Creación del hombre, el misterioso árbol del conocimiento del bien y del mal divide dos situaciones y estados del hombre. Antes de quebrantar el mandato en la inocencia originaria en la que el hombre y la mujer estaban desnudos sin avergonzarse de ello (Gen, 2, 25) y posteriormente, ante la desconfianza y la desobediencia, la naturaleza caída rompe la comunión con Dios y también entre ellos.

El estado de pecado es parte del hombre histórico, hace notar Juan Pablo II, en la teología del cuerpo, pero este estado hunde las raíces en su propia “prehistoria teológica” que es el estado de inocencia original. Si el pecado original en cada hombre histórico, también en el hombre actual, es una pérdida, un estado de Gracia perdido, esto admite, señala el texto, que existe una referencia a esa Gracia, que es precisamente la Gracia original. El hombre histórico participa no solo de la alianza rota del primer hombre con su creador por el pecado original, sino también de la nueva alianza de la redención de Cristo, el Hombre Nuevo, quien representa la nueva creación y la recuperación de la Gracia perdida (la antigua belleza) porque viene a hacer nuevas todas las cosas. El Verbo, por quien, y para quien todo fue creado, anterior a todo, es aquella primera palabra que existe antes de toda otra palabra a la que hace referencia San Juan Pablo II para desentrañar el lenguaje del arte. Cristo piedra angular de toda creación que participa del don de Dios Creador, es anterior a toda otra palabra, (“En el principio era el Verbo”) se revela como lenguaje y belleza de Dios en la Encarnación. Es el Verbo que se hace carne entre nosotros revelándonos a su vez la belleza. Cristo, el nuevo Adán, en el misterio de la Encarnación, se hace hijo del hombre para que veamos qué cosa es el hombre: y así, Dios levanta y señala en Cristo, el camino de aprendizaje de lo humano para toda la humanidad, escuela del amor en Cristo, Imagen de Dios, la nueva belleza, que salvara el mundo. La belleza de la nueva creación, de la humanidad redimida. Esta es la escuela a la que se refiere San Juan Pablo II, cuando señala el arte como escuela de humanismo, y del más alto humanismo, pues: *“El Arte es escuela de humanismo, educa al hombre “lo hace ser más hombre”, por medio de su obra, se expresa con los otros, por eso el arte es también “...aprendizaje de más alta humanidad”.*¹¹

¹¹idem

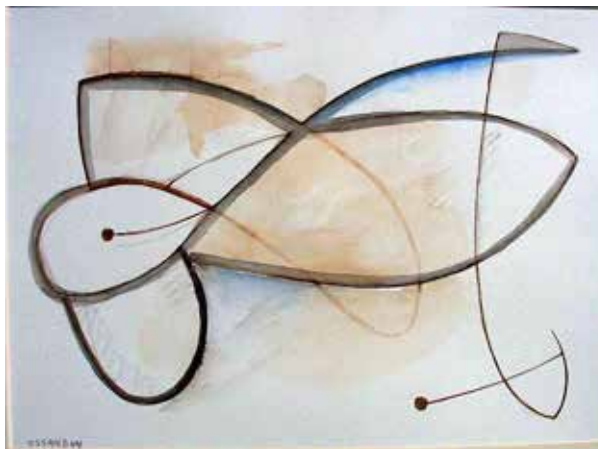


Imagen 7. Acuarela "Ángel alerta", del artista Ignacio Ossandon Fuente: <http://www.iossandon.cl/>

Imagen 8. Acuarela "Ángel dormido", del artista Ignacio Ossandon Fuente: <http://www.iossandon.cl/>

En este aprendizaje de lo humano, en que lo genuina y verdaderamente humano es Cristo, el Papa Juan XXIII atribuye especialmente al arte sagrado, ser un gran instrumento de evangelización, nombrándolo como un arte "casi sacramental". Dios se sirve de este arte para disponer al hombre a recibir "los prodigios de la Gracia". Esta misma percepción de escuela de humanismo encontramos en este Papa, al referirse al arte sagrado como un modelador del hombre que mira a Cristo y desde esta mirada, aprende quien es verdaderamente el hombre. El Arte Sacro, a su juicio, tiene un poder purificador sobre quien lo contempla, ensanchando su corazón y su mente, liberándolo y disponiendo su espíritu a recibir a Dios. En palabras de Juan XXIII: (1961): *"El arte sagrado— quiere alcanzar: formar al hombre, hacerlo mejor, digno de su vocación cristiana, y capaz de orar, de recogerse, de liberarse de la escoria del pecado dilatando su corazón en la unión con Dios y en el ejercicio de la caridad sobrenatural"*¹². De este modo, el Papa Juan XXIII, ve también en el arte sagrado, el don de invitar a la oración, al diálogo con Dios, y desde el punto de vista del artista, se convierte en una ofrenda que recuerda la escala de Jacob, por la que subían y bajaban sus mensajeros. Subían llevando la ofrenda de la oración y bajaban trayendo el amor de Dios para todos los hombres. Esta es una escena que ilumina la misión del artista. Así: "...de

*la misma manera que los ángeles son los mensajeros de Dios y le presentan nuestras plegarias, el arte cristiano se levanta por encima del velo de lo sensible para unirse con Dios, acompañar sus santas inspiraciones, facilitar y orientar nuestras relaciones con El"*¹³.

El artista cristiano, al levantar los ojos a Dios, trepa junto con los ángeles por la escala de Jacob al cielo, se remonta a la fuente de todo arte y de toda belleza, fijando su mirada en Cristo, la imagen de aquel por quien recibió el don; allí se inspira una y otra vez, allí se hace pequeño y por eso más capaz de lo verdaderamente alto y más plenamente humano. De esa fuente surge toda su obra y toda ella es religiosa, pues al bajar la escala, el artista trae la belleza que vuelve a religar a los hombres con el origen, aquella belleza que da cuenta de esa otra, que veremos en la vida nueva. Junto con San Agustín de Hipona, Ratzinger (2009) exclama:

*"Gozaremos entonces de una visión nunca contemplada por los ojos, ni oída...nunca imaginada por la fantasía, una visión que supera todas las bellezas terrenas, aquella del oro, de la plata, de los bosques y de los campos, del mar y del cielo, del sol y de la luna, de las estrellas y de los ángeles, la razón es esta: que esa es la fuente de cualquier belleza"*¹⁴

¹²idem

¹³idem

¹⁴idem

BIBLIOGRAFÍA

- Alliende, Joaquín. 2010. *El evangelio de Chile*. Santiago. Ed. PUC.
- Mario-Maestre, José María. 2013. *Circularidad fe-razón en Joseph Ratzinger/Benedicto XVI*. En: *Revista de filosofía: Pensamiento y cultura*. Vol. 16 Núm. 1; 167-201. Disponible en: <https://pensamientoycultura.unisabana.edu.co/index.php/pyc/article/view/3164>
- Cordovilla, Ángel, (2022). *La palabra en su figura y su belleza*. En: *Revista Teología y literatura en Hans Urs von Balthasar*. Disponible en: *La palabra en su figura y su belleza*. Teología y literatura en Hans Urs von Balthasar | Teología y Vida (uc.cl) Vol. 9. N 1 (9-49) <https://doi.org/10.7764/TyV/631/1/9-41>
- Dostoevski, Fedor. 1977. *El idiota*. Ed. Juventud. Barcelona
- Juan Pablo II. 1996. Carta a los artistas. Recuperado en: https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/es/speeches/1996/december/documents/hf_jp-ii_spe_19961208_prayer-immaculate.html
- Juan Pablo II. 1995. Varón y mujer: Teología del cuerpo (I). Disponible en: http://www.ofschile.cl/descargas/Teologia_del_Cuerpo.pdf
- Juan Pablo II. 1985. Discurso a los artistas en Teatro Fenice Venecia. Recuperado en: https://www.vatican.va/content/john-paul-ii/it/speeches/1985/june/documents/hf_jp-ii_spe_19850616_artisti-teatro-fenice.html
- Galimberti, Ana. 2006. *La salvación por la belleza: La obra de F. Dostoevski*. Revista: Teología y Vida, Vol. XLVII (2006), 457-477. Disponible en: <https://www.scielo.cl/pdf/tv/v47n4/art04.pdf> <http://dx.doi.org/10.4067/S0049-34492006000300004>
- Goricheva, Tatiana, 1987. *La fuerza de la Locura Cristiana*. Editorial Herder, Barcelona
- López, Javier 2020. Dostoyevski postrado ante el Cristo de Holbein: Recuperado en: https://www.hoyesarte.com/artes-visuales/pintura/dostoyevski-postrado-ante-el-cristo-de-holbein_275795/
- Juan XXIII. 1996. Discurso a la IX Semana del Arte Sacro. Ediciones Librería Vaticana
- Junkiart, Maciej. 2020. *Cyprian Norwid and the History of Greece*: En *Warsaw Studies in classical literature and culture*. Vol. 10. Ed. Peter Lang. Disponible en: *Cyprian Norwid and the History of Greece* (researchgate.net) Doi: 10.3726/b17341
- Mostro, Marisa. 2018. *¿La belleza salvará al mundo?* En: *Revista: Teoliteraria* V. 8 - N. 16. Recuperado en: <https://revistas.pucsp.br/index.php/teoliteraria/article/view/38860> <https://doi.org/10.19143/2236-9937.2018v8n16p61-88>
- Ratzinger, Joseph 2009. *Encuentro con los artistas*. Discurso del santo padre benedicto xvi. Capilla Sixtina (sábado 21 noviembre). Disponible en: https://www.vatican.va/content/benedict-xvi/es/speeches/2009/november/documents/hf_ben-xvi_spe_20091121_artisti.html
- Ratzinger, Joseph. 2013. *Catequesis: Todo lo que Dios creo es bueno y hermoso*.
- Tarragona, Josep María. 2011. *Antoni Gaudí. Un Arquitecto Genial*. Barcelona. Ed. Casals
- Tarragona, Josep María. 2019. *Gaudí, la belleza y el resplandor de la verdad*. En: *Nueva Revista*. Disponible en: <https://www.nuevarevista.net/gaudi-la-belleza-y-el-resplandor-de-la-verdad/>
- Von Balthasar, Hans Urs. 2001. *Ensayos teológicos I: Verbum Caro*. Ed. ENCUESTRO. Madrid
- Von Balthasar, Hans Urs. 1989. *Gloria: Una estética teológica*. Vol. 1-7. Ed. ENCUESTRO. Madrid

SITIOS ONLINE:

- Home page Sede Vaticana: La Santa Sede (vatican.va)
- Homepage Ignacio Ossandon: <http://www.iossandon.cl/>
- Homepage Fundación Domus Áurea: <https://fundaciondomusaurea.com/2020/10/19/equipo/>

Hermenéutica simbólica del lenguaje visual: Una imagen del estallido social en Chile como caso ejemplar

CAROLINA PAVEZ

Dra. Filosofía m/ Estética y Teoría del Arte UCH. Licenciada y Magíster en Arte PUC

Filiación institucional. Independiente

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-2890-5982>

Mail contacto: mcpavez@gmail.com

Universidad de Valparaíso

Facultad de Arquitectura

Revista Márgenes

Espacio Arte y Sociedad

Symbolic hermeneutics of
visual language:

An image of the social
explosion in Chile as an
exemplary case

2023. Vol 16 N° 25

Páginas 68 - 77

Recepción: marzo 2022

Aceptación: junio 2023

RESUMEN

Este ensayo tiene como objetivo vislumbrar cómo el lenguaje visual configura y da lugar a nuestras reflexiones y vivencias. En concreto, desde una perspectiva estética-hermenéutica, particularmente simbólica, interconecta las cualidades implícitas en la imagen creada con la realidad experimentada. Para este propósito, disuelve el mandato de la autonomía del arte replegada en sí misma, a razón de percibir cómo sus componentes se articulan con la realidad. En particular, desentraña los contenidos subyacentes de una imagen del estallido social en Chile, a saber, la obra *Nous sommes rockers sudamerican* de Fab Ciraolo, como caso ejemplar.

Palabras clave: estética-hermenéutica, lenguaje visual, imagen simbólica.

ABSTRACT

This essay aims to glimpse how visual language configures and gives rise to our reflections and experiences. Specifically, from an aesthetic-hermeneutic perspective, particularly symbolic, it interconnects the qualities implicit in the created image with the experienced reality. For this purpose, it dissolves the mandate of the autonomy of art folded in on itself, by reason of perceiving how its components are articulated with reality. In particular, it unravels the underlying contents of an image of the social explosion in Chile, namely, the work *Nous sommes rockers sudamerican* by Fab Ciraolo, as an exemplary case.

Keywords: aesthetic-hermeneutic, visual language, symbolic image.

<https://doi.org/10.22370/margenes.2023.16.24.3492>

Quiero que la gente se de cuenta de que tiene un ojo-ser, no para mirar las obras, sino para mirar la realidad de nuestro mundo¹.

Roberto Matta

Siguiendo las palabras de Matta podemos iniciar la reflexión considerando, ya no una labor de resguardo del arte y sus posibilidades concentradas en su propio medio y mundo, es decir, en su autonomía replegada dentro de sí misma, sino su papel activo a la hora de percibir e interpretar la realidad de nuestro mundo. No se trata por tanto de que Matta niegue literalmente la mirada de las obras, sino que más bien busca estimular, a causa de ellas, a ese ojo-ser que propongo concebir como estético-hermenéutico. Es decir, un ojo que percibe (estética: *aisthité*, perceptiblemente, significativamente) e interpreta (hermenéutica: *hermeneutiké*, arte de interpretar), no lo que “es” en términos ontológicos, sino “lo que está siendo” significativo a la luz de una historicidad concreta y personal.

Al respecto, en un mundo cada vez más mediatizado por construcciones visuales (sean artísticas o no), se hace cada vez más necesario aprender a observar, analizar, develar, deconstruir, reflexionar e interpretar las representaciones visuales. Esto, a fin de comprender cómo se conforman y transmiten contenidos tejidos por lo vivido, creado e interpretado por otros, así como por lo vivido, creado e interpretado por nosotros mismos, en relación con otros y el mundo.

Siguiendo estas ideas, este ensayo tiene como objetivo echar luces sobre cómo el lenguaje visual configura y da lugar a reflexiones y vivencias. En consecuencia, la imagen será entendida como forma de conocimiento y experiencia, poseedora de su propio modo de conformación de sentido (Boehm, 2017). En particular, este enfoque busca brindar herramientas para estudiar a la imagen desde la perspectiva simbólica para el conocimiento del sentido implícito que la anima. Sentido que, como señala Andrés Ortiz-Osés, no acude a razones absolutas, a causas o verdades impuestas; es implicación que “nos implica o imbrica, cuya «explicación» se encuentra en nuestro consecuente lenguaje o actitud fundamental (axiológica)” (1989, p. 9). Para la búsqueda de este sentido habrá que considerar, en nuestro caso, ya no al lenguaje de las palabras, sino al lenguaje visual provisto de sus propias modalidades de expresión.

MÁS ALLÁ DE LO FORMAL/CONCEPTUAL

Una maniobra fundamental para que toda enseñanza/aprendizaje del arte no devenga en canon es cuestionar constantemente las estrategias de validación de un arte



> Imagen 1. Francisco Brugnoli. *Siempre gana público*, 1966.

¹Cit en: Galaz y Ivelic, 1988, p. 139.

legitimado por las élites de la cultura. Sin este ejercicio, se puede caer en una incompreensión del específico camino de realización de cada una de las modalidades artísticas. Ayer y hoy, la invisibilización o menoscabo de las características particulares (a fin de acoplarse a los programas hegemónicos), ha sido recurrente en Chile. Por nombrar un ejemplo del ayer, está la obra de Francisco Brugnoli previa al golpe militar de 1973 en Chile.

En los años sesenta y setenta en el Cono Sur, antes de los golpes militares, llevar el arte al espacio de todos tenía un sentido particular. Fueron tiempos mundiales y locales de grandes transformaciones y conflictos, como la Revolución Cubana, la invasión estadounidense de Santo Domingo, las protestas laborales y estudiantiles del mayo francés, el reconocimiento y la integración de los sectores excluidos en Latinoamérica, la reforma universitaria en Chile, por nombrar algunos. En el arte regional, además de explorar nuevas formas experimentales, se dio un fuerte valor a la relación del artista con la sociedad. Años que se destacaron por la fuerte emergencia por el trabajo con lenguajes críticos que dieran cuenta de las raíces populares y locales. Por ejemplo, “los objetos desechados, inútiles o desgastados, la publicidad intervenida o el cómic crítico, conforman un soporte vivencial acorde con la marginalidad y la inequidad sociales existentes” (Pavez, 2018). Llevar el arte al espacio de todos conllevaba una revaloración del vínculo directo del artista con la sociedad. El imperativo no era masificar la cultura, sino democratizarla, hacerla accesible a todos.

Con todo, a pesar de estar inserto en la especificidad de su propio tiempo, la obra del artista fue criticada por la literalidad de su mensaje; esto, a razón de no cumplir con los mandatos de la nueva oficialidad del arte en Chile post golpe, a saber, del canon formal/conceptual, fórmula que, no está demás decir, se ha perpetuado hasta el día de hoy. Este enfoque metalingüístico se compone de dos vertientes, en ocasiones complementarias. De los postulados del arte formalista del crítico Clement Greenberg (2006), se toma la idea de que el arte no sería un medio ni un instrumento para expresar ideas o emociones ajenas a su realización, excluyendo todo lo que no esté implicado en sus factores propios: así abandona la narrativa y la representación, descartando también cualquier intención sociopolítica. Y del arte conceptual, se recoge la valoración de lo racional prescindiendo de la estética y materialización de la obra para concentrarse exclusivamente en un cuestionamiento del arte de interpretación abierta. Este modelo va desde lo más formalista (abstracción, minimalismo, diseño) hasta la pura idea como obra. Con todo, el problema no radica en estas perspectivas artísticas, por cierto, válidas, sino en la homogenización del lenguaje al devenir canon. Hablamos del fenómeno de enantiodromia, esto es, cuando algo se vuelve su contrario; en este caso, cuando la vanguardia se vuelve academia.

Una prueba de que las cosas no han cambiado tanto, la

podemos ver en el juicio que reciben aquellas propuestas que responden, con prontitud y energía, a la contingencia política y social. En este caso hablo de aquellas creaciones que respondieron al estallido social en Chile en 2019. Revuelta que constituyó un despertar frente a los hechizos del consumo y la resignación frente a las promesas sin cumplir de todos los sectores políticos. Este despertar expuso el crudo contraste entre las ilusorias imágenes publicitarias y la realidad de un país con un alto nivel de endeudamiento, bajas remuneraciones y jubilaciones, segregación en la calidad de la educación, la vivienda y la salud, y un alto grado de desigualdad social (Pavez, 2022a). Respecto a cómo debe responder el arte ante esta contingencia, el académico, artista y Premio Nacional de Artes Plásticas 2003, Gonzalo Díaz, señaló lo siguiente:

Los estudiantes se sentían totalmente descolocados, y decían “que estamos haciendo dentro del taller pintando cositas, mientras afuera está la realidad...” y se sentían muy inútiles, muy desincentivados. Entonces, bueno, ahí hay varios tipos de respuestas. Yo creo que (...) el arte no tiene por qué estar respondiendo con la misma velocidad y la misma prontitud. El arte responde de otra manera, con otra pertinencia, o con una pertinencia que tiene un lapso mayor, sino se transforma en una cuestión panfletaria², que es el problema que yo le veo a estas respuestas inmediatas. Son panfletos que tienen muy poca resistencia a la historia, porque son armados conceptuales y materiales de muy rápida digestión. Porque tienen que serlo, de muy rápida digestión para que sean panfletos. Es decir, esto es esto, qué es exactamente lo que uno está viendo afuera (...) hay un paralelismo y no una reflexión, una crítica o una mención oblicua; que a veces es más precisa la oblicua y no la directa, etc. (Oliveros, T. y Castillo, M. 2020, audiovisual)

Cuando la voz de la autoridad artística nos enseña cómo debe ser el arte, o cómo el arte debe responder, nos hace aprender sólo un (buen) camino a seguir, a saber, el camino propio del docente-artista. Hablo de un código normativo consolidado por la institución artística que dicta y controla la producción, distribución y recepción de las obras. Claro, porque en honor a la verdad, esos “varios tipos de respuestas” ante la sensación de inutilidad y desincentivo de los estudiantes, no fueron mencionados en el relato de Díaz. Sólo se resalta la idea de que, ante la urgencia de un contexto político y social en ebullición, se debe resistir el impulso y ajustarse a una reflexión sobre el lenguaje formal, acotado a un metabolismo depurado y sofisticado que no ilustre los estímulos de las inclemencias externas.

²Se le llama panfletaria a una obra artística de mensaje directo, frecuentemente de contenido político. Esta denominación tiene, por cierto, una connotación negativa, a razón de que no responde a los postulados del arte formal/conceptual.

Es decir, hablamos de una fórmula del arte, en este caso formal/conceptual, que sigue operando bajo la lógica moderna ilustrada, a saber, disipar las tinieblas de la ignorancia (emoción, intuición, imaginación, metáfora, espontaneidad, etc.) mediante las luces del conocimiento sustentada sobre las leyes de la razón. Como decía antes, en el campo del arte estas leyes corresponden al canon metalingüístico que trabaja con los factores propios del arte para sí mismo; leyes que van desde los componentes formales de una obra y sus lógicas internas, hasta lo conceptual, a saber, la idea que concibe y forma una propuesta artística. Ahora, para que la obra no caiga en la mera ilustración de una idea, debe también imponer un significado oblicuo. Esta estrategia libraría al artista del error (o lo prevendría del peligro) de elaborar, primero, una representación, y segundo, una significación directa. Es decir, hablamos de la herencia de la “Escena de avanzada” post golpe en Chile que, como la teórica Nelly Richard la definió, se constituía sin correlatos fijos, recurriendo a la equivocidad y a la neutralización del sentido militante y/o testimonial, quebrantando “la ortodoxia del pensamiento político acostumbrado a subordinar lo cultural a los imperativos de la representación social y política” (2014, p. 133). En consecuencia, lo formal/conceptual vendrían a constituirse como una suerte de garante del control reflexivo, propio, como señala Díaz, de una mente depurada y sofisticada.

Ahora, si bien es cierto que el arte no tiene por qué responder a la inmediatez, tampoco toda inmediatez se reduce a una mera expresión vociferante. Así como una elaboración contingente no es necesariamente superficial, un mensaje oblicuo no es obligatoriamente profundo. No hay que olvidar que, como dice el Zaratustra de Nietzsche (2003), para los artistas también es posible enturbiar las aguas para hacerlas parecer profundas.

La enseñanza basada en una fórmula modernizante, no sólo homogeneiza y despersonaliza los lenguajes, sino que también aleja la posibilidad de proponer nuevos caminos creativos fuera de los marcos institucionales de la profesionalización del artista. Paraliza el emprendimiento de una legítima renovación, de hacer surgir una propuesta creativa personal, de re-presentarse frente al mundo de forma independiente, consciente de sí mismo y de su quehacer. También, clausura el potencial de los aprendizajes basados en otras experiencias fuera de lo que la institución y el o la docente proponen, ya sean en una dimensión personal, social o colectiva. Llevado esto a nuestro contexto, implica restar la posibilidad de ver, en esos mal llamados “armados de muy rápida elaboración”, una trama más profunda, propicia para que tanto el artista como el espectador se abran a una comprensión e interpretación viva de lo que estamos siendo y experimentando. Incluso, puede restar posibilidad a que la ebullición, la emergencia o la inmediatez de un estallido social puedan abrir nuevas dimensiones creativas en su proceso, nuevas experiencias materiales, formales, procesuales o simbólicas.

En este punto cabe citar a quien será protagonista simbólico de la obra que revisaremos a continuación. En 1922, Gabriela Mistral se dirige a la Federación de Estudiantes de México:

Todo lo que arranque al estudiante del ambiente libresco, todo lo que lleve a mezclarse en la vida, a sentir su aliento quemante sobre la faz, me parece inmenso bien. Miro con tanta irritación la enseñanza en su aspecto de rito frío, que me regocija hasta la raíz del alma ver a los jóvenes salirse de esa máquina muerta para ir a la acción, que, hasta cuando es errada, enriquece de experiencia (Valenzuela, 2006, p. 244).

Para comprender esta idea examinaremos una propuesta surgida en el estallido social, realizada por un artista no institucionalizado³, ejecutada en la calle y en la efervescencia de su tiempo. A través de ella comprobaremos que una expresión contingente no se opone a lo formal, en tanto lo racional/conceptual no se constituye como la única forma de articular una obra con su propia coherencia interna. Con todo, debo decir que en este breve análisis no pretendo establecer juicios de valor, es decir, determinar si la obra es “buena” o “mala”, tampoco promocionar o legitimar una forma de hacer arte, ni menos una que coincida con mis propias preferencias, sino subvertir el canon (como ejercicio saludable) para develar lo que opera en esta obra subterráneamente; de ahí que la perspectiva estética-hermenéutica simbólica sea fundamental para tal propósito.

La obra que cito es de Fabián Ciraolo, *Nous sommes rockers sudamerican*, hecha en *paste up*⁴ en el espacio público, en particular, en el Centro Cultural Gabriela Mistral (GAM) en noviembre de 2019 (ver imagen 2). Al igual que la obra de Brugnoli de los años sesentas, esta propuesta conforma un soporte vivencial acorde con la emergencia social de su tiempo: lleva el arte al espacio de todos, a saber, a una galería al aire libre, efímera, dando cuenta de la crisis chilena. Este gesto revaloriza el vínculo directo del artista con la sociedad, no para masificar la cultura, sino para hacerla accesible a todos. Además, se separa del arte institucionalizado (academia, galería, bienales, etc.), para transformar a los íconos sociales en formas activas de carácter simbólico. Propuesta que, aun cuando es representativa, no está exenta de rebeldía respecto a lo artístico. Por cierto, su quiebre no se aloja en la trama de significación, sino que más bien en el campo mismo de la cultura, es decir, en la ruptura de la burbuja del arte elitista, en sus modos discursivos y de producción, en su política específica que redefine las relaciones entre el productor cultural y su acción con y en la sociedad.

³Fabián Ciraolo estudió diseño publicitario, pero no terminó la carrera para dedicarse a la ilustración.

⁴Es una técnica del arte urbano callejero muy usada para las pegatinas, graffitis y murales. Surgió en Francia, donde pegar papel era ilegal.



Imagen 2. Fab Ciralo

Nous sommes rockers sudamerican, 2019.. Gentileza del artista @fabciralo

DE LO ICÓNICO A LO SIMBÓLICO

Antes de adentrarnos en la obra, será necesario definir algunos aspectos en virtud de favorecer la alfabetización visual. Para facilitar su comprensión, entenderemos a los elementos constitutivos de la obra ampliamente, esto es, como las partes que proporcionan forma, propiedad y composición. Sin embargo, la clave que utilizaremos no será la directa, la icónica, sino, como decía antes, la simbólica (la del sentido-figurado). Esto significa que la figura⁵ nunca podrá ser concebida en un plano puramente formal: sentido y figura establecen una relación indisociable, por lo que el elemento configuracional nunca se encontrará desprovisto de sentido.

Concretamente, lo simbólico representa los sentidos que habitan en la forma, propiedad y composición de la figura, pero de manera subyacente. Estos sentidos quedan pues reunidos, condensados e implícitos en la figura misma. En la simbolización, y por tanto en los productos que de ella proceden, se conforma un tipo de pensamiento capaz de comprender, representar y comunicar en otros términos que los conceptuales. Y si bien las cosas o sus representaciones no tienen un sentido fijo y absoluto, los sentidos simbólicos no son proyectados de manera arbitraria o convencional sobre soportes neutros. Es decir, la figura simbólica no es una pantalla o un mero receptáculo y transportador del sentido. Por el contrario, en la simbolización el sentido es hallado en las capas más profundas de la figura y por ella puede ser expresado de manera cifrada: lo que acontece en la trama simbólica es un sentido que se ha hecho figurable, o dicho de otra manera, un sentido expresado *en y por* una figura. Así, este sentido-figurado será concebido como un sentido implícito, pero internamente ligado a la figuración. En consecuencia, no remitirá a las expresiones que tienen un significado distinto al que originalmente poseen, sino a la conformación de un sentido a partir de los estratos más hondos de la figura, de ahí su condición de implicancia.

Pero atención, su elaboración no es razonada. La dimensión simbólica es intuitiva, a saber, reúne, asocia y concentra sin analizar todos los elementos, sin controlar o intencionar la respuesta y sin que se pueda explicar, en lo inmediato, su por qué. Esto a razón de que su código de significación descubre la mutua correspondencia de los elementos en un proceso que opera bajo el umbral de la conciencia, a partir de la información que nuestro cerebro ha aprendido y vivido (y también reprimido). No es casualidad que Fab Ciraolo señale: *“Trabajo con personajes que tengo en mi subconsciente”* (Sánchez, 2019, párr. 10). La simbolización se constituye como una inteligencia intuitiva/asociativa donde ningún componente es elegido arbitraria o desconcertadamente (Pavez, 2022a).

Dicho esto, podemos enfocarnos en la figura, sabiendo que figura y sentido son indisociables en tanto constituyen un sentido-figurado. Esta vez nos concentraremos en las cualidades de la imagen, aunque debo advertir que las connotaciones simbólicas están inscritas también en el sonido y en el silencio, en el gusto, en la termo percepción, en las propiedades de la materia, en las cualidades de los objetos o de los fenómenos; en fin, el mundo completo, externo e interno, concreto o representacional, puede ser elemento de simbolización.

Veamos algunos componentes de la trama de la imagen. La forma representa las características estructurales, límites de contornos o de superficies de una imagen, pero también la entenderemos como la propiedad que define su entidad y aspecto, ya sea una forma figurativa, abstracta o distorsionada. Eso sí, recordemos que en este contexto la forma nunca irá en la dirección de representar su definición literal. Por ejemplo, y como veremos, la imagen de Gabriela Mistral no apela a la poetisa concreta, sino más bien a lo poético, a lo educacional, a lo disidente, etc. Esto no quiere decir que se anule la cualidad icónica, sino que la lectura simbólica se dirige a ver más profundo que la inmediata apariencia; nos invita pues a ir a los estratos hondos de las cosas.

Por otra parte, las propiedades de las figuras son también fundamentales a la hora de crear y comprender el sentido simbólico. Sus características visuales exponen luminosidad u oscuridad; tamaño, volumen o escala; matiz, temperatura, tono y pureza del color; cualidades matéricas, entre otras. Asociadas a la forma, podemos hallar también las cualidades gestuales como rigidez, fluidez, laxitud, convulsión, agilidad o torpeza; características también asociadas a sentidos como erguido es a orgullo, entre otras tantas posibilidades. Estas propiedades, así como también los otros elementos constitutivos de la figura, al ser múltiples, pueden contener una amplia gama de sentidos. Por ejemplo, negro es a muerte, luto y tristeza, como también es a lealtad y resistencia. Esta diversidad es la que permite la polivalencia congruente de la trama simbólica, a saber, la capacidad de valer múltiples cosas conexas entre sí.

Sin perjuicio de esto, todos estos sentidos le son pertinentes, es decir, ya que el negro es ausencia total de luz y a su vez luz es a vida, el negro puede conllevar el sentido muerte; ya que el negro es un no-color y a su vez color es a alegría y extroversión, puede conllevar la connotación de tristeza; ya que el negro es una tonalidad visualmente pesada, puede conllevar el sentido de pesadumbre, pero también de profundidad; y ya que el negro es el único color que no puede teñirse con otros colores, puede conllevar el sentido de lealtad y resistencia; también, asociada a la tierra fértil producto de la materia degradada, puede conllevar el sentido de muerte y transformación. Es decir, todas las asociaciones de sentido son pertinentes a lo que el negro es (está siendo) o en lo que participa, adaptándose

⁵Por figura (del lat. *figūra* “configuración, forma”, derivado de *figere* “amasar, modelar, dar forma”) entenderemos a la unidad representada en su conjunto, sea esta un paisaje, una escena, una representación localizada, etc. La figura es simbólica cuando conforma un entramado implícito e interdependiente con el sentido.

plásticamente a un sistema donde la interacción de los componentes hace que se afecten unos a otros. Por cierto, esto aplica a toda la trama simbólica, de ahí que señale que lo formal, dentro de esta perspectiva estética-hermenéutica, nunca se encuentra desprovisto de sentido. Dentro de los recursos configurativos encontramos a la composición, entendida como la organización que distribuye los elementos en el espacio o al interior de la imagen. En otras palabras, es la manera con que se lleva a cabo la lógica con la que se despliegan los elementos. Pueden configurar equilibrio, desequilibrio, armonía, desarmonía, simetría, asimetría, proporción, desproporción, movimiento, reposo, dirección, contexto y lógicas de ordenamiento. Como comprobaremos, es imposible disociar la cualidad de la composición del sentido: la imagen de Gabriela emplazada en un centro cultural que lleva su nombre se asocia inexorablemente a la vivificación de todos los sentidos que alberga. Esto, porque los elementos de esta trama simbólica están interrelacionados: una parte se relaciona con la otra, y las partes con el todo.

Indudablemente este inventario de lo configuracional es muy general⁶, sin embargo nos permite reconocer lo básico para considerar cómo la figura está asociada a los variados sentidos que constituyen la trama simbólica. Sólo queda precisar cómo pasaremos de lo icónico a lo simbólico. Veamos.

En términos peirceanos, la representación icónica expone una referencialidad directa con un alto vínculo de semejanza. Es decir, el ícono reproduce las condiciones de la percepción común: imita las propiedades del objeto (o parte de ellas) ajustadas al mismo significado o definición que tenemos en la experiencia cognoscitiva/perceptiva. Y si bien la reproducción de las características del referente puede estar mediada por códigos culturales de representación, el vínculo entre el objeto y su representación es tan directo que los podremos concebir como un mismo fenómeno, a saber, la representación de un objeto alude al objeto mismo.

Esta es la mirada directa que define Díaz: “esto es esto”. Efectivamente, una observación icónica de la obra *Nous sommes...* reproduce lo que vemos/sabemos: muestra a la poetisa Gabriela Mistral en forma de protesta, vistiendo jeans y bototos, con un pañuelo feminista, con una polera que cita la canción de la banda chilena Los Prisioneros. En la mano derecha lleva un libro y en la izquierda la bandera nacional teñida de negro. Es decir, la lectura icónica establece un vínculo directo entre lo que percibimos y lo que entendemos. Sin embargo, desde el punto de vista de la hermenéutica simbólica, la imagen en su conjunto no

apunta a reproducir, sino a configurar sentidos implícitos. Es decir, la mirada pasa de la imagen como signo a la imagen como símbolo (Zamora, 2017). Con todo, en este caso hablamos de tramas simbólicas de carácter social, cuyos códigos de significación son más accesibles y claros, precisamente para facilitar la conexión comunitaria. Son códigos que requieren de esa claridad pues, a pesar del fracaso del estallido social (del rechazo a una nueva constitución convocante), sus temáticas siguen estando ahí.

A la luz de estas ideas, la Gabriela simbólica representa a lo artístico, el valor del arte y la fuerza de la metáfora. Representa lo cifrado, indirecto y subyacente. Representa los lenguajes que sacuden y alteran el sistema lingüístico conceptual canonizado; a ese lenguaje que desbarata las categorías y toda sistematización de la experiencia; representa a todo lo que resuena más allá de las ideas y sus palabras. Esta figura simbólica representa también a la artista autodidacta, a esa que está lejos de la filípica, la cátedra y el púlpito; a esa que está a la mano de todos y en contacto con la realidad chilena; erguida y orgullosa de su cultura. Todo esto sigue estando ahí.

La Gabriela simbólica representa también lo disidente: representa otra forma de expresión de lo femenino: una fuerza realista, lejos de los estereotipos; una que sin dejar de comprometerse con todo aquel que sufre, puede también construir su propio destino. Es cierto que el pañuelo verde en la imagen puede parecer redundante en tanto la Gabriela simbólica ya contiene en sí misma el sentido de lo disidente: actualmente es símbolo lésbico y pro causa de género. Sin embargo, puede que ese pañuelo propicie una suerte de compensación simbólica, es decir, una que repare la falta de libertad que la Gabriela concreta, una mujer adelantada a su tiempo, padeció a causa de las convenciones de su época⁷. El mismo Fab Ciralo señala que imagina a sus personajes “como si estuvieran vivos hoy, caminando por la calle” (Sánchez, 2019, párr. 1). Efectivamente, este ejercicio imaginativo abre la posibilidad de reconstruir a una Gabriela libre de las ataduras de su tiempo. Su figura instalada en el presente, despojada del habitual traje de chaqueta de dos piezas, vistiendo jeans, polera y bototos, la hace vivir simbólicamente los frutos de una libertad en desarrollo. Por cierto, la Gabriela simbólica encarna también a todas las personas que abrazan sus ideales: la educación pública, la vocación de las y los maestros, la protección de la infancia, la justicia e igualdad social, la formación ciudadana, el fomento de la cultura, la lucha contra los prejuicios sociales, la superación del origen humilde, el trabajo en las comunidades. A cuántas Gabrielas podríamos haber reconocido en las calles si hubiésemos hecho este ejercicio simbólico. Todos estos anhelos siguen estando ahí.

⁶Para conocer con mayor desarrollo los elementos constitutivos de la figura simbólica ver: Pavez, 2022a.

⁷Si bien Gabriela viajó sola por todo el mundo y que se acompañó de otras mujeres amantes, nunca pudo hacer pública su homosexualidad.

Libro abajo, mezclada en la vida, la Gabriela simbólica mira hacia delante con firmeza, flameando una negra bandera nacional. En términos simbólicos esto implica decir que se aparta del dictado del intelecto para ponerse en contacto con su entorno, con el dolor de su país. Originalmente diseñada por Martín Gubbins⁸, esta bandera negra fue apropiada por artistas y manifestantes; la hicieron propia, convirtiéndola en un símbolo de transversal reivindicación social. Aquí, el símbolo nacional cumple una función socializadora fundamental, ya que por un lado da significación a la experiencia conjunta dentro de un marco cultural, social e histórico, y por otro, conforma identidad grupal mediante rasgos singulares y específicos. Una bandera puede expresar un momento histórico, una ideología, valores, hasta incluso un proyecto futuro (Hall, S. & du Gay, P., 2003). Siguiendo estas ideas podemos comprender que la representación de la bandera nacional teñida de negro, erguida y batiente, nos da a ver su particular carácter, a saber, un país teñido por el dolor, pero al mismo tiempo activo en su compromiso frente a las demandas de transformación de lo degradado. No hablamos de una bandera anarquista en tanto antibandera negra no identificable a ningún territorio, frontera o Estado, sino de un símbolo capaz de ponerse en contacto con lo profundo, con las fuerzas ante las cuales creemos sucumbir. Hablamos de un territorio que ha borrado incluso sus estructuras internas, casi a punto de desaparecer, pero que, a pesar de ello, conserva un último reducto de identificación y esperanza: la estrella. Hablamos de muerte y transformación, y de la promesa: *post tenebras lux*. Todo esto sigue estando ahí.

Por otra parte, las técnicas y procedimientos resuenan también simbólicamente. Apuntamos a una técnica mitad actual (diseño digital), mitad antigua (dibujo a mano y pegoteo en el muro). Procedimientos que en su conjunto constituyen una señal significativa en virtud de que se abren a una actualidad tecnológica sin olvidar el pasado y la historia (de la misma forma que no se olvida a Gabriela). Es decir, el artista utiliza el sedimento de los recursos artísticos disponibles para actualizarlos en su propia contemporaneidad. Incluso expone sus obras a la contingencia: a su intervención, deterioro y fugacidad, tal y como se viven las imágenes en nuestro tiempo. Combina collage digital, aplicación de filtros, dibujo a mano y texturas para crear imágenes listas para ser activadas en un sitio específico: el GAM, uno de los centros culturales más importantes del país.

Naturalmente, su emplazamiento tiene también un carácter simbólico. Esta institución fue fundada en 1972 durante el gobierno socialista de Salvador Allende (1970-1973) como sede para la Tercera Conferencia Mundial de Comercio y Desarrollo de las Naciones Unidas, a razón de discutir cómo superar la pobreza. En su diseño y realización participó ampliamente la ciudadanía. Luego pasó a ser un espacio cultural bajo el nombre de Centro Cultural Metropolitano Gabriela Mistral, constituyéndose, así como un punto de encuentro social y cultural (Santa Cruz, Y., & Salgado, X., 2022). Tras el golpe de Estado de septiembre de 1973, la junta militar cerró el lugar y lo transformó en su centro de operaciones bajo el nombre de Edificio Diego Portales. A comienzos de 2006, un incendio que destruyó parte de la construcción, impulsó al gobierno de Michelle Bachelet a recuperar su sentido original y devolverlo a la ciudadanía (GAM, Historia). Este espacio fue intervenido durante el estallido social por numerosos manifestantes que convirtieron su fachada en un mural artístico de las demandas sociales. Siguiendo estas ideas, podemos apreciar que esta obra revive la historia: revive simbólicamente las discusiones sobre la pobreza, revive el golpe militar actualizado en la represión que vivieron los manifestantes durante la revuelta, revive el anhelo de la participación ciudadana, revive el deseo de encuentro cultural, revive a Gabriela, al punto de colmarla de nuevos y actuales sentidos. Todo esto sigue estando ahí, aun cuando haya sido anestesiado y tergiversado por los grupos dominantes de la sociedad.

⁸Los antecedentes de banderas negras a lo largo de la historia son numerosos, ya sea como símbolo de luto frente a represiones violentas o como representación de movimientos anarquistas. Con todo, en Chile, el diseño fue elaborado por Martín Gubbins en el contexto de la muestra de la obra *Post Tenebras Lux* en 2016, la performance *Banderas de Chile* en 2017 y *Caminos Australes* inaugurada el 12 de octubre en 2019, la misma semana donde se iniciaron las movilizaciones de estudiantes secundarios que dio punto de arranque del estallido social (Tudela, 2020).



Imagen 3. Centro Cultural Gabriela Mistral. Gentileza de Omar Cañete Islas.

En fin, tanto y más podríamos desentramar *en y por* esta imagen, pero el espacio designado no me permite continuar. Empero, mediante este ejercicio podemos atisbar cómo una estética-hermenéutica nos abre a los sentidos que guardan nuestras representaciones, en este caso, al sentido de lo artístico, lo poético, lo disidente, lo comprometido, lo doloroso, lo oscuro, lo descompuesto que aspira a ser transformado; todo y más reunido en una imagen. En consecuencia, no quiero cerrar sin decir antes que esta obra avanza más profundo que el simple hecho de ilustrar panfletariamente íconos populares en la efervescencia de una revuelta. Esta imagen guarda una hermenéutica propia de la existencia humana como entidad comprensiva.

A su vez este texto se ofrece como una hermenéutica posterior, en tanto práctica interpretativa que se adentra en los sentidos producidos por el artista. Sin duda, la interpretación que aquí ofrezco supone un punto de vista, por lo que asumo mi parcialidad; aunque también la celebró a la luz de respetar una cualidad fundamental de lo simbólico, a saber, poseer sentidos abiertos que no se

dejan fijar como verdades irrevocables. La simbolización no busca una verdad para llegar a un entendimiento uniforme, constante y comprobable de las cosas, sino que apunta a penetrar en los múltiples y variables sentidos que nos rodean y constituyen.

Finalmente, lo importante aquí no es validar tal o cual forma de hacer arte, sino más bien, estar disponibles a todas las representaciones posibles para poder interpretar los sentidos inscritos en las caleidoscópicas expresiones humanas. La enseñanza/aprendizaje a partir de pautas homogéneas no sólo restringe al arte, sino que también confina a lo artístico a un solo campo privilegiado, el del arte institucionalizado. Lo artístico se compone de lenguaje, maniobras, agentes, normatividades, fronteras y desplazamientos; pero también de su sitio en la sociedad y en la historia. Por esto, incluso más allá de lo artístico, aprender del lenguaje visual faculta a nuestro “ojo-ser” a comprender las producciones sociales y culturales, sean artísticas o no, en tanto se revelan sumamente eficientes a la hora de inteligir, apropiarse y configurar el mundo en virtud de lo que fue (y sigue siendo) significativo.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Boehm, Gottfried (2017). *Cómo generan sentido las imágenes: el poder del mostrar*. México: Instituto de Investigaciones Estéticas UMAM.
- Centro Cultural Gabriel Mistral. Historia. Recuperado en: <https://gam.cl/conocenos/edificio-gam/historia/>
- Galaz, Gaspar & Ivelic, Milán (1988). *Chile arte Actual*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso.
- Greenberg, Clement (2006). La pintura moderna y otros ensayos, ed. F. Fanés. Madrid: Siruela.
- Hall, S. y du Gay, P. (comps.). *Cuestiones de identidad cultural*. Buenos Aires: Amorrortu, 2003.
- Nietzsche, Friedrich (2003). *Así habló Zaratustra*. Madrid: Alianza.
- Oliveros, T. y Castillo, M. (3 de enero, 2020). Artista Gonzalo Díaz en Sello Propio: el arte no tiene por qué responder a la inmediatez, si no, se vuelve panfletario. *El Mostrador*: <https://www.elmostrador.cl/cultura/2020/01/03/artista-gonzalo-diaz-en-sello-propio-el-arte-no-tiene-por-que-responder-a-la-inmediatez-si-no-se-vuelve-panfletario/>
- Ortiz-Osés, Andrés (1989). *Metafísica del Sentido: Una Filosofía de la Implicación*. Bilbao: Universidad De Deusto.
- Pavez, Carolina (2022a). *Mente simbólica: sobre el sentido hallado en la figura*. Santiago: Editorial Libros de Amanecer, 2022.
- _____ (2022b). "Lo moderno" en el arte más allá de lo formal/conceptual: una mirada retrospectiva para observar el arte actual. *Designio*, 4(2). DOI: <https://doi.org/10.52948/ds.v4i2.624>
- _____ (2020). "La eficacia rupturista e innovadora de la maniobra de apropiación en el contexto del arte moderno latinoamericano". Universidad Católica, *Revista Aisthesis*, n. 67, p.53-74. <https://ojs.uc.cl/index.php/RAIT/article/view/12670>
- _____ (2018). "Retraso o diferencia del arte modernista latinoamericano. Francisco Brugnoli: ¿un arte pop?". Universidad de Valparaíso, *Revista Panambi* n. 7 dic. 2018 p. 75-94. <https://doi.org/10.22370/panambi.2018.7.1125>
- Richard, Nelly coord. (2014). *Márgenes e instituciones: arte en Chile desde 1973*. Santiago de Chile: Metales pesados.
- Sánchez, Marcela. (23 de Marzo, 2019). Fab Ciruolo, el talentoso ilustrador chileno que retrata íconos populares: "Cuando dibujas hay que ser libre". *Infobae*: <https://www.infobae.com/tendencias/2019/03/23/fab-ciraolo-el-talentoso-ilustrador-chileno-que-retrata-iconos-populares-cuando-dibujas-hay-que-ser-libre/>
- Santa Cruz, Y., & Salgado, X. (2022). Edificio UNCTAD III: Construcción y consolidación de un espacio cultural y de sociabilidad popular (1972-1973). *Revista Austral De Ciencias Sociales*, (42), 129-143. <https://doi.org/10.4206/rev.austral.cienc.soc.2022.n42-07>
- Tudela, César. (18 de octubre, 2020). Cuando la bandera se tiñó de negro: Historia de un símbolo de resistencia. *La voz de los que sobran*: <https://lavozdelosquesobran.cl/cultura-b/cuando-la-bandera-se-tino-de-negro-historia-de-un-simbolo-de-resistencia/18102020>
- Valenzuela, Álvaro. (2006). "Conferencia leída por Gabriela Mistral en la sede de la Federación de Estudiantes Mexicanos, al entregar el mensaje de la Federación de Chile" en *Elqui y México, Patrias Pedagógicas de Gabriela Mistral*. Valparaíso: Ediciones Universitarias de Valparaíso PUCV.
- Zamora Águila, Fernando (2019). *Filosofía de la imagen: Lenguaje, imagen y representación*. México: UMAM.

Experiencia del sentir en la arquitectura vernácula en la ciudad de Cochrane, Región de Aysén, Chile

ARQUITECTA CATALINA DE LA ROSA GONZÁLEZ

ORCID: <https://orcid.org/0009-0001-5276-2432>
0009-0001-5276-2432

MAIL CONTACTO: DLRGONZALEZ@GMAIL.COM

Trabajo actual: Analista de proyectos en SECPLAC, Ilustre Municipalidad de Cochrane. Chile

Universidad de Valparaíso

Facultad de Arquitectura

Revista Márgenes

Espacio Arte y Sociedad

Experiencia del sentir en la
arquitectura vernácula en la
ciudad de Cochrane, Región
de Aysén, Chile

2023. Vol 16 N° 25

Páginas 78 - 102

Recepción: octubre 2022

Aceptación: marzo 2023

<https://doi.org/10.22370/margenes.2023.16.24.3896>

RESUMEN

En el presente artículo se abordará el análisis y estudio de obras arquitectónicas vernáculas de la comuna de Cochrane, a través de un recorrido que conlleva desde la materialidad utilizada por los primeros pobladores de la zona para asentarse en tierras inhóspitas y extremas, pasando por la sensación que nos produce la construcción misma, hasta los símbolos que estos crean para ser reconocidos en el tiempo. La materialidad será nuestro primer acercamiento hacia la percepción del entorno próximo, el Paisaje, dado por su condición geográfica. De esta forma, se puede entender que, pese a que los signos son una formación cultural, la memoria que se genera por estos en cada uno es subjetivo y propio. Es decir, se asimila lo observado para integrarlo a la percepción individual: aprehensión fenomenológica. La experiencia en el lugar nos invita a comprender relaciones sensitivas del humano y la naturaleza fenomenológica, deconstruyendo la visión antropocéntrica donde no hay sensibilidad con el medio, dando un sentido más íntimo e intuitivo al habitar. Es así como esta investigación se plantea como una sistematización de una experiencia donde la observación y el registro de los modos de habitar propios del sur de Chile, en la ciudad de Cochrane, región de Aysén, dan pie para una tipología inicial del habitar, derivada de los casos de estudios seleccionados.

SUMMARY

This manuscript will address the analysis and study of vernacular architectural works of the Cochrane commune, through a journey that entails from the materiality used by the first settlers of the area to settle in inhospitable and extreme lands, going through the sensation produced by the construction itself, to the symbols they create to be recognized over time. The materiality will be our first approach to the perception of the immediate environment, the Landscape, given by its geographical condition. In this way, it can be understood between individuals, however, despite the fact that the signs are a cultural formation, the memory that is generated by them in each one will be subjective and proper. That is, what is observed is assimilated to integrate it into individual perception: phenomenological apprehension. The experience in the place invites us to understand the sensitive relationships of the human and the phenomenological nature, deconstructing the anthropocentric vision where there is no sensitivity to the environment, giving a more intimate and intuitive meaning to inhabiting.

This is how this research is presented as a systematization of an experience where the observation and recording of the ways of living typical of southern Chile, in the city of Cochrane, Aysen region, give rise to an initial typology of living, derived from selected case studies.



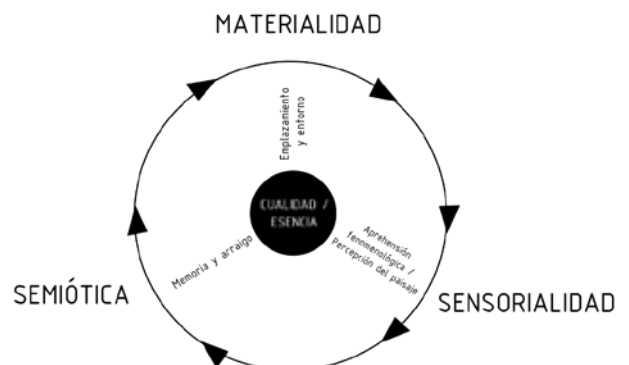
> Fig.1 Expedición padre Agostini 1994, monte San Lorenzo, Cochrane. Fuente: museo de Cochrane.

> Fig.2. Diagrama circular de criterios de sistematización de la investigación. Fuente: fotografía propia.

*Rugosa la cara
Espíritu joven
Monte espinudo
Tejido
curtido
Olor a casa
Azul son tus ojos de agua*

1. PRESENTACIÓN

El estudio de las cualidades que se generan en el espacio construido, con sus elementos, para llevarlos a una visión netamente semiótica, es decir, el estudio de los diferentes sistemas de signos que permiten la comunicación, en donde la cualidad nos proporciona emociones atraídas por la memoria y arraigo de eventualidades en el tiempo. Es así como el presente estudio busca extender un círculo que va desde la sensorialidad, la materialidad y la semiótica del habitar.





> Fig.3 Lago Cochrane. Fuente: fotografía propia.

2. FUNDAMENTACIÓN

*El silencio aísla
El frío entorpece
El amor es grande
El fuego abriga
El viento es libre
El agua es paz
Los árboles son vida
La casa es grande.
(Lira & Levicoy, 2019)*

2.1. MARCO TEÓRICO

2.1.1 El haiku

La investigación irá ligada a una expresión de pensamiento-sensorialidad libre, a través de la corriente poética japonesa llamada haiku.

Los orígenes del haiku se remontan al siglo IX y, a pesar de lo breve de los poemas, deben dejar al lector con una fuerte impresión o sentimiento. Son poemas muy visuales, una forma de mirar el mundo y ver algo más profundo, como la naturaleza misma de la existencia.

Según Octavio Paz, el haiku es:

un organismo poético muy complejo. Su misma brevedad obliga al poeta a significar mucho diciendo lo mínimo. Desde un punto de vista formal, el haikú se divide en dos partes. Uno da la condición general y la ubicación temporal y espacial del poema (otoño o primavera, un ruiseñor); la otra, relampagueante, debe contener un elemento activo. Una es descriptiva

y casi enunciativa; la otra, inesperada. La percepción poética surge del choque entre ambas. El haikú es una pequeña cápsula cargada de poesía capaz de hacer saltar la realidad aparente. (Seta, 2021)

2.1.2 Contaminación arquitectónica en la comuna de Cochrane

La región de Aysén, zona rica en cultura, identidad, paisajes y naturaleza, tiene una historia demarcada por el sacrificio y la dificultad para hacer asentamientos nuevos. Su cultura se forma por una simbiosis entre pueblos mapuche huilliche, tehuelches y argentinos, que dan paso a lo que hoy conocemos como la cultura del gaucho patagón.

Sin embargo, hoy en día vemos una transformación cultural muy acelerada. Explotación de suelo para nuevos asentamientos, llamadas parcelaciones, migración ciudad-campo, producto de la mala calidad de vida en la ciudad y postpandemia, y mala o nula planificación urbana a lo largo de toda la región. La comuna de Cochrane no es una excepción, pues de una población de 2.500 personas, con mínimos servicios básicos, pasó a tener una población flotante de 5.000 personas en menos de seis años. Santiaguinos atraídos por bellos paisajes y alta demanda en creación de nuevos servicios, jóvenes adultos que arrancan de un sistema caótico producto de la ciudad homogénea, empresarios con ambición de explotar recursos naturales a gran escala, entre otras formas de incorporarse por necesidad a una zona de abundancia no explorada. Según lo relata Castillo, 2015:

...gran parte de las localidades existentes en la región de Aysén están cambiando su perfil arquitectónico vernáculo, producto del mercado imperante, llevando a una reacción espacial de continuo cambio de la urbanidad y ruralidad, en una cadena perpetua que unifica todo bajo una sola marca posible, la globalización. Además, Castillo añade que: ...esta generalización de una arquitectura seriada está conduciendo a un desarraigo de la experiencia, de la historia y de la cultura existente detrás de las construcciones tradicionales. Este cambio histórico y tecnológico en las localidades de la región tiene que ver con la apertura y el acceso al territorio nacional, donde la llegada de nuevos materiales para la construcción ha implicado procesos de estandarización que están transformando la percepción de los poblados y de las ciudades tradicionales, así como también del paisaje. (9)

Lo anterior responde a una transformación con pérdida de identidad arquitectónica, cultural y social que experimenta la región de Aysén a partir de la época del dos mil. Sin embargo, la región aún conserva mayor porcentaje de

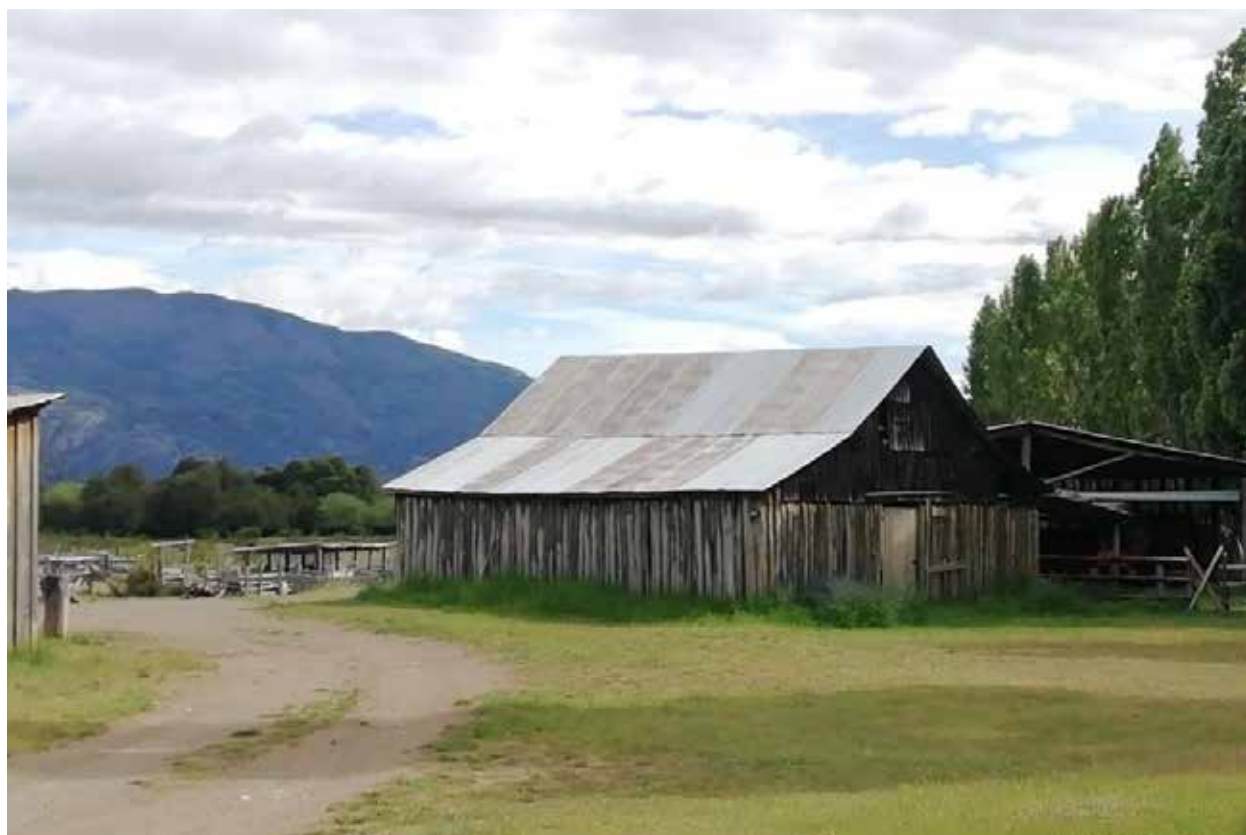
flora y fauna que de asentamientos humanos, es decir, aún es posible rescatar su identidad por medio de diferentes metodologías, como lo es la experiencia sensorial que integra el territorio remoto para vivir en armonía con la naturaleza. Es por eso que Lolich, 2015, nos habla de que:

...el estudio, valoración y preservación de la arquitectura vernácula ofrece innumerables alternativas a la deshumanización frente a una de las mayores amenazas de nuestro tiempo: la tendencia a la homogeneización cultural y arquitectónica. Frente a ellas, la arquitectura vernácula aparece como modelo de calidad de vida, como refugio frente a la violencia creciente en nuestras ciudades. (490)

2.1.3 “Manifiesto de la arquitectura emocional”

El nuevo “museo experimental”: El ECO, en la ciudad de México, empieza sus actividades, es decir, sus experimentos, con la obra arquitectónica de su propio edificio. Esta obra fue comprendida como ejemplo de una arquitectura cuya principal función es LA EMOCIÓN. Según Goeritz (2015):

El arte en general, y naturalmente también la arquitectura, es un reflejo del estado espiritual del hombre en su tiempo. Pero existe la impresión de que el arquitecto moderno, individualizado e intelectual, está exagerando a veces —quizá por haber perdido el contacto estrecho con la comunidad—, al querer destacar demasiado la parte racional de la arquitectura. El resultado es que el hombre del siglo XX se siente aplastado por tanto “funcionalismo”, por tanta lógica y utilidad dentro de la arquitectura moderna. Busca una salida, pero ni el esteticismo exterior comprendido como “formalismo”, ni el regionalismo orgánico, ni aquel confusionismo dogmático se han enfrentado a fondo al problema de que el hombre —creador o receptor— de nuestro tiempo aspira a algo más que a una casa bonita, agradable y adecuada. Pide —o tendrá que pedir un día— de la arquitectura y de sus medios y materiales modernos, una elevación espiritual; simplemente dicho: una emoción, como se la dio en su tiempo a la arquitectura de la pirámide, la del templo griego, la de la catedral románica o gótica —o incluso— la del palacio barroco. Sólo recibiendo de la arquitectura emociones verdaderas, el hombre puede volver a considerarla como un arte... (García, 2015; 13-14)



> Fig. 4: Galpón para alimento y maquinaria ganadera. Lago Cochrane, 2021. Fuente: elaboración propia.

> Fig. 5: Puesto en desuso, materialidad adobe, lago Cochrane, 2021. Fuente: elaboración propia.

2.1.4 Retorno a los sentidos por elementos de la arquitectura vernácula

A. La vuelta de lo moderno, hacia lo vernáculo natural

A fines del siglo XX, los principios modernistas y la industrialización de la vida habían llegado a su punto crítico de variación, lo que produce un desencuentro insostenible para su continuación en el nuevo siglo. Se entiende que sin el movimiento moderno de principios de siglo pasado no existiría la arquitectura contemporánea como tal, con su nueva mirada y principios. Esta nueva ola de pensadores que abogan por sostener un equilibrio entre el humano y la naturaleza se hace más fuerte con la gran crisis climática. Aquí es donde nace el interés de rescatar los valores y el respeto hacia nuestro entorno, los antiguos pueblos nómadas/sedentarios. La remirada hacia la arquitectura vernácula.

De este modo, Ettinger (2010) define la construcción vernácula como *aquella que se realiza con materiales regionales y conocimientos transmitidos de generación en generación...* (15)

Por su parte, La arquitecta Lolich (2015), lo define como *... referente de identidad que hunde sus raíces en la historia de los pueblos. Además de sus innegables valores culturales, si bien en su producción predomina lo utilitario, no carece de sentido estético asociado a su simpleza formal y economía de recursos.* (489)

En este sentido, lo vernáculo responderá a las cualidades propias de un lugar geográfico específico, dando cabida a la historia, paisaje, clima, geografía, sociedad, cultura e, incluso, a la experiencia sensorial única del espacio.

De acuerdo con los problemas ya mencionados, sobre todo el desarraigo a nuestra tierra y cultura, se postula concientizar la arquitectura y su relación directa con el medio a través de la observación de los sentidos en la arquitectura vernácula para diseñar desde lo sensible. Lolich, 2015, comenta que *Estamos lejos de considerar que la arquitectura vernácula sea un "estilo" que pueda producirse a voluntad para satisfacer demandas de clientes nostálgicos, para crear imágenes idealizadas de falso atractivo turístico o como idílico referente de seguridad destinado a poblar urbanizaciones cerradas.* (489). Es decir, no se trata de hermosear una casa o un barrio, se trata de que los habitantes comprendan la magnitud de su historia y tradiciones valorizando cada elemento del espacio como propio, dándole un legado a las futuras generaciones y comprendiendo la importancia de convivir con el medio natural. (fig. 10)

Dicho esto, entendemos que la arquitectura vernácula puede ser la mejor forma de acercarnos a nuestros sentidos, restaurar el territorio y acercarnos a sus componentes para dar mayor sustento al planeta y nuestra relación con este en un futuro cercano. Pero ¿de qué forma se hace presente la arquitectura vernácula en la naturaleza? ¿Cómo

se relaciona esto con el ser humano y sus sentidos? Se postula que: 1. La arquitectura vernácula se relaciona con la naturaleza por medio de su construcción con elementos propios de su entorno y paisaje. 2. La capacidad en común que tenemos los seres humanos para relacionarnos de forma armónica con todo tipo de seres vivos y espacio, a través de la experiencia del sentir.

B. Retomando lo estereotómico-tectónico de una arquitectura ligada al entorno

La arquitectura en los primeros pueblos, nómadas y sedentarios, siempre dependieron del uso consciente de las materias primas cercanas, su única fuente de construcción, y en equilibrio con el entorno natural. La morfología de su arquitectura se relaciona directamente con su función, ubicación geográfica, espacio y temporalidad. Además, dicha morfología será en base al paisaje y la entrega de materia prima para su creación, fundiéndose en el mismo para no alterar el entorno. (Peries, 2020)

...el paisaje ... es el resultado de la percepción de un determinado espacio que se traduce en imágenes mentales al habitarlo e incluso al proyectarlo. Ese espacio percibido porque tiene una determinada forma —en el sentido más amplio del término—, que se produce de una lógica de pensamiento proyectual y de una modalidad específica de configuración formal. Nos referimos a la tectónica y a la estereotómica como dos arquetipos de configuración morfológica reconocibles desde el pasado primitivo a la actualidad —tanto para la producción de objetos como de espacialidades—. Ambos tipos son derivados de las cinco categorías (artístico constructivas) definidas por Semper: textil, cerámica, carpintería, mampostería y de la metalistería. Como subcategoría estereotómica se propone la estereotomía topológica constituida desde la conjugación del arte cerámico y ciertas artes de la metalistería.

Entonces, se puede clasificar tipos de construcciones en base a la morfología conectando con la sensación y relación con el paisaje que entrega cada una. Lo tectónico hace referencia a la forma orgánica de las cosas, que remontan desde las primeras culturas nómadas, aludiendo al sentido de ligereza de los materiales con los que se levantaba el habitáculo para ser trasladado o desarmado cada vez que fuera necesario. Materiales como la madera o el textil, que antiguamente eran hojas, cuero o corteza. Según Lucas Peries, lo tectónico responde al principio de ensambladura: acción y efecto de ensamblar a partir de unir, juntar o ajustar elementos independientes. El uso de este elemento facilita costos y crea una experiencia sensorial distinta que juega con la fenomenología climática.

Estereotómico euclidiana (clásica) responde al principio de la sustracción: acción y efecto de sustraer o restar materia sólida. Están definidas como construcciones mucho más rígidas, pesadas y de duración prolongada. Se caracteriza por usar mamposterías con piedras o ladrillos, en la antigüedad. Su morfología expresa la rigidez del material, es decir, por lo general se construyen en formas ortogonales. En la actualidad, las estructuras estereotómicas las encontramos construidas a partir de hormigón armado.

En la siguiente tabla 1, se muestra la clasificación según variables espaciales que ayudan a comprender la diferencia y características de modalidades de configuración morfológica.

Además, según la investigación de Semper, en 1851, las formas orgánicas presentes en estas morfologías provienen de la imitación o de la analogía con la naturaleza: vegetales, animales, microorganismos y minerales. En la siguiente tabla se expone el complementario de la tabla anterior, para definir aún más los elementos tectónicos y estereotómicos y así realizar comparaciones y asociaciones sobre sus propiedades en el análisis sobre arquitectura vernácula.

Variables	TECTÓNICA	ESTEREOTOMÍA EUCLIDIANA	ESTEREOTOMÍA TOPOLÓGICA
Acción morfológica	ensamblar	sustraer	modelar
Figura ideal			
Planta	libre	central	fluctuante
Espacialidad	continua	estática	fluida
Secuencia	recorrido	marcha	flujo
Estructura narrativa	lineal	jerárquica	hipertextual

Variables	TEXTIL	CERÁMICA	TECTÓNICA	ESTEREOTOMÍA
Materia originaria	Fibra (vegetal o animal).	Arcilla	Madera	Piedra
Materia / materiales empleados	Piel, cuero, tela (fielco), corteza, mimbre, caña, estora, caucho, lino, algodón, lana, seda, nailon, lycra, etc.	Terracota, marga, porcelana, fayenza, Gres, metales, vidrios, resinas, polímeros, etc.	Madera, metal, vidrio, piedra, etc.	Piedra, hormigón, adobe, teja, madera, ladrillo (truso, cocido o esmaltado), vidrio, etc.
Cualidades formales	Extensibilidad	Maleabilidad	Flexibilidad	Rígidos
Acciones morfológicas	Atar, anudar, tejer, trenzar, tensar, retorcer, enrollar, enredar, tramar, entrelazar, bordar, forrar, tapizar, cubrir, envolver, muntir, repujar.	Modelar, amasar, moldear, conformar, extruir, moletear, estampar, vertier, batir, forjar, endurecer (por cocción o secado).	Ensamblar, empalmar, encastrar, entramar, engranar, acoplar, conectar, reticular, insertar.	Excavar, tallar, cincelar, remover, cortar, celar, acanalar, rehundir, rebajar, apilar, acoplar, traslapar.
Resistencia estructural	Tensión	Compresión	Flección, tracción.	Compresión
Forma predominante	Lineal o superficial.	Superficial o volumétrica.	Filar o planimétrica.	Volumétrica (prismas, poliedros).
Unidad material	Hilo, cinta, tela, tegumento (animal y veg.).	Pasta, polvo, líquido.	Barra (tronco, poste, barrón, tabla, tubo).	Mampostería
Unión o articulación	Costura, atadura, remache.	Soldadura	Encastro (jiga y espiga), clavadura, engastado, atornillado, etc.	Aparejo, mortero, revoque, etc.
Gremio u oficio originario	Costurero, peletero, cordelero, hilador, tejedor, bordador, tacicero, curtidor, zapatero, etc.	Alfarero, ceramista, vajero, etc.	Carpintero	Cancero, picamora, tallador, cabuquero, labrante, etc.

Esquema síntesis y caracterizador de los cuatro motivos técnicos de Semper; Peries.

> Tabla 1. Configuración morfológica del

> Tabla 2. Esquema síntesis de los cuatro motivos técnicos de Lucas Peries. Fuente: Peries, 2020

C. La experiencia del sentir: arquitectura de las emociones

Para poder entender qué implica la experiencia de la arquitectura en la actualidad es necesario ahondar, previamente, en los orígenes del término fenomenología. La palabra proviene del griego antiguo y se traduce como “aparición” o “manifestación”. En sentido etimológico es la descripción de lo que aparece en la conciencia, el fenómeno.

Para Steven Holl (2014), la fenomenología trata del estudio de las esencias; la arquitectura posee la capacidad de hacer resurgir las esencias. Relacionando forma, espacio y luz, la arquitectura eleva la experiencia de la vida cotidiana a través de los múltiples fenómenos que emergen de los entornos, programas y edificios concretos. Por un lado, existe una idea/fuerza que impulsa la arquitectura; por otro, la estructura, el material, el espacio, el color, la luz y las sombras intervienen en su gestación. Sentir se trata de un proceso interno, íntimo, propio de cada individuo.

El planteamiento acerca de la existencia

El estudio de la relación entre sensorialidad y significación, especialmente en las formas integración a la experiencia, como la memoria, es algo que se recién se empieza a estudiar detenidamente, en el siglo XX. Relacionar cada uno de los órganos sensoriales con las sensaciones percibidas por el hombre generaba cierta confusión, ya que ciertas sensaciones carecían de un órgano apropiado con el que relacionarse. En consecuencia, el sentido del tacto se separó en cinco sensaciones: presión, calor, frío, dolor y sensibilidad al movimiento o sinestesia. Esta nueva forma de catalogar los sentidos no llegó a aclararse y definirse hasta el siglo XX, con la llegada del Movimiento Moderno en la arquitectura. James J. Gibson (1904-1979) coincidía con Aristóteles al aceptar la existencia de cinco sentidos básicos, pero discrepaba al definirlos como “sistemas perceptivos” capaces de obtener información del exterior sin la intervención de un proceso intelectual. Consideraba que los sentidos buscaban el estímulo en vez de recibir pasivamente las sensaciones. Estos pasaron a llamarse: sistema visual, sistema auditivo, sistema gusto-olfativo, sistema de orientación y sistema háptico. El gusto y el olfato los consideró un único sistema, ya que ambos sentidos demandaban el mismo tipo de información del exterior. El sistema de orientación y el háptico pasaron a un primer plano en la arquitectura, ya que son los que más intervienen en el entendimiento de la tridimensionalidad.

El sistema de orientación hace referencia al sentido de posición en relación con lo que está arriba o abajo. Es el que nos hace conscientes de la existencia del plano del suelo. Gracias a este sentido, frente a un estímulo, somos capaces de posicionarnos de forma simétrica respecto al mismo para percibirlo mejor. El sentido háptico incluye todas las sensaciones en las que previamente se había dividido el

sentido del tacto y, por consiguiente, todas aquellas que tengan relación con el contacto físico, tanto dentro como fuera del cuerpo, como el movimiento de las articulaciones o de los músculos. Para la percepción háptica se necesita previamente una acción. Se trata de un sentido cuyo estímulo es mucho más cercano, físico y real que el del resto de los sentidos.

Por otro lado, el filósofo austriaco Rudolf Steiner (1861-1925), fundador de la pedagogía Waldorf, sistematizó los sentidos en doce tipos diferentes, agrupados en tres categorías: los sentidos corporales (sentido del tacto, vital, del movimiento y del equilibrio), los sentidos emocionales (sentido térmico, del gusto, del olfato y de la vista) y los cognitivos o sociales (sentido del oído, del lenguaje, del pensamiento ajeno y del yo ajeno).

No se puede disertar acerca de los sentidos sin mencionar el concepto de percepción. Se entiende percepción como la interpretación subjetiva que nuestros sentidos nos proporcionan de la realidad circundante.

Entendiendo esto, la relación entre la mente y los espacios arquitectónicos ha sido contemplada en diversas culturas y bajo distintos fines. Un ejemplo es la arquitectura panóptica, propia de las prisiones, y la cual está diseñada para facilitar una permanente vigilancia (y la sensación de estar siempre vigilado). Es decir, el ser humano se ha percatado del influjo que una cierta disposición del espacio tiene sobre la psique y que, si esta variable se contempla intencionalmente al momento de construir un inmueble, pueden conseguirse resultados específicos. Elizondo Rivera (2017), en su reflexión sobre neuroarquitectura, habla que la percepción de todo lo que nos rodea, invariablemente, nos produce reacciones emocionales, ya sea de manera sutil o fuerte, inconsciente o consciente; todas las cosas nos generan un amor o un desprecio, y esto es igual con los edificios, ya que son una parte esencial de lo cotidiano que rodea la percepción humana.

Dicho lo anterior, la arquitectura sensorial es capaz de redescubrir la importancia de los materiales, el contexto físico, social y cultural en el que se trabaja la experiencia desde una perspectiva memorable, temporal y espacial. Es capaz de darle cabida al sentir en relación con su entorno próximo tangible o intangible. El espacio se concibe desde y para el cuerpo, dejando atrás la estética de la visual. *Las emociones interactúan con lo construido y dan paso a la imaginación de todos nuestros sentidos.* (Pallasmaa, 2014). Según este autor:

La experiencia del hogar está estructurada en actividades definidas —cocinar, comer, socializar, leer, almacenar, dormir, actos íntimos—, no por elementos visuales. (...) La arquitectura inicia, dirige y organiza el comportamiento y el movimiento. Un edificio no es un fin en sí mismo; enmarca, articula, estructura, da

significado, relaciona, separa y une, facilita y prohíbe. En consecuencia, las experiencias arquitectónicas básicas tienen una forma verbal más que una nominal. Las experiencias arquitectónicas auténticas consisten, pues, en, por ejemplo, acercarse o enfrentarse a un edificio, más que la percepción formal de una fachada; el tacto de entrar, mirar al interior o al exterior por una ventana (15).

D. Aspectos espacio-constructivos de la arquitectura vernácula

Toda arquitectura vernácula, como se mencionaba anteriormente, posee cualidades propias de su localización que la vinculan, de manera única, a su forma, materialidad y habitabilidad (experiencia).

Paisaje: partimos de la idea de la autenticidad de cada paisaje, con su configuración única e irrepetible, por lo que, al abordar el tratamiento de la arquitectura tradicional, el propio paisaje hace de continente y diferenciador de otros ambientes. El paisaje es resultado inmediato del medio ambiente (geografía, clima, etc.) que lo genera. No obstante, no se debe confundir paisaje con medio ambiente. Los paisajes, sean rurales o de ciudad, nos evocan sentimientos, juicios, recuerdos, percepciones y experiencias tan íntimas como la memoria. Según Martínez (1993):

...recordamos paisajes que habíamos visto antes distintos, descubrimos otros en lugares que habíamos repetidamente visitado o nos decepcionamos de nuestra predilección, y también en ese subjetivismo radical puede estribar esa humanidad que pretendemos demostrar. (Martínez, 1993).

Emplazamiento (geografía): Los primeros asentamientos que se formaron en este rincón de la Patagonia, siguieron la dura geografía para posicionarse en espacios refugiados de los vientos, con alta fluidez de agua y materias primas, como todo nuevo asentamiento. Este emplazamiento dará cabida a la materialidad con que se construya el puesto (habitáculo), usando recursos del propio espacio. La materialidad será indicador del paisaje y clima de donde se emplaza la arquitectura, así como su uso y forma de empleo, usando materias primas cercanas como maderas, fibras textiles, tierra, rocas, paja, etc. El emplazamiento será fundamental para generar la relación interior-exterior, relación con elementos naturales y la misma fenomenología del lugar.

Fenomenología: Desde la aparición de la arquitectura como tal, esta siempre se ha apoyado en las ideas de distintas corrientes filosóficas, creando obras impresionantes y de una gran calidad estética, siendo una de sus principales



> **Figura 6. Paisaje atmosférico del río Cochrane. Fuente: Elaboración propia.**

> **Figura 7. Paisaje emplazamiento Sector esmeralda, Cochrane. Fuente: elaboración propia.**

> **Figura 8. Paisaje fenomenológico del río Cochrane. Fuente: elaboración propia.**

funciones crear espacios y entornos que estimulen los sentidos; sin embargo, durante el siglo XX y gracias a los avances tecnológicos, esta función derivó hacia un desarrollo meramente económico e inmobiliario en la mayoría de las veces. La fenomenología, que es el nombre por el cual se conoce al estudio filosófico del mundo que se manifiesta directamente en la conciencia, es el estudio de las estructuras de la experiencia subjetiva. La fenomenología arquitectónica también se relaciona con los fenómenos climáticos de la construcción, siendo estos lo que le darán mayor protagonismo a la experiencia dentro o fuera del edificio. La fenomenología está relacionada, netamente, con la atmósfera y la percepción.

Extimidad: relación de la arquitectura con el entorno en donde se crea un paisaje y correlación desde el interior hacia el exterior, trayendo al mundo íntimo toda sensación del paisaje próximo. Las sensaciones creadas serán en base a la fenomenología climática, material, color del paisaje y posicionamiento de la construcción. En lo común de una ventana patagónica se aprecia el cambio de luz día... el amanecer para los mates... se aprecia, también, la sensación térmica, sin necesidad de salir al patio: siento el frío que revela la cordillera nevada y el cielo nublado; siento el calor de los manzanos cargados de fruta.

E. Conceptos de análisis sensoriales

Percepción: acto de captar la realidad por medio de los cinco sentidos. Es un hecho externo- interno, que crea una realidad colectiva e individual. En el sentido más profundo, la percepción es la relación entre el ser humano y el mundo.

Hapticidad: Pallasmaa, 2014, en *Los ojos de la piel: la Arquitectura y los sentidos* menciona una arquitectura háptica que estimula percepciones no visuales. *El espacio no debe ser considerado como algo material, físico y tangible, sino como una emoción que invita a reaccionar de una determinada manera. Por lo tanto, la arquitectura sólo puede conocerse a través de su propia experiencia.* (50)

Experiencia: la experiencia es una forma de conocimiento adquirido por la vivencia, observación y participación de un hecho, aquí se desata lo emocional. Cuando hay una situación de extrañeza, el cuerpo se prepara para ese suceso, lo vive, lo siente. La experiencia directa es anterior al análisis intelectual: es el asombro, el sentirse siendo, la unidad del yo con el mundo. El conocimiento sin juicios ni evaluación, donde los límites desaparecen.



> Imagen 9-10. Capilla de Bruder Klaus. Obra del arquitecto P. Zumthor. Fuente: <https://sobrearquitecturas.wordpress.com/2015/11/16/capilla-bruder-klaus-peter-zumthor/>

Límite: el concepto de límite aparece asociado a la idea de movilidad. Un límite crea espacios distintos donde cada uno tiene un habitar o cualidad distinta. No significa necesariamente un estar estático, sino espacios en constante cambio, ya sea por luz, sonido, clima o cualquier fenómeno externo que repercuta y genere cambios.

Atmósfera: El concepto de atmósfera está ligado a lo que Zumthor (2006), denomina cualidad arquitectónica, que se obtiene prestando atención a determinados parámetros que construyen los límites: la armonía de los materiales, la temperatura del espacio, la tensión entre interior y exterior, los grados de intimidad, la coherencia, la belleza, la arquitectura como entorno, los objetos, la magia de lo real (el espesor del tiempo, la capacidad de un lugar de evocar otros lugares) o la anatomía de lo arquitectónico. La atmósfera habla a una sensibilidad emocional.



F. Conceptos de análisis de semiótica.

Los símbolos son elementos comunes para referir un espacio, un objeto, un momento. los símbolos son construcciones socioculturales que se arraigan a un hecho o función importante que perdura en el tiempo. Sin embargo, la relación del individuo con dichos símbolos será tan subjetiva como su percepción.

Espacio: El espacio arquitectónico es un trabajo geométrico que relaciona la cualidad del objeto con el ser humano, dando cabida a la forma de habitar y el propio movimiento del individuo. A partir del espacio externo-interno se crea la atmósfera, un lugar para estar, contemplar y sentir.

Memoria: Todo lo que aprendemos se basa en nuestra experiencia. Desde que nacemos, recolectamos situaciones y vivencias que se reactivan a lo largo de la vida. La memoria implica una construcción social y cultural, que hace presente nuestra identidad y la historia. Cada memoria es compartida por un colectivo, arrastrando sensaciones y emociones en común. A sí mismo se da en la perspectiva individual, capaces de crear la realidad y el recuerdo por gusto o disgusto de los sentidos en una situación específica. Todo esto genera un arraigo/desarraigo por el territorio.

Tiempo: El tiempo nos revela la verdadera esencia de la vida, de los materiales naturales, su huella y descomposición crean historia. El tiempo tiene una relación directa con la memoria, la imaginación y sensaciones de los hechos. El tiempo propone vida.

> **Figura 11. Paso del tiempo en tejuelas. Fuente: elaboración propia.**



> **Figura 12. Proyecto de Germán del Sol Fuente:**

2.2 ANTECEDENTES

2.2.1 Referentes de Estudio

A. Hotel Remonta, Pto. Natales Chile. Germán del Sol, 2006.

I. CONCEPTOS DE ANÁLISIS MATERIAL EMPLAZAMIENTO, PAISAJE Y EXTIMIDAD.

Edificio estereotómico clásico, está emplazado en la pampa patagónica chilena, poniendo en valor el juego de lejanía y cercanía de elementos imprescindibles, como el horizonte montañoso y rocas ubicadas en una pradera, respectivamente. El emplazamiento dará cabida a la morfología del edificio con su respectiva manera de transitar, rescatando la estrechez y hundimiento de las mangas ganaderas, típicas de la región, para dar apertura a su programa hotelero. El juego del paseo es perder el horizonte lejano para adentrarse en esta relación de cercanía con los elementos del suelo y, luego, reencontrarlo lejano. El paisaje ahora se crea por dos horizontes divididos por una gran explanada de agua, generando la relación de extimidad apoyada por los grandes ventanales segmentados que enmarcan vistas exclusivas.

II. CONCEPTOS DE ANÁLISIS SENSORIALES

Como un rebaño puesto en fila para la esquila, así es el primer ingreso del hotel. De este modo, la luz que entra por esta estrecha galería que se va escondiendo para ocultar toda luz día. Una atmósfera que se acompaña por las estaciones más frías del año, creando cuatro paisajes notorios, cada uno con su particularidad fenomenológica. La galería de madera negra provoca la intriga, una extrañeza a lo que viene, experimentando la sensación de estrechez, como un límite.

El hotel sigue el ritmo cardíaco de la Patagonia, un ritmo pausado en donde el tiempo pareciera no pasar, y donde la madera, como la piel humana, son curtidas por el viento y la escarcha.



> Figura 13. Schortfilm Pablo Casals. Fuente <https://www.facebook.com/share/v/wP6TaskiDLKC-c4GE/?mibextid=oFDknk>



> Figura 14-16. Proyecto de Peter Zumthor. Fuente: <https://sobrearquitecturas.wordpress.com/2015/11/16/capilla-bruder-klaus-peter-zumthor/>

III. CONCEPTOS DE ANÁLISIS SEMIÓTICO

El proyecto evoca la cultura ganadera industrial que tuvo cabida en el siglo pasado en la zona de Magallanes. Grandes galpones con corredores ovinos, mayormente para faenas de esquila. Estos corredores le ocultan al animal lo que sucede fuera. Esta observación y sensación es usada por Del Sol para generar un recorrido en relación con el horizonte y bajo este, recorriendo el edificio entre lo oculto y el asombro de la grandeza de la lejanía. La cualidad de corredor es la forma de adentrarse al interior del hotel.

El paso por la memoria es inevitable, elementos desde el techo hasta el suelo que evocan a los estancieros.

B. Bruder Klaus Feldkapelle, Peter Zumthor, Mechernich, Alemania, 2007.

IV. CONCEPTOS DE ANÁLISIS MATERIAL: EMPLAZAMIENTO, PAISAJE Y EXTIMIDAD.

Edificio tectónico en su interior creado con un juego de ciento doce troncos amarrados y envueltos por una estructura estereotómica de anillos de concreto. Su emplazamiento rompe el prado limpio con un gran volumen vertical, dándole protagonismo y contrastando el horizonte. El edificio se integra al paisaje por medio del mismo color del pastizal, procurando realzar la intervención del hombre en una materialidad rígida.

V. CONCEPTOS DE ANÁLISIS SENSORIALES

La evidente direccionalidad de las paredes dirige la vista hacia arriba, hasta el punto donde el techo está abierto al cielo y las estrellas de la noche. Esta abertura controla el clima interior en la capilla. Tanto la luz solar como el aire o la lluvia penetran por la abertura y crean un ambiente o experiencia muy específica según la hora del día y la época del año.

Desde afuera nada advierte la caverna que se genera por estos grandes troncos, rugosos, que dan la sensación de sumergirse entre rocas. La luz entra por perforaciones creando las llamas de cientos de velas encendidas. Luz cálida que se entremezcla con el negro carbón de la *madera, dando la calidez de los elementos propios del fuego, lo doméstico, el hogar, la seguridad... el confort*. Todas las sensaciones de estar bajo el resguardo ceremonial de lo religioso.

III. CONCEPTOS DE ANÁLISIS SEMIÓTICO

En el estudio de la capilla antes mencionada, se es capaz de captar la transición del tiempo en su interior, sin embargo, desde su exterior

Destaca, por ejemplo que, en un día soleado, el óculo se asemeja a la llamarada de una estrella que se puede atribuir a una referencia de la visión del hermano Klaus en el útero. Los sentimientos muy sombríos y reflexivos que se vuelven inevitables en el encuentro con la capilla la convierten en una de las piezas más llamativas de la arquitectura religiosa hasta la fecha. Sin plomería, baños, agua corriente, electricidad, y con sus pisos de concreto y plomos carbonizados, la capilla, aparentemente poco atractiva, sigue siendo un destino buscado por muchos.

2.2.2 Lugar de estudio:

El estudio se concentró en la ciudad de Cochrane, Región de Aysén, Chile. A continuación, daremos algunos rasgos de esta localidad



> **Figura 17: Cochrane desde dron, municipalidad de Cochrane. Fuente: elaboración propia**

Comuna de Cochrane

La comuna de Cochrane fue fundada el año 1954 con el nombre de Pueblo Nuevo. Ubicada a 331 kilómetros al sur de la ciudad de Coyhaique, Región de Aysén. Situada entre los 47° y 47° 45' de latitud sur y los 71° 50' y 73° 45' de longitud oeste.

La comuna se compone por paisajes como Campos de Hielo, Parque Nacional Tamango, Glaciar Cayuqueo, Monte San Lorenzo, Río Baker, Lago Cochrane, entre otros.

La geomorfología de la comuna está dada por la cordillera Patagónica, con una activa acción glacial y depositaria del Campo de Hielo Norte, cuyas lenguas orientales alimentan una serie de tributarios del río Baker, como el Neff y el Colonia, entre los más importantes.

Los valles orientales tramontanos han sido fuertemente modelados por la acción glacial, la tectónica y, en menor medida, por la acción del viento. En ella se localiza uno de los sistemas hídricos más importantes del país, río Baker, al cual tributan numerosos ríos regulados por importantes cuencas lacustres, como el Cochrane, Salto y Ñadis. La pampa, el típico relieve planiforme amesetada, fuertemente modelada por el viento y en la cual se desarrolla la actividad ovina sobre la base del pasto coirón. Esta unidad es particularmente manifiesta en el Valle Chacabuco. El paisaje de la comuna se destaca por la gran cantidad de ríos, como el Baker, Cochrane, Neff, Ñadis, Salto y Colonia; a estos se deben agregar hermosos lagos, como el Cochrane, Brown, Esmeralda, Juncal, Vargas, Colonia, y otros.

3. OBJETIVOS

General: Describir, comprender y analizar la arquitectura vernácula natural propia de la comuna de Cochrane, a través de los principios de Materialidad, Sensorialidad y Simbiótica.

Específicos: Describir y comprender la arquitectura vernácula de la región

4. METODOLOGÍA

La investigación se desarrollará en base a la experiencia del habitar, sentir, observación y análisis de construcciones y espacios vernáculos propios de la comuna. Lo primordial es habitar el lugar, estar en primera persona para percibir las sensaciones que dan cabida a la experiencia fenomenológica.

Se analizarán tres casos sobre la base de los principios dichos, representando lo visto en gráficas fotográficas, planos sensoriales y dibujos en general.

5. CASOS DE ESTUDIO

En los siguientes casos de estudio se describen y analizan distintos espacios y construcciones propias de la comuna de Cochrane. Cada caso es el ejemplo de patrones repetidos que se encuentran en más de una construcción. Todas las imágenes (fotos, croquis) y contenido son de elaboración propia.

5.1.- Materialidad

A. A-Estructuras tectónicas de la comuna de Cochrane:

La ligereza de la madera se posa sutil en el suelo, dejando en cada construcción un aire necesario para evitar el desgaste por humedad. Las tejuelas expuestas sin tratamiento van experimentando el viento, la nieve, el sol y la lluvia, por lo que reflejan el paso del tiempo en su textura y color, se van curtiendo al igual que la piel humana con climas tan duros. Este nuevo pigmento crea una simbiosis con el entorno natural, por medio del pigmento.

B. Estructuras híbridas estereotómicas-tectónicas de la comuna de Cochrane. La comuna de Cochrane presenta un alto índice de tierras arcillosas, material muy cálido y noble con el que se levantaron las primeras casas sólidas y consolidadas dentro de la urbe.

Los ladrillos de adobe fueron una gran solución de aislación para las bajas temperaturas y por su bajo costo de manufactura.

Este material estereotómico, pesado, pero más sutil que el bloque de cemento, se utiliza para darle firmeza y protección a los muros perimetrales dejando la techumbre de madera como carpas livianas que flotan sobre la arcilla. A diferencia de la madera, la arcilla debe estar inserta en la tierra, como su continuación. Posee mayor durabilidad y confort en condiciones climáticas adversas.



> **Figura 18: Fachada casas de Cochrane. Fuente: elaboración propia**



> **Figura 19: Fachada casas de Cochrane. Fuente: elaboración propia**

5.2 Espacialidad, distribución y fachada

Casa Sánchez: edificación estereotómica en los muros perimetrales (uso de ladrillo de adobe) con techumbre de madera y cubierta de tejas (actualmente recubierta en zinc). La cocina y habitación poseen entradas independientes que colindan con la vereda.

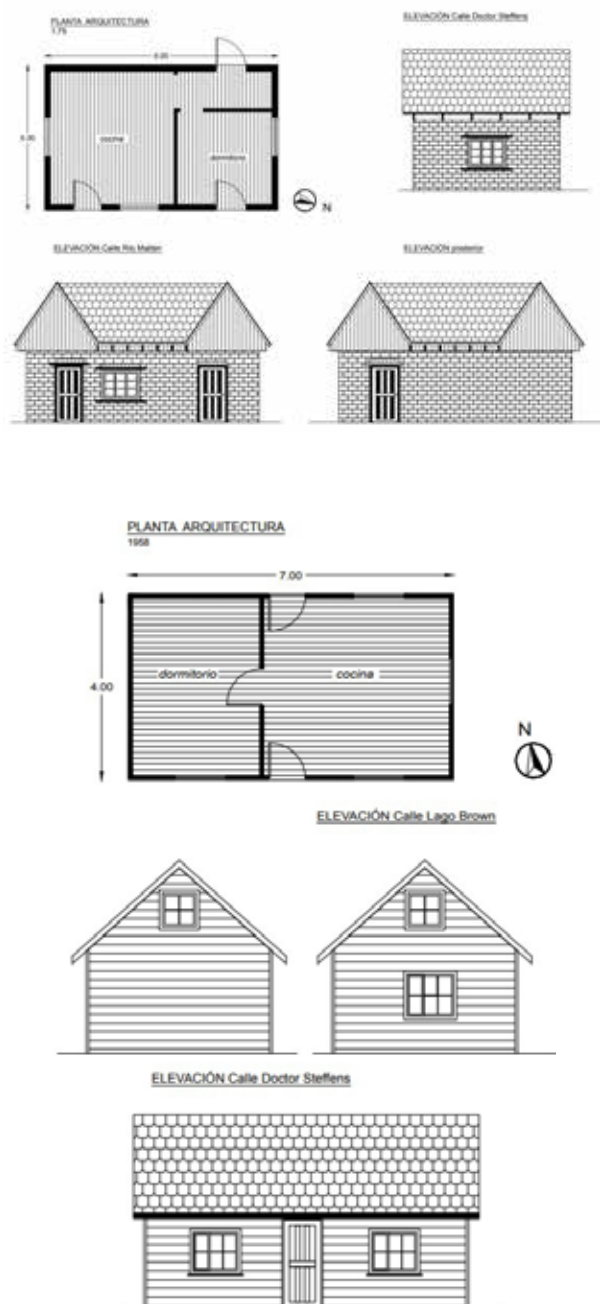
A. Construcción tipo puesto:

Los puestos son habitáculos de uno o dos ambientes, a lo mucho, en donde la cocina es el espacio para todas las actividades, articulador y centro simbólico. Junto a esta, si se tenía familia solo se construía una habitación donde dormían padres e hijos en una o dos camas. Todas las viviendas poseían baños secos a diez metros, como mínimo.

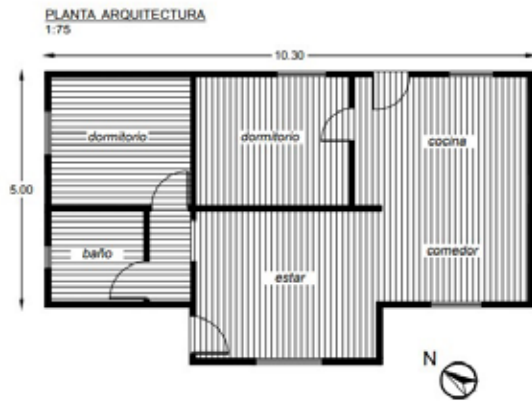
B- Construcción puesto ampliado

La necesidad de ampliar el hogar, el aumento de capital y la llegada de nueva familia fueron motivo suficiente para aumentar espacios sin perder el centro principal: la cocina. Las distribuciones en la ampliación se daban bajo las condiciones del terreno, vecino y calle. El achurado naranjo marca la primera construcción.

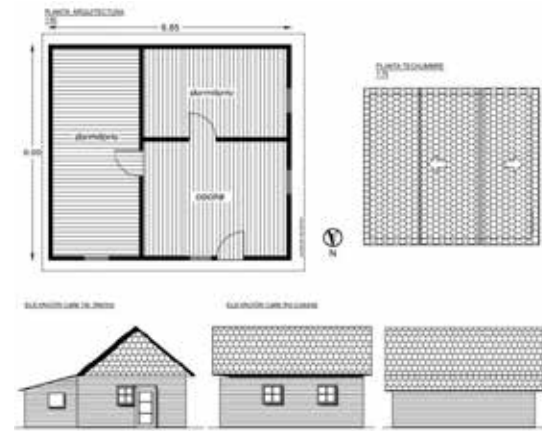
Casa Ibáñez: estructura de ladrillos con techumbre de madera, se distribuye por un pasillo que direcciona al patio, dando una antesala de corredor a la cocina y apartándola de los dormitorios.



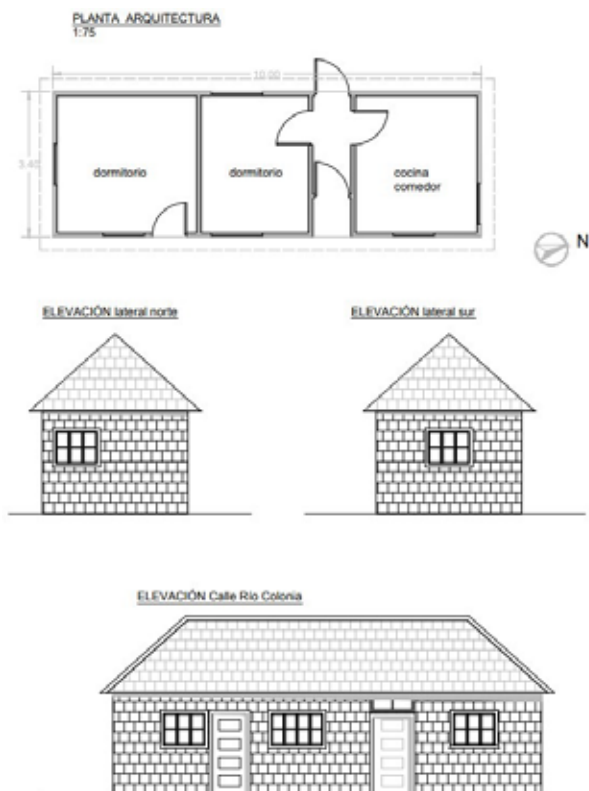
> Imagen 20. Casa Cruces: estructura liviana, tectónica, revestimiento de tapas de lenga, techumbre de tejas tapadas en zinc acanalado. Fuente: elaboración propia.



> Casa Eca.



> Casa Gómez.



> Imagen 21. Casa Eca y casa Gómez. Fuente: Elaboración propia.



> **Figura 22. Casa Florentino Márquez. Fuente: elaboración propia**

5.3 Casa Florentino Márquez

En la imagen vemos dos viviendas cercadas en una amplia pampa; la primera es la casa antigua de don Florentino y, la segunda, construida en 2008, la vivienda actual. Los cerramientos perimetrales en fundos se utilizan para tener un espacio "limpio" libre de animales.

Exterior:

La vivienda antigua está conformada por cuatro espacios autoconstruidos y de diferentes estilos. El primer habitáculo fue el de tejuelas, una estructura tectónica levantada del suelo, estilo palafito chilote. El agregado del lado izquierdo es de yeso-cartón blanco, se une al baño de bloques para rematarlo con una bodega/leñera abierta de lata. Por el lado derecho se comprende un agregado de

bloque estucado adherido al suelo por *radier*, actualmente la casa funciona de oficina. En esta primera vivienda es preciso destacar el hibridismo de una estructura tectónica sutil hacia el suelo y frágil, a su vez, por obra del tiempo y su materialidad con un gran volumen estereotómico, muy tosco y pesado, que cae muy firme al suelo quitando protagonismo y vejez a las tejuelas. Las aguas, al igual que la casa, no se ubican en base a un orden estético, sino que son funcionales. No siguen patrones, solo la necesidad de ampliación de la vivienda. Los marcos de las ventanas son de madera y vidrio simple. La techumbre es de tejuela revestida en zinc acanalado en la parte más antigua y solo de zinc acanalado en el resto de la construcción.

La vivienda actual se presenta en el mismo cerramiento perimetral, con una materialidad más moderna, bloques estucados con el cielo y estructura de techumbre de



> **Figura 23. Casa Florentino Márquez. Fuente: elaboración propia**

madera. Es decir, una estructura estereotómica clásica que se adosa al suelo y levanta los muros perforados, soportando una estructura liviana tectónica que dará el remate de techumbre a la casa. La elección de bloques en esta zona es por un tema de durabilidad, firmeza, economía y la creencia antigua de confort térmico.

Interior:

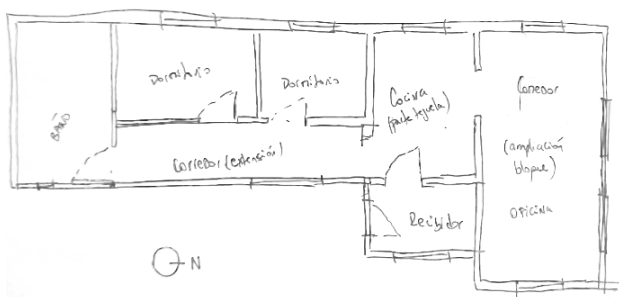
1-Croquis planimetría *in situ*, casa antigua.

Como primera capa, se perciben los álamos, siendo indicador de la existencia de un asentamiento y corta viento. En la capa intermedia del paisaje están los corrales o cercos perimetrales de espacios delimitados para animales, agricultura o galpones. Aledaños a los corrales está el límite natural, el bosque, que separa la ocupación humana de la naturaleza silvestre que habita en la lejanía, los cerros y montañas.

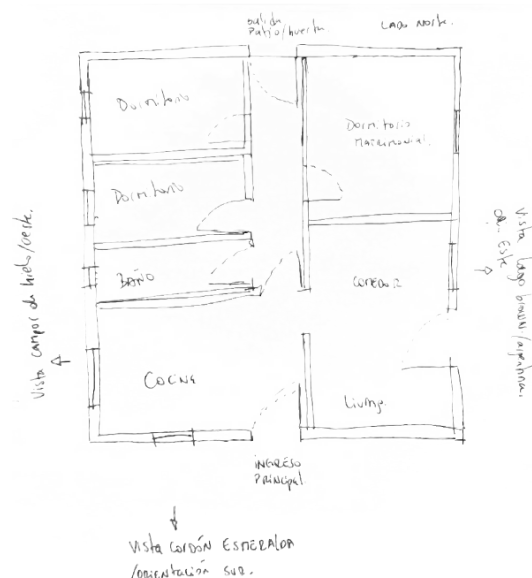
2-Croquis planimetría *in situ*, casa actual.

1. El esquema de planta de la primera vivienda nos ofrece un panorama de cómo se habitó la casa mediante sus ampliaciones. A las primeras construcciones se les llamaban puestos y se componían de dos espacios: la cocina-comedor y un solo dormitorio para toda la familia. La ampliación hacia la izquierda muestra nueva tabiquería capaz de ordenar espacios por medio de un corredor que remata en el baño. La ampliación hacia la derecha ubica un amplio salón de reunión, donde ya la cocina deja de ser el punto más importante de la casa, pues la cocina a leña es cambiada por la televisión. La ubicación norte del espacio común da aún más confort a las reuniones invernales.

2. La búsqueda de mejoramiento en el habitar de la casa anterior, se ve reflejada en un cuadrado en donde se rescatan elementos básicos como el corredor y la cocina para la organización de la vivienda. La casa es simétrica y dividida en dos para ser organizada. Esta vez la cocina



> **Figura 24. Croquis planimetría *in situ*, casa antigua.** Fuente: Elaboración propia.



> **Figura 25. Croquis planimetría *in situ*, casa actual.** Fuente: Elaboración propia.

vuelve a ser protagonista y es el espacio más amplio. La entrada es por la cocina, centro de la casa. Una puerta en la misma cocina delimita el espacio privado del común, patrón usado en la casa anterior. La orientación de esta casa es sur, por lo que los espacios de reunión serán más sombríos y helados, lo que resta un poco de confort al invierno.

Interior casa actual:

El fogón, espacio ancestral, nos acompaña desde las primeras civilizaciones en el mundo. En el caso de la Patagonia aisenina, el fogón y su presencia de ritual viene desde la cultura mapuche, en donde el fuego es ordenador de la ruka y de las acciones de habitar que girarán en torno a este. La ruka varió y hoy nos encontramos, en la mayor parte de la Patagonia, cocinas como muestra la fotografía. La cocina y su respectiva cocina a leña siguen siendo el centro de la casa, el ordenador de esta. Es el ingreso principal, la cebada de mates, el lugar principal donde se come en familia pese a tener comedor convencional (que se utiliza en caso de visita excepcional), es el espacio de hábito sagrado y privado.

Desde la cocina podemos saber quién entra y sale de la casa a través de su ventana que normalmente da a la calle/camino principal.

Pese a su configuración más moderna, la cocina arrastra el calor de la estufa a todos sus habitantes para reunirlos alrededor de ella, como una mesa más a la hora de almuerzo. Las ventanas no solo cumplen la función de iluminar, cada una ubicada en los puntos cardinales correspondientes a su ubicación sur, ofrecen un escenario y luz distinta para cada espacio. En la intimidad el hogar es preciso observar un escenario que nos conecta, de cierta forma, con el paisaje y, a su vez, a los recuerdos que nos trae este cuadro. Tal como una obra de arte, se enmarcan los árboles, cerros y animales que dan vida al paisaje. Cada escenario tendrá más de cuatro actos correspondientes a los cambios de estaciones en clímax (punto más alto de la primavera u otro) y a sus intermedios donde se verá el traspaso de una escena a otra. De esta forma, la sensación y visual del exterior entra a los espacios como si no existiese ventana, trayendo consigo innumerables recuerdos de lo vivido dentro del hogar.



> Figura 26. Vista interior, estudio de casos.
Fuente: Elaboración propia.

5.4 Cabaña del río (estilo puesto)



> **Figura 27. Fotos emplazamiento Casa del río.**
Fuente: Elaboración propia.

6. RESULTADOS

a. Los elementos encontrados en el interior de las viviendas vernáculas nos dan la cualidad espacial, tangible e intangible, que se proyecta como un patrón repetitivo para todo el ordenamiento de las casas estudiadas. El primero y más importante ordenamiento espacial es *La cocina como centro sagrado de reunión familiar, ancestral*. De acuerdo con esta se ordenan los espacios y el funcionamiento de la casa, la cocina pasa a ser el inicio y final de un rito que evoca actos cotidianos, pero tan emocionales que quedan plasmados en la memoria de cualquier ser que la habite. La cocina es capaz de generar el primer límite con lo privado.

b. El segundo elemento que marca la cualidad común es la materialidad orgánica, vernácula, usada desde la naturaleza cercana, sacada desde el mismo terreno en el que se construye la casa. En esta *espacialidad material se crea una atmósfera externa en donde la vivienda* pasa a ser parte del mismo paisaje por escenas climáticas que tallan su material como a la misma corteza de un árbol. En este entrelace vemos colores terracotas, sentimos olores y escuchamos el sonido del estremecimiento de una construcción liviana (ya sea techos o muros), como si fuera el mismo bosque o suelo; nos conectamos con lo que pasa afuera, pero adentro...

c. El tercer elemento, relacionado con el segundo, nos habla de esta experiencia atmosférica interior que provoca las aperturas vidriadas, creando la fenomenología producto del paso del tiempo en dicha apertura. La relación que se crea entre el adentro y afuera con la ventana como límite tangible es de carácter háptico, capaz de transmitir sensaciones y emociones más allá de los ojos.

d. Todo paisaje y posterior emplazamiento le otorgan la materialidad a la construcción y, por esto, es que se relacionan tan bien con el contexto geográfico.

e. Toda experiencia en el habitar vernáculo patagón genera un arraigo emocional y memorial capaz de traer al presente sensaciones (recuerdos).

f. Los criterios de proyección se ordenan en base a las cualidades dichas. Tampoco se puede normar y obligar a un estilo de vida de manera rígida, pero sí es necesario generar conciencia de los valores arquitectónicos sensoriales y emocionales que predominan en la comuna. Al construir paisaje vernáculo, se crea, por consecuencia, una ciudad cualitativa no homogénea con valores culturales e históricos capaces de coexistir de una forma más amigable con el medio natural.

7. CONCLUSIÓN

Pese a que existe un acuerdo tácito e indiscutido sobre sus valores, la arquitectura vernácula forma parte de un patrimonio frágil, cada vez más vulnerable frente al crecimiento de las ciudades y el auge de la globalización social y económica. Como contrapartida, mientras la arquitectura vernácula auténtica se destruye por falta de políticas adecuadas de preservación, proliferan las imitaciones en búsqueda de la tranquilidad y seguridad perdidas, como demostración de la aguda contradicción de nuestros tiempos. La Patagonia aún está a tiempo de evitar las pérdidas irreparables de patrimonio vernáculo que se han venido sucediendo en nuestros países. La concreción de los estudios necesarios para registrar la información de base y la implementación de adecuadas políticas de preservación desde este enfoque integrador permitirá la complementariedad de experiencias y hará más eficiente el sistema, beneficiando a las futuras generaciones. Beneficios que no sólo se evidenciarán en los aspectos culturales, sino también en el cuidado del ambiente natural dada la estrecha relación entre ambos componentes de la realidad que muestra este tipo de arquitectura. La arquitectura vernácula nos reconecta y nos equilibra con lo sensato de la naturaleza, dejamos el querer controlar y gobernarla. Nos entreveramos y somos con ella.

Es importante no perder los valores culturales y patrimoniales, ni de esta ni de ninguna región del mundo. Perder la cultura significa perder historia y memoria, perder recuerdos, emociones, experiencias pasadas que ya difícilmente se podrán recordar.

8. BIBLIOGRAFÍA

- Castillo. (2015). DISTRIBUCIÓN GEOGRÁFICA DE LA ARQUITECTURA VERNÁCULA CON TEJUELA ARTESANAL. *conserva* 20, 7-21.
- Ettinger, C. R. (2010). *La transformación de la vivienda vernácula en Michoacán*. Morelia, México: Cecilia Fernández Zayas.
- Falagán, Montaner, & Muxi. (2011). *La arquitectura de la ciudad global*. Buenos Aires, Argentina: Nobuko.
- Goeritz, M. (29 de julio de 2015). *Manifiesto de la arquitectura emocional, 1953*. Obtenido de eleco.unam.mx: <https://eleco.unam.mx/manifiesto-de-la-arquitectura-emocional-1953/>
- García, Luis. 2015. Intención creativa del diseño, hacia una arquitectura emocional. En: Revista *Legado de Arquitectura y Diseño*, núm. 17, enero-junio, 2015, pp. 9-20 Universidad Autónoma del Estado de México Toluca, Estado de México, México. Año 10, No 17 | Enero - Junio 2015; pp: 9-20. Disponible en: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=477947305001>
- Holl, S. (2014). *Entrelazamientos*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Lira, C. P., & Levicoy, C. C. (2019). *Vernácula Aysén*. Coyhaique: Fichero Austral.
- Lolich, I. (2015). Patagonia. "Nuevas perspectivas para la preservación de la arquitectura vernácula". *conicet*, 489-496.
- Martínez, J. (1993). Paisaje y arquitectura. *Antiquitas*, 89-99.
- Pallasmaa, J. (2014). *Los ojos de la piel, la arquitectura de los sentidos*. Gustavo Gili. Obtenido de ISBN: 978-84-252-2626-7
- Peries, L. (2020). *Estereotomía y topología*. Córdoba: EDUCC.
- Roth, L. M. (1993). *Entender la arquitectura: Sus elementos, historia y significado*. España: Gustavo Gili.
- Rivera Herrera, Elizondo Solís, 2017. El espacio físico y la mente: reflexión sobre la neuroarquitectura. En: *Cuadernos de Arquitectura* Año 07 N°07. Abril 2017. Pp. 41-47 Recuperado en: https://www.researchgate.net/publication/327620293_El_espacio_fisico_y_la_mente_Reflexion_sobre_la_Neuroarquitectura
- "Sobrearquitectura. Reflexiones parciales y dispersas sobre arquitectura. (noviembre, 2015) Recuperado en: <https://sobrearquitecturas.wordpress.com/2015/11/16/capi-lla-bruder-klaus-peter-zumthor/>
- Sáenz, L. (21 de septiembre de 2016). *Plataformaarquitectura*. Recuperado en: <https://www.plataformaarquitectura.cl/cl/795435/problemas-en-utopia>
- Sandoval, F. J. (2011). "Arquitectura e identidad cultural en el contexto de la cooperación internacional en el continente africano". *Tabanque, revista pedagógica*, 115-132.
- Semper, G. (1851). *Die vier elemente der baukunst*. brunswick:

La relación cultural y patrimonio inmaterial latinoamericano-asiático. El origen ancestral del habitar y memoria mapuche.

ARQUITECTO. THALÍA VALDENEGRO HUIRCÁN

ORCID: 0000-0002-3597-4230

FILIACIÓN INSTITUCIONAL: Archivo Patrimonio Myriam Waisberg. Facultad de Arquitectura. Universidad de Valparaíso

MAIL CONTACTO: thalia.valdenegro@uv.cl

Universidad de Valparaíso

Facultad de Arquitectura

Revista Márgenes

Espacio Arte y Sociedad

La relación cultural y
patrimonio inmaterial
latinoamericano-asiático. El
origen ancestral del habitar
y memoria mapuche

2023. Vol 16 N° 25

Páginas 103 - 122

Recepción: octubre 2022

Aceptación: junio 2023

<https://doi.org/10.22370/margenes.2023.16.24.3906>

RESUMEN

Esta investigación forma parte de mi proyecto de título, donde a partir de una aprehensión fenomenológico-estética de aspectos de la cultura mapuche, se gatilla un proceso creativo, en torno a un proyecto de arquitectura, en el marco del Taller de Título.

Junto con ello, recojo antecedentes sobre los hechos históricos ocurridos en todo el continente latinoamericano. El cómo llegaron desde Asia los primeros hombres a poblar, su evolución cultural a través del tiempo, el surgimiento de las civilizaciones e imperios y cómo se influenciaron unos con otros, continuando hasta hoy en día a través de los mitos y religiosidad, lo que se ve reflejado en la cosmovisión mapuche.

Es por esto que, a partir de preguntas sobre los trazados ceremoniales, planteo: ¿Qué significa lo circular como objeto de estudio? Donde comienzo a considerar cosas sobre los orígenes y el diario vivir mapuche tales como: ¿Por qué la *Ruka* es circular? ¿Qué significa el *Kultrún* para los mapuche?

Este tipo de preguntas revelarán cuestionamientos espirituales profundos, como ¿de dónde viene ese patrón circular?, ¿acaso tiene cierta unión en sus ceremonias como: el *Nguillatún* y el *We Tripantü*? ¿Cuáles son las influencias religiosas andinas? Esto nos ayuda a entender cómo se puede estructurar y emplazar el proyecto arquitectónico, tomando como referencia el *Nguillatún*.

Se muestra cómo el acercarse a las personas sus simbologías a través del arte, como la pintura y el dibujo, hace posible llegar a una revitalización del patrimonio inmaterial indígena.

Desde la perspectiva que tenemos hoy en día sobre el patrimonio, es importante considerar que este tipo de ritos y símbolos ancestrales, le otorgan a la cultura mapuche, la valorización que ayuda a proteger y preservar su patrimonio natural y arqueológico en el cual habitan.

Palabras clave: Patrimonio – Inmaterial – Cultural – Cosmovisión – Revitalización

ABSTRACT

This research is part of my Title Project. In which from a Phenomenological-Aesthetic apprehension of aspects of the Mapuche Culture, a creative process is triggered, around an Architecture Project, within the framework of the Title Workshop.

Along with this, I collect background information on the historical events that occurred throughout the Latin American continent; How the first men came to settle from Asia, their Cultural evolution through time, the emergence of Civilizations and Empires and how they influenced each other, continuing to this day through myths and religion, as it can be seen reflected in the Mapuche Cosmovision.

This is why, based on questions about Ceremonial Layouts, I ask: What does the *Circular*

mean as an object of study? Where I begin to consider things about Mapuche origins and daily life such as: Why is the *Ruka* circular? What does the *Kultrún* mean for the Mapuche?

These types of questions will reveal deep spiritual questioning, such as: Where does that Circular Pattern come from? Perhaps it is related to their Ceremonies, such as the *Nguillatún* and the *We Tripantü*. What are the Andean religious influences? This helps us understand how the Architectural Project can be structured and located, taking the *Nguillatún* as a reference.

It shows how bringing people closer to their Symbolologies through Art such as painting and drawing, makes it possible to reach a Revitalization of the Indigenous Intangible Heritage.

From the perspective we have today about Heritage, it is essential to consider that this type of Ancestral Rites and Symbols give the Mapuche Culture the value that helps protect and preserve the natural and archaeological Heritage in which they inhabit.

PRESENTACIÓN

El patrimonio sostenible es un impulsor cultural de la cosmovisión y habitar mapuche.

¿Y que son hoy nuestras ciudades sino una suerte de exceso de imágenes, de desborde visual, una promiscuidad de escenas, signos y situaciones?
(Rivera, 2010, p. 06)

Es necesario replantearse ciertos sucesos históricos que hemos vivido como latinoamericanos: el despojo de nuestras tierras y la sangre derramada, ya que, a partir de hechos tan violentos como estos, es que seguimos rigiéndonos por las consecuencias de una sociedad colonizada en nuestras ciudades.

En contraste, también existen lugares como cerros, plazas, miradores, que se han transformando en “Sitios de Memoria” para muchas comunidades indígenas, en donde se convocan movimientos políticos y rituales que nos dan a entender la lucha constante y la resistencia que buscan unificar, de alguna manera, la identidad cultural de los pueblos originarios. Un ejemplo actual y cercano sería la Plaza O’Higgins, ubicada frente al Congreso Nacional, en Valparaíso, Chile. Allí se encontraron, en los trabajos de remodelación, vestigios arqueológicos que nos daban a entender lo que alguna vez existió: un centro ceremonial en donde convergían muchos pueblos prehispánicos, entre ellos, los diaguitas y los mapuche. Aquellos descubrimientos no sólo generaron un retraso en la obra, sino que también un gran revuelo social por parte de las comunidades diaguita y mapuche cercanas, lo que demuestra la fragmentación cultural y también parte de un “despertar” que se viene notando desde el estallido social, en octubre 2020, en donde a muchos les llamó la atención ver tantas banderas mapuches —**Wenufoye** (Canelo del cielo)— flameando por las calles de todo el país.

La Agenda 2030 presenta una oportunidad histórica para América Latina y el Caribe, ya que incluye temas altamente prioritarios para la región, como la erradicación de la pobreza extrema, la reducción de la

desigualdad en todas sus dimensiones, un crecimiento económico inclusivo con trabajo decente para todos, ciudades sostenibles y cambio climático, entre otros.
(CEPAL, 2015)

Amülepe taiñ weichan. Seguiremos luchando.

FUNDAMENTOS

Antecedentes

A raíz de mis propios orígenes es que nació el “Memorial Mapuche” ubicado en la región del Maule, en la Cascada Arcoíris, por el sector de Saltos del Maule, Valle Los Cóndores, en el pueblo de San Clemente. Un proyecto arquitectónico que busca revitalizar la cultura indígena, protegiendo un lugar sagrado, como lo es en donde se encuentra emplazado. La Cascada, **Trayengko**, tiene una significación muy importante para la cosmovisión mapuche, pues es una gran fuente de reserva medicinal, **Lawen**, que es utilizada por la **Machi** (una de las autoridades máximas para los mapuche e intermediaria entre el mundo espiritual y natural) y **Lawentuchefe** (médica de especialista en hierbas e infusiones). La **Machi** también propicia las ceremonias más importantes del año: el **Nguillatún** y **We tripantü**. Presenciar y participar con la comunidad mapuche en alguna de estas ceremonias, me hizo ver que, a través de las danzas ancestrales, existe un patrón circular que, de alguna manera, se va repitiendo.

Traer de vuelta este tipo de rituales ceremoniosos me hizo reflexionar sobre cómo darle la forma más apropiada al proyecto, entonces me planteé: ¿Qué significa lo circular como objeto de estudio?

A partir de la arquitectura surgen preguntas como estas, mientras que con la poesía y el arte pude notar que existe una necesidad espiritual inmersa en todos nosotros, reflejada en este fragmento del poema titulado Mestizaje, *Xafkvkawvn*, de la *Lamngen* Libertad Manque:



Se muestra la ubicación aproximada de pueblos en el siglo XVI en lo que ahora es Latinoamérica.



Tvshpu kuñvluwmenuetew ta eyimi lefkontueymew egvn

Muntuñmaymew tami mapu

Feyga pvnontueymew egvn.

Muntuñmaymew tami xawa meñalkvyawpefumun

Pirfun wezakelu mew impoluymaymew egvn

Ñogvmnarvmvñmaymew re wigkagvnen mew egvn.

Aftu wvywvnigvn

Kuretukaymatew tami puke ñawe

Feyga niepvñeñkvletulu egvn

Xafkvka ce koñiygvn

Epu mojfvñ mvñce xawa mew

Se arrojaron inclementes

usurpando tus tierras,

Profanándote.

Despojaron la libertad de tu piel,

la enfundaron con harapos,

sometiéndola con credos.

Saciaron su sed

deshonrando a tus hijas.

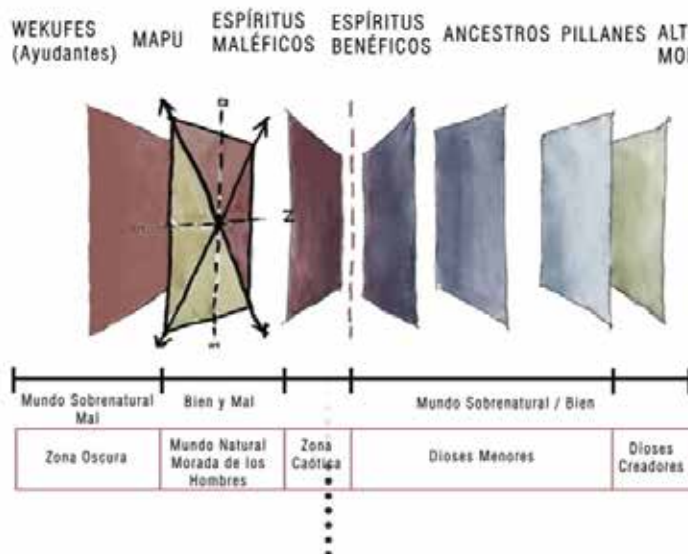
Con los vientres preñados

parieron un pueblo nuevo,

dos mundos bajo una misma piel. (2022, págs. 44-45)

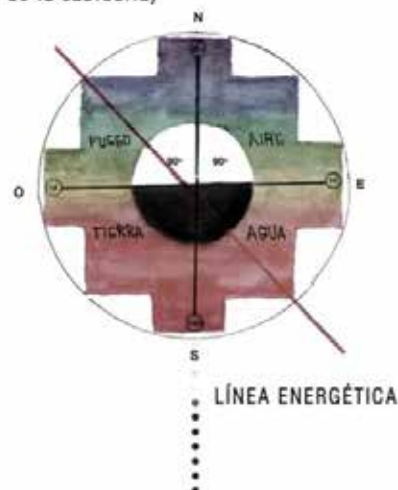
> Fig.1 Mapas que muestran el continente latinoamericano, antes y ahora, más unos acercamientos al territorio araucano. Fuente: Silva O. (1985). Civilizaciones prehispánicas de América; Intervención de la autora; Dillehay T., Gondon A. (1988). Arqueología de las Américas. 45° Congreso Internacional de Americanistas.

NIVELES ESPIRITUALES Superposición de estratos o plataformas



Esquema de los niveles espirituales que tenían los Mapuche, explicado en colores extraídos de la gama de la Cruz Andina.

LA CHACANA Cruz Andina, símbolo más importante de los pueblos indígenas.



La Chacana, simbología y filosofía

> Fig. 2 Esquemas sobre el Feyentún mapuche-andino. Fuente: Elaboración propia.

Porque en realidad, ¿qué somos, sino el resultado de una serie de hechos históricos que nos han llevado hasta lo que vemos ahora? Mapuche, *winka*, chileno, o *xampurria*, mestizo, como latinoamericanos todos somos uno solo. Así es como surgió todo este proceso, tanto arquitectónico como artístico, que busca, de algún modo, revitalizar el patrimonio inmaterial indígena.

Tal como dice el poeta (Chihuailaf, 1999): "Pu mapuche mogeleyiñ, que significa los mapuche estamos vivos. Seguimos vivos. Mogeley Mapu ñi Pvliv Chew ñi llewmuyiñ, porque está vivo el espíritu de la tierra en que nacimos". (p.122)

El Memorial Mapuche nace y se fundamenta con la cosmovisión andina, pero al mismo tiempo posee un tipo de arquitectura atemporal de lugar y paisaje.

MARCO TEÓRICO

LA COSMOVISIÓN MAPUCHE Y ANDINA

¿De dónde viene ese patrón circular?

Al adentrarnos en el pasado indígena, podemos notar que existe una visión totalmente radical y distinta a la eurocéntrica, a la cual hemos estado acostumbrados, en donde, por alguna razón, hay una gran relevancia de la forma circular, que guía el *Feyentún*, la espiritualidad mapuche.

La cruz andina como el origen del patrón circular y su influencia inca.

Los símbolos permiten que cada sociedad identifique un Universo como propio, y como estos hacen que el ser humano se sienta parte de un todo. (Calvin E., 2014, p.16)

Demarca ciclos, estaciones y elementos de la naturaleza. El círculo que la envuelve, junto con la línea diagonal que la atraviesa en 45° y conecta al eje Norte-Sur, es una línea recta llamada *Qhapaq Ñan* (El camino de los justos).

Precisamente cuando se quiere encontrar el cuadrado y el círculo que tengan el mismo perímetro, en realidad queremos encontrar la pareja perfecta o el PAR-PRIMORDIAL que en el Qhapaq Simi o lengua Puquina está representado por la pareja "Illawi". (Lajo, 2005, p. 163)

Esta dualidad también se encuentra presente en muchos de los aspectos espirituales mapuche.

Ritualidad mapuche: We Tripantü / Año nuevo mapuche

Proviene de la frase *tripay Antü* que es la salida del sol y es un tipo de agradecimiento por el renacer de la vida y la naturaleza. Es un buen momento para hacer las paces y renovarse.

Imagen donde se muestra distintos aparatos utilizados para actividades y rituales

1) En la noche del 23 de Junio comienza la celebración con una reunión familiar, en la que se cuentan historias sobre los antepasados (Kunga) como preparación para la salida del sol.



2) En el intertanto se baila Choike purun (Baile del avestruz) se toca la Trutuka y el Trompe.



¿Qué se hace la noche del We Tripantu?

3) En el Epe afichi pun (Amanecer) hombres, mujeres, niños e invitados concurren a un río, vertiente o estero para bañarse en espera de la nueva salida del sol, con el cuerpo y espíritu renovado y limpio, sintiéndola fuerza de Ngenechén (Dios Supremo).



4) Rito devuelta a casa (Puel) purifica el ambiente.

ORÍGENES, LOS MAPUCHES
We Tripantu, el Nuevo Año

Con actividades rituales, los mapuches celebran la llegada del solsticio de invierno. Tripan Antu (sol) aparece por el oriente, dando paso al nuevo ciclo de vida en la naturaleza y con ello la renovación de la energía y sabiduría.

Centro del Universo Mapuche
EL REHUE

Meli wixan mapu
(Tierra de los 4 lugares)

RIKU
Otoño, período de descanso
21 de Marzo al 20 de Junio.

PUKEM
Invierno, período de lluvias
21 de Junio al 20 de Sept.



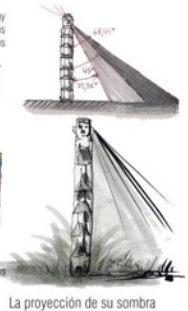
WALLING
Verano, período de abundancia
21 de Dic. al 20 de Marzo.

PEWUN
Primavera, período de borras
21 de Sept. al 20 de Dic.

Muday
Brebaje de pueblos
nativos

Multrun
Panecillo de trigo
molido

WHIPALA
Bandera de los Pueblos
Originarios



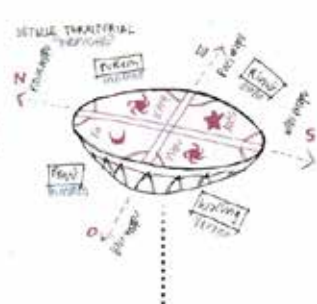
Los pasos rituales de la Ceremonia
del We Tripantü.

> Fig. 3 Acuarelas sobre los pasos rituales del We Tripantü, más las simbologías. Elaboración propia.

DETALLE TERRITORIAL
"WINKA"



Esquema Territorial de las dos contrastantes visiones del mundo que tenían los Winka-chilenos con los Mapuche.



> Fig. 4 Esquemas sobre las visiones contrastantes del territorio según los winka y mapuche. Elaboración propia.

¿Por qué la Ruka es circular?

La forma que posee el habitar vernáculo mapuche, tiene mucho énfasis en su cosmovisión y ritualidad.

¿Qué significa el kultrún para los mapuches?

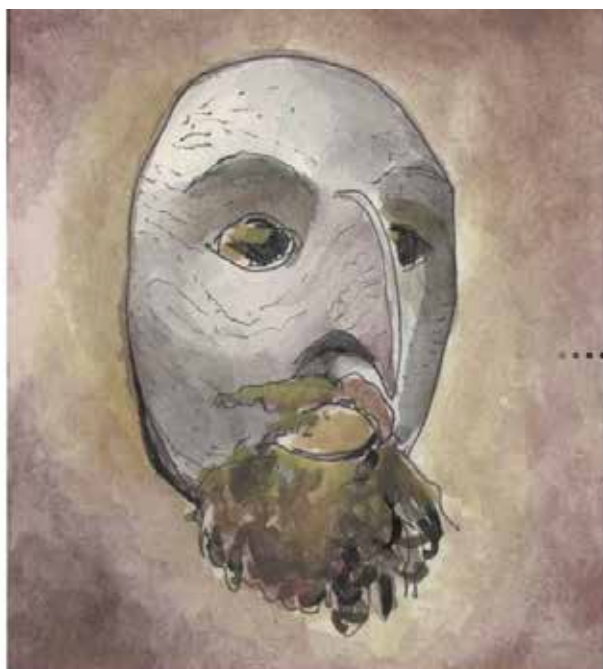
Es muy interesante dar cuenta de la cosmovisión que tenían del mundo los mapuche. Mientras en Europa, en la época medieval (siglos V-XV aproximadamente), todavía no estaban seguros si la tierra era redonda o plana, los mapuche ya sabían que era redonda, y se guiaban por los ciclos lunares a través de espejos astronómicos que contenían agua (influencia inca), de los solsticios por sus

ceremonias más importantes, de los cambios de clima, las estaciones del año, porque sabían cómo leer el cielo.

Ellos ya tenían instrumentos para medir a través de la proyección de la sombra que daba el *Rehue* en ciertas fechas del año y por el *Kultrún* de la *Machi* podían sentir y comprender la orientación magnética de la tierra, como si fuera una especie de brújula.

Ritualidad mapuche: Nguillatún / rogativa

Viene de la palabra *Nguilla*, que quiere decir comprar algo, solicitar o pedir. Verbo *Tún* que significa tomar, sujetar, comprometerse con algo y que sea recíproco.



..... Acuarela que muestra la máscara típica que es usada para las ceremonias como el Nguillatún y We tripantü, denominada Köllog.

> Fig. 5 Acuarela Máscara Köllog. Fuente: Elaboración propia.

El Nguillatún es un elemento central dentro del desarrollo de la cultura mapuche, ha persistido a lo largo del tiempo a pesar de las intervenciones y contactos que se han vivido, mantiene su núcleo y es lo que vemos reflejado en el Nguillatún, celebrado en 1960, y en los que suceden hasta el día de hoy cuando se pide por la bonanza de las cosechas y los buenos años, es decir, la ritualidad continúa siendo la misma, los objetivos se definen según la necesidad del momento y la ofrenda a entregar dependerá también de los que se pida a Ngenechen. Así, a mayor la catástrofe, mayor será la ofrenda y a la vez si el ruego es por algo menor, menor también será lo que se entregue a las divinidades. (Caniguan, 2012, p. 79)

Muchas veces coincide con el solsticio de verano, pero también es una rogativa, *Llellipún*, que puede realizarse en situaciones excepcionales, debido a una necesidad de todo el Lof-Comunidad.

¿Cuáles son las influencias religiosas andinas?

La “serpiente emplumada”, divinidad presente las culturas mesoamericanas con el nombre de *Quetzalcóatl* y la trilogía inca —con el cóndor, el puma y la serpiente—, representan las dimensiones y valores humanos, presentes en su arquitectura, pintura, escultura, textiles, joyas y artesanías.

La Creación: Según la creencia mapuche, el origen del mundo se produjo debido a un gran cataclismo producido por la ferocidad de dos grandes serpientes que se enfrentaron en una gran batalla librada en *Mapü-Lafken*, tierra y mar. Ellas son **Treng-Treng y Kai-Kai**.



Fig. 6 Acuarela que simboliza a Treng-treng y Kai-kai. Elaboración propia.

En el área de la religión, la influencia, atribuible al inca es aparentemente íntima, si es que existe alguna. Los araucanos, principalmente horticultores y agricultores, adoran al Sol. La palabra para indicar "Sol" en su idioma, el mapudungún, es Antü, supuestamente derivada de la palabra inca: Inti.

(Comité del 45 Congreso Internacional de Americanistas, 1988, p. 154)

Los pueblos prehispánicos de lo que ahora es el norte de Chile, tanto los diaguitas como Aymaras, y por la zona central los mapuche se guiaron por la Cruz Andina e interactuaron, de alguna manera, con los inca, ayudando con la construcción de los caminos, fuertes y zonas de refugio para la pernoctación. Existían según el antropólogo y arqueólogo Henri Lehmann:

Cuatro rutas que partían de la capital central la unían con los lugares-clave de las cuatro suyu y con los puntos más distantes del imperio. Tales carreteras se extendían en línea recta de un punto a otro, cualquiera que fuese el relieve del terreno. [...] Pero estos caminos eran utilizados, principalmente, por los correos encargados de transmitir las comunicaciones vinculadas con el servicio administrativo. Los incas organizaron un sistema de postas ultrarrápido, mediante una especie de carrera de relevo. El servicio se aseguraba utilizando chasquis, que se elegían entre los corredores más veloces y que se estacionaban en postas escalonadas a lo largo de los derroteros. El chasqui portador de un mensaje partía en carrera por la ruta que conducía al destino indicado; [...] Por este medio las órdenes de las autoridades centrales llegaban a los funcionarios de las provincias en corto tiempo; se requerían menos de dos días para unir Cuzco con la costa. (1953, págs. 102-103)

Se tiene este tipo de antecedentes por el Valle de Aconcagua con vestigios como las "Pircas", muchas de las cuales formaban parte del *Qhapaq Ñan* (Camino del Inca), sistema vial y de transporte de 30.000 km. de largo, que pasa por Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, Argentina y Chile. Fue declarado Patrimonio de la Humanidad por la UNESCO en 2010.

HECHOS HISTÓRICOS

Es muy importante tener en cuenta las cronologías de los hechos históricos ocurridos entre los años 40.000 a.C. y 1.534 d.C. (Conquista de América).

Latinoamérica como continente, según (Alfredo López Austin, 2014) tuvo una fuerte interrupción cultural, la invasión europea puso fin a la vida autónoma de las sociedades indígenas de México, por ejemplo, la

población sobreviviente se mestizo y se transformó culturalmente para constituir la parte mayoritaria de la sociedad contemporánea. Otro numeroso sector conservó sus lenguas autóctonas y tradiciones nativas, aunque severamente afectadas por el expolio, la explotación colonial, la intervención política, religiosa, y la relegación cultural. (págs. 297-298)

Posterior a la conquista, comenzó el proceso de colonización, períodos de 1540-1810, en las distintas zonas del continente, variando levemente en algunos años, desde el norte (con México) hasta ir llegando al centro-sur (Perú, Bolivia, Argentina y Chile).

De acuerdo con Silva, al hablar del origen del hombre americano existe un consenso en que los primeros pobladores eran asiáticos.

También se concuerda en que pertenecían al tipo de Homo Sapiens, es decir, habían alcanzado el último nivel en el proceso evolutivo de la humanidad. La población americana nativa tiene, pues, raíces comunes. Los pequeños grupos que atravesaron el puente de Beringia fueron desplazándose cada vez más hacia el sur, probablemente siguiendo animales que, constituyendo su principal fuente alimenticia, huían ante la presencia humana. (1985, p. 28)

Fueron extendiéndose a lo largo de los milenios hacia Mesoamérica, lo que abarca hoy México y países de alrededor. En el área andina se tiene la teoría de que llegaron hace 13.000-12.000 a.C., según el antropólogo francés Paul Rivet, desde el sudeste asiático, por Oceanía y las islas polinesias, para poblar, primero, zonas costeras, hasta llegar a la cordillera de los Andes (Perú, Bolivia y el Norte de Chile), y finalmente al extremo austral de Sudamérica, lo que hoy es la Araucanía, (Chile y la Patagonia argentina).

Los mapas nos dan la perspectiva geográfica de como los primeros habitantes americanos.

Habían traído desde Asia los prototipos, tanto de su cultura material (instrumentos y armas), como de su organización social (estructuras de parentesco), y de su vida espiritual (sistema de creencias). [...] Esta evolución social de carácter continental regional se habría producido en América de manera relativamente autónoma, similar a algunas de las grandes áreas nucleares de desarrollo social del Viejo Mundo, como ser, el Cercano Oriente, la India y el Lejano Oriente. (Berduchewsky, 1972, p. 146)

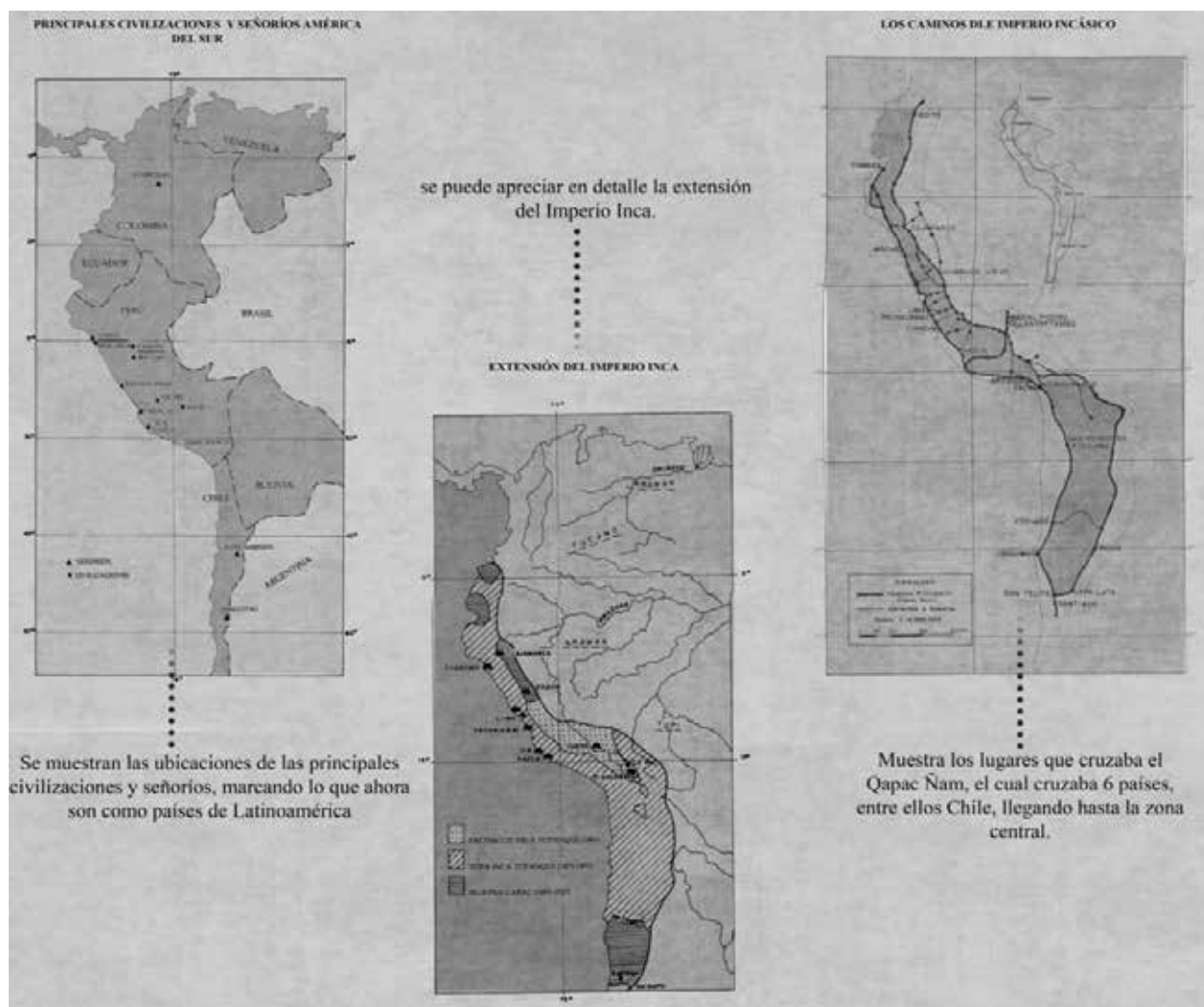
Sobre la extensión territorial que tuvo el imperio inca en Chile, existe un consenso entre muchos historiadores, como José Toribio Medina y Osvaldo Silva, que sugieren que la frontera estaba entre los ríos Maipo, Maule, Biobío y más allá.

CUADRO VII.

SECUENCIA DEL DESARROLLO SOCIOCULTURAL PRECOLOMBINO

CRONOLOGÍA Y PERÍODOS GEOLÓGICOS	ESTADIOS EVOLUTIVOS Y FORMACIONES GEOLÓGICAS	ÉPOCA Y PERÍODOS CULTURALES	TRADICIONES Y FASES CULTURALES		
40.000 A.C	ESTADIO I. MODO DE PRODUCCIÓN COMUNAL DE BANDAS RECOLECTORAS (Sociedades Preclásicas 1°)	1. PRECER AMICO PREAGRÍCOLA	Sudamérica	Norteamérica	
Glaciación Wisconsin	ETAPA 1. Formaciones de Cazadores -Recolectores o Cazadores Inferiores	1. Paleolítico Inferior, Irrolítico, Lítico Inferior, Prepuntas, Nódulos y Lascas, etc	Cultura de Lascas y Nódulos Antiguos	Horizonte Prepuntas	
10.000 A.C. Post Glacial	ETAPA 2. Formaciones de Cazadores Superiores	2. Paleolítico Superior, Mliolítico, Lítico Superior, Paleoindio, etc	Cazadores Andinos Cazadores Sudatlánticos Cazadores Patagónicos	Cultura de Los Llanos Tradición Cordillerana Cultura de las Praderas	
	ETAPA 3. Formaciones de Recolectión Múltiple y Diversificada (con eventual inicio de agricultura)	3. Mesolítico Precerámico, Mesojindio, Arcaico, Agrícola Incipiente, Proto- Neolítico, etc	Cultural Mariscadoras del Pacífico Cultural Mariscadoras del Atlántico	Culturas Arcaicas Tradición de Microhojas del Noroeste Tradición Ártica	
Período Geológico Actual	ESTADIO II. MODO DE PRODUCCIÓN COMUNAL DE ALDEANO AGRÍCOLA TRIBAL (Sociedades Preclásicas 2°)	II. AGRO ALFARERO TEMPRANO		Cultura del Desierto Cultura del Esquimales Cultura de la Costa N.O	
	ETAPA 1. Formaciones Aldeano- Agrícolas Tribales	4. Neolítico Precerámico o Neolítico Inicial, Neolítico, Formativo Inicial Horizonte Cerámico Temprano	Tradiciones Andinas Tradiciones Amazónicas y Circumcaribes	Culturas Riverinas N.O Culturas Californianas Culturas del Sudoeste Indios de las Praderas	
1.000 A.C.	ETAPA 2. Formaciones de Confederaciones Tribales y Cacicagos (con eventual aparición incipiente del estado y de clases)	5. Neolítico Avanzado, Formativo Medio y Tardío, Altas Culturas Arcaicas Predásicas, Calculista de Pueblos		Cultura de los Bosques Orientales	
0	ESTADIO III. MODO DE PRODUCCIÓN ESTATAL AGRARIO DE FORMACIONES ASIÁTICAS O ESTADOS DE CIVILIZACIONES ARCAICAS (Sociedades Clásicas)	III. AGRO ALFARERO MEDIO Y TARDÍO			
	ETAPA 1. Formaciones de Estados Regionales Agrarios	6. Horizonte Cerámico, Medio, Altas Culturas Locales, Período Clásico Florecente		Tradición Misisiplana Tradición Mesoamericana	
1.000 D.C.	ETAPA 2. Formaciones de Estados Expansivos Imperialistas, Rural -Urbanos	7. Horizonte Cerámico Tardío, Período Post Clásico, Altas Culturas Urbanas, Nuevos Reinos Constructores de Ciudades, Época Expansiva Imperialista			
1.500 D.C	ESTADIO IV. MODO DE PRODUCCIÓN CAPITALISTA MERCANTIL, COLONIAL		IV. CONQUISTA EUROPEA	Hispanica	Británica

> Fig. 7 Cuadro: Secuencia del desarrollo socio-cultural precolombino. Fuente: Lehmann H. (1953). Las culturas precolombinas



> **Fig. 8 Mapas que muestran principales civilizaciones y señoríos de América del Sur. Extensión del imperio inca. Los caminos del imperio incaico. Fuente: Silva O. (1985). *Civilizaciones prehispánicas de América*, más intervención de la autora.**

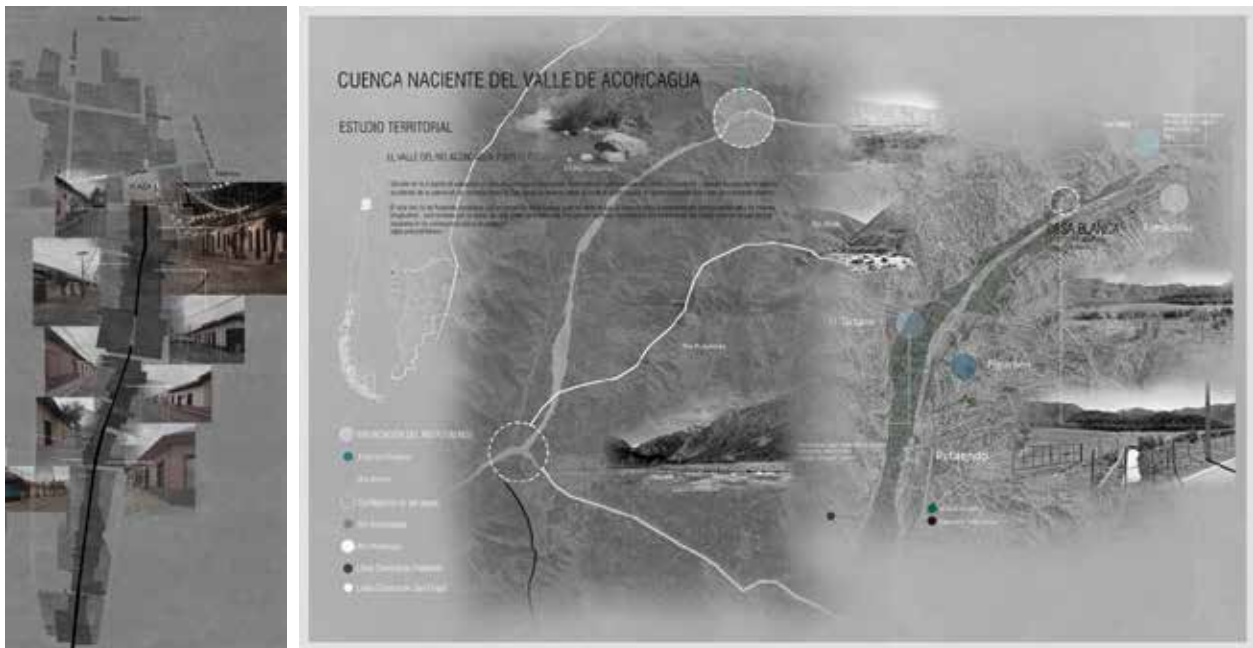
Debido a lo inhóspito que era el paisaje del sur de Chile con Argentina, el proceso de exploración incaica fue en menor grado. Cabe recordar que durante la colonización no se logró, hasta 1861, aproximadamente, llegar a la zona sur, dice Héctor Nahuelpan: "*Como en toda guerra de conquista, el proceso paradójicamente denominado "Pacificación de la Araucanía" por la historiografía oficial en Chile, tuvo efectos dramáticos para los mapuche.*" (Moreno, 2013, p. 132)

La llaman "Desposesión del Ngulumapu", que fue entremezclándose con los hechos sociopolíticos y geopolíticos que fueron viviendo ambos países en su independencia, separando el territorio indígena mapuche williche que antes compartían. *Las denuncias, reclamaciones y solicitudes de los caciques, constituidos en representantes*

de los mapuche-williche, comienzan a expresarse después de la formación del Estado nacional. (Alcamán, 2016, p. 30). Son temas que hasta el día de hoy continúan en discusión.

En cuanto al avance del imperio inca, coincidió con el inicio de los tres últimos emperadores y su ocupación fue para cultivos agrícolas, el ganado, la explotación de minerales y piedras preciosas. Los sectores que dominaban ya estaban poblados por otros indígenas que se sometieron o llegaron a acuerdos comerciales, siendo parte de su mano de obra.

La influencia incaica ha estado presente en todos nosotros desde tiempos inmemoriales. De hecho, existía una estrecha relación con los mapuche-pehuenches del Valle del Aconcagua.



> **Fig. 9 y 10 Cartografía de calle Comercio, Putaendo y de la Cuenca del Valle de Aconcagua. Fuente: Elaboración propia; Farías C. Proyecto de Título (2021). Facultad de Arquitectura - Universidad de Valparaíso. Museo de Sitio, Casa Blanca, Putaendo, Valparaíso.**

Cerca de la ciudad de San Felipe, específicamente en Putaendo, primer pueblo conquistado e independizado de Chile, nombrado Zona Típica por su Centro Histórico y famosa calle Comercio en 2002-2007 por el Consejo de Monumentos Nacionales. Es por esto que especialistas como

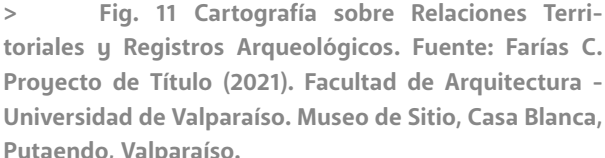
Historiadores y arqueólogos ratifican que esa zona era el paso obligado de quienes venían desde la costa o del norte, recordemos que por aquí pasaron atacameños, incas, Almagro y después Valdivia y todos ellos fueron recibidos por los verdaderos dueños de este lugar, los picunches. En "El Tártaro" existen varios sitios arqueológicos con una gran cantidad de petroglifos, un Pukará desde el cual se puede divisar todo el valle. (Martínez, 2020, p. 99)

Puthrayghentü es su nombre original, ya que como lugar posee en *mapudungún* múltiples interpretaciones, tales como Río pedregoso, Rinconadas, Sol Grande, *Füta Antü*, y el más característico: manantiales que brotan de un pantano.

Al hablar de arqueología en *Puthrayghentü* y según el Comité del 45° Congreso Internacional de Americanistas se debe

Puntualizar que los sitios arqueológicos que rindieron artefactos relacionados con la cultura inca están situados generalmente a lo largo de las vías fluviales, bahías, lagos, cerros y en las cercanías de antiguos yacimientos auríferos. Aunque se nos presentan problemas de muestreo, existe una difusa presencia de materiales arqueológicos de origen inca en el centro-sur de Chile. La situación geográfica de este tipo de sitios arqueológicos tiende a sugerir la selección de áreas específicas y reflejan contactos y/o una penetración pacífica del Estado incaico en la Araucanía, en Chile. (1988, p. 152).

El observar la cantidad de vestigios arqueológicos presentes solamente en el valle del Aconcagua, se puede tener una visión de todo el material que hay en las zonas de más influencia incaica, lo cual es una prueba científica de su acercamiento en distintos ámbitos con los mapuche.



RESULTADOS

Concursos de pintura y dibujo

La forma del proyecto desde una perspectiva arquetípica y comparativa con la metafísica que posee el arte oriental, ayuda a comprender y justificar muchas de las creencias arraigadas en lo profundo de la psique y cómo estas se manifiestan de una manera que hace posible ver cómo puede ser preservado el patrimonio inmaterial a través del arte. Como sucedía en el lejano Oriente, ejemplificando con diversos países como la India, Tailandia, Camboya, China y Japón.

Todo es sagrado en el arte oriental; sus esculturas, sus esquemas, sus pinturas, sus decoraciones no explican una historia como en el arte griego. [...] en conjunto, es un acceso a lo inexplicable al utilizar formas abstractas, autónomas, "formas que están más allá de la fuerza de las cosas" (Riviére, 1973, p. 31)

Obra seleccionada para Exposición Itinerante (Centro cultural Los Dominicos, Las Condes, Santiago.; Corporación Cultural de Viña del Mar, Arlegui 683, Viña del Mar), para finalizar en el Salón Consistorial de la Municipalidad de La Unión, ubicado en Arturo Prat 662, La Unión, región de Los Ríos.) del Concurso de Pintura: "Chile y Tailandia juntos hacia la sostenibilidad", organizada por la Real Embajada de Tailandia en Chile, en el marco de los sesenta años de relaciones internacionales.

Concepto Pictórico: La adversidad de un futuro distópico, por la cantidad de emisión de gases contaminantes generados desde hace ya un par de décadas por diversas industrias, que crean una densa capa que mezcla todo y, al mismo tiempo, forman diversos cambios de color en el cielo, debido al dióxido de nitrógeno, que se proyectan en el color amarillo, lo que provoca una multitud de colores reflejados. Es por esto que, a través de estas Torres Depuradoras de aire, semejantes a los grandes templos de Tailandia, logramos imaginar el concepto de la purificación con la revitalización del patrimonio sostenible, otorgándole vida en las alturas, contemplando el aire, haciéndolo habitable para innovar en nuevos campos como la arquitectura, la salud mental, espiritual y respiratoria.

Esta obra ganó el primer lugar en el Concurso "VII Construyendo Identidad Indígena en la Ciudad", de la Oficina de Asuntos Indígenas de la Ilustre Municipalidad de Villa Alemana. Expuesto en el Centro Cultural Gabriela Mistral de Villa Alemana, noviembre de 2022.

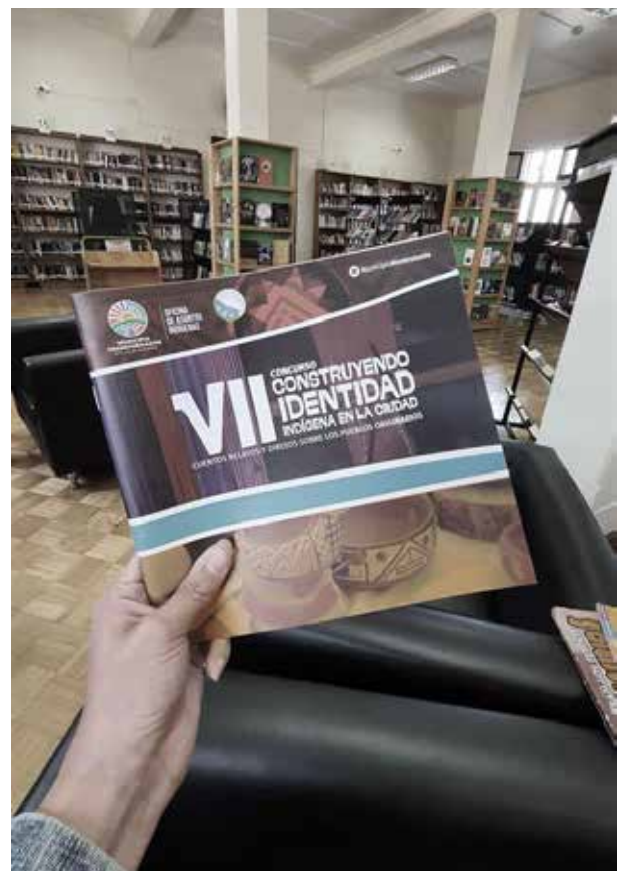


> Fig. 12 y 13 Fotografías de obra y afiche de invitación oficial a la inauguración de la exposición. Fuente: Elaboración propia; Real Embajada de Tailandia en Chile.

Acurela-Newenche- Fuerza Espiritual.
Tregio.-



Fotografía de inauguración junto con dos
Lumngen poetas
Mapuche: Graciela Curihuente y Libertad
Manque; Más el libro de catálogo de los
ganadores en diferentes categorías del
concurso.



> Fig. 14 y 15 Fotografías de obra y posterior premiación, más libro de catálogo del concurso. Fuente: Elaboración propia



Inauguración de Exposición "Mi Identidad Cultural", patio de columnas, Museo Palacio Vergara, Viña del Mar, 07 de Octubre del 2022.



Muestra de Danzas mapuche junto con el sonido de sus instrumentos musicales tradicionales, la Trutruka y el Kultrún.

> Fig. 16 Fotografías de la inauguración de la exposición: "Mi Identidad Cultural". Fuente: Elaboración propia.



Edison Castro Pita es el creador de la pintura "huellas de Sangre" debido a sus raíces ecuatorianas, parte de su inspiración fueron las máscaras funerarias que se utilizaban antiguamente en centro américa



Obra ganadora de la Convocatoria de artistas de la V región que hubo para crear la exposición "Mi Identidad Cultural", expuesta en el interior del Auditorio del Museo Palacio Vergara



> Fig. 17 y 18 Fotografías de obra y artista ganador de la convocatoria, más su afiche correspondiente. Fuente: Elaboración propia.

Gestión cultural: convocatoria artística

Acercar a la comunidad a este tipo de simbologías ancestrales, con ayuda de la pintura, el dibujo y la poesía, permite la visibilización y difusión del patrimonio inmaterial indígena. Es un primer paso que, de a poco, puede llevar a la materialización de proyectos arquitectónicos.

Un primer hito, fue poder organizar, como gestora cultural, una exposición de pintura, cuyo objetivo era principalmente dar un realce, realizando la actividad y montaje de la Intervención Arquitectónica: El Rehue de madera Mapuche, impartida por Centro Cultural Wichan Mapü y sus integrantes.

Allí se hizo una presentación en vivo, con la Lamngen Faby Lefiman como invitada especial, revitalizadora de las técnicas precolombinas en arcilla.

Todo comenzó con la convocatoria para artistas de la V Región, en donde hice un llamado por redes sociales para que los artistas tuvieran la oportunidad de exponer en

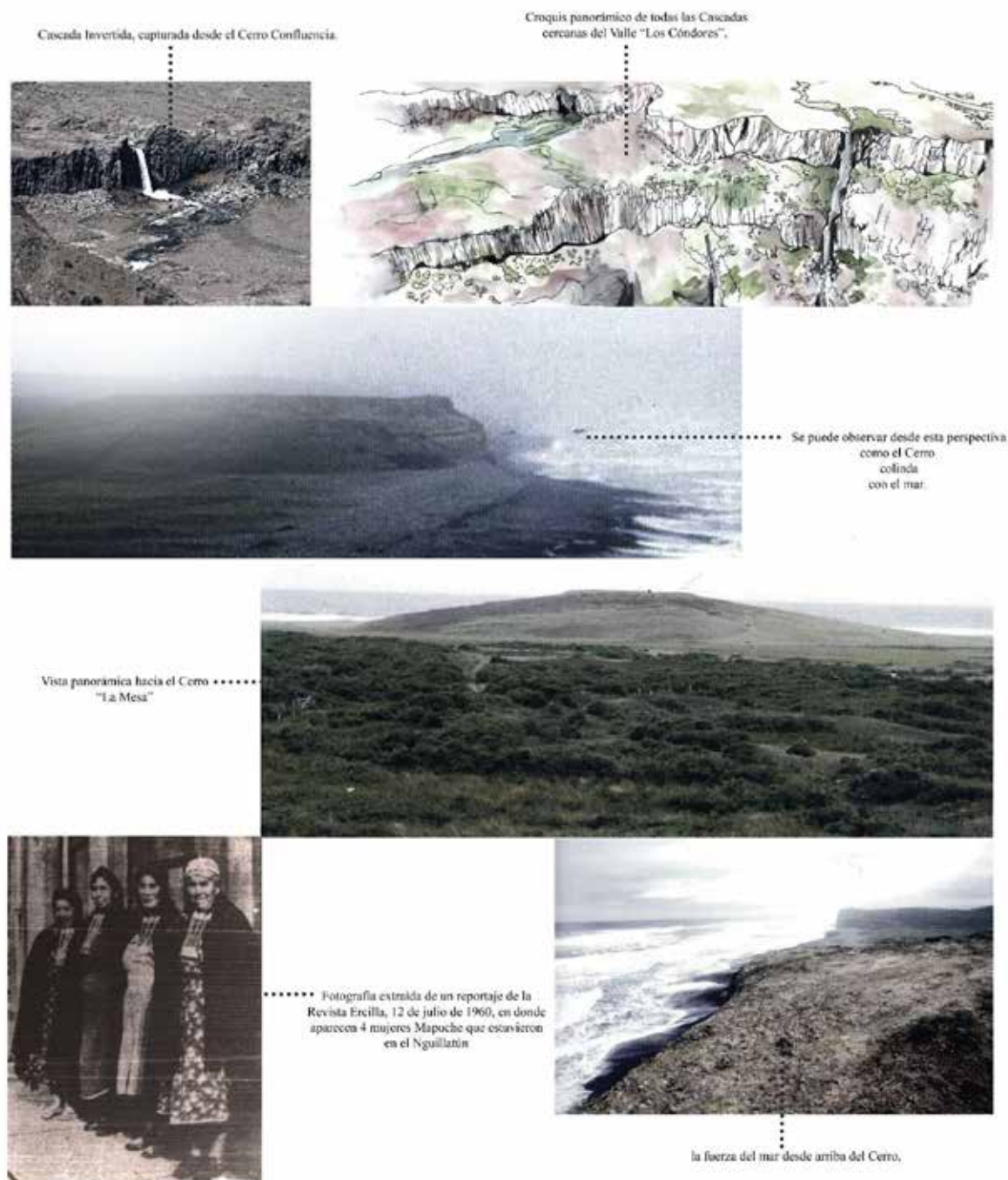
un espacio tan novedoso y, al mismo tiempo, histórico-patrimonial como lo es el Museo Palacio Vergara. Abierto al público recién el año 2021, desde su cierre en el 2010, por el terremoto que dañó su infraestructura, después de un largo proceso de restauración.

Edison Castro Pita es el creador de la pintura “Huellas de Sangre”. Debido a sus raíces ecuatorianas, parte de su inspiración fueron las máscaras funerarias que se utilizaban antiguamente en Centroamérica. Como licenciado en Arquitectura y artista emergente, su obra fue elegida por el jurado, que destacó la fuerza e impacto de su trazo junto con la utilización firme de colores, con ciertos azares en los tonos cálidos. Los jurados fueron: Gonzalo Ilabaca, pintor porteño; Mario Murúa, grabador y pintor; Gustavo Ávila, arquitecto y artista visual; Freddy Ojeda, fotógrafo.



> **Fig. 19 Obra titulada: “Meli Newen”- Cuatro energías, Tnegro. Fuente: Elaboración propia.**

Concepto/Descripción: *Pukem*-El Invierno. La lluvia y la nieve comienzan a cubrir todo el entorno rocoso con su gran manto blanco, el agua de la cascada comienza de a poco a congelarse para quedar petrificada durante los meses invernales en el Valle de los Cóndores. Técnica: Acrílico y pigmentos. Tamaño: 80x60 cm. Soporte: Bastidor de madera con lienzo. Exposiciones: 28 de mayo 2022 en el marco de las actividades del Día de los Patrimonios. Lugar: Puente Quinta, Viña del Mar. Desde el 07 al 30 de octubre 2022. Exposición: “Mi Identidad Cultural”. Lugar: Auditorio del Museo Palacio Vergara, Quinta Vergara, Viña del Mar.



> Fig.20 Collage sobre el estudio de lugar y paisaje de la Cascada Invertida, en el Maule, tomando como referencia al Cerro La Mesa de Puerto Saavedra, Valdivia. Fuente: Vivanco Álvaro (2019). Cascada Invertida y otras Cascadas del Maule. Chrome Desktop.www.andeshandbook.org Recuperado de https://www.andeshandbook.org/senderismo/ruta/1088/Cascada_Invertida_y_Otras_Cascadas_del_Maule/galeria?ref=1675809734576204768.jpg; Caniguan N. (2012). Relatos del sacrificio en el Budi; intervención de la autora.

PROYECTO DE TÍTULO: MEMORIAL MAPUCHE

Estudio fenomenológico de paisaje: el agua y la piedra

A partir de los elementos naturales existentes en este vasto paisaje de la Región del Maule-**Mau Leuvu**, Río de Lluvia, es que se intentan explicar estos fenómenos subjetivos que hablan de la experiencia y la emoción que es percibida por el ser humano a través de varias dimensiones que se transmiten en el hecho arquitectónico.

Es importante buscar y proteger aquellos sitios. El patrimonio está en constante evolución y se debe intentar crear "El nuevo Patrimonio" que se dejará a las futuras generaciones, concepto muy en boga en las últimas conferencias UNESCO. (Valdenegro, 2021)

Este espacio natural no domesticado por el ser humano, denominado «Paisaje», es entendido como una dimensión experiencial y sensorial, que se conforma por sensaciones visuales, sonidos, olores, gustos, hápticas, o sea, el sentir con el tacto, la cultura, identidad e historia. Por esto es que se hace muy interesante pensar en cierto elemento como algo tan sagrado:

El agua es el "espíritu del valle", el dragón del agua del Tao cuya naturaleza es similar al agua, un Yang integrado en el Yin. Psicológicamente agua quiere decir espíritu que se ha vuelto inconsciente. (Jung, 1970, pág. 24)

Tomando en cuenta que para la cultura oriental y también para los imperios precolombinos más importantes, como los mayas, aztecas e incas, el agua era un elemento fundamental, no solo en la arquitectura de sus ciudades, como es en el caso maya con Tenochtitlán, fundada sobre el lago Texcoco, en el actual México, sino que también para su ritualidad y cosmovisión. Ello se va entrelazando en el tiempo, coincidiendo a pesar de sus distancias geográficas o cronologías evolutivas de las distintas culturas mesoamericanas, andinas y araucanas.

Emplazamiento: a partir de ceremonias mapuche

El Nguillatún como referente: Tomando en cuenta los sitios en donde se solían realizar este tipo de ceremonias, siempre en planicies ocultas en la inmensidad del bosque, o en cerros aplanados de forma natural que miraban al mar o a un lago. Un claro ejemplo de esto es el cerro La Mesa, ubicado en la comuna de Puerto Saavedra, región de la Araucanía.

La ritualidad y el sacrificio están presentes en muchas culturas precolombinas y han ido evolucionando a lo largo del tiempo. Por lo mismo, debo recalcar que esto es mencionado a modo de contextualización sobre acontecimientos y circunstancias sociales y culturales que alguna vez ocurrieron, documentados en relatos de las vivencias de personas que estuvieron allí.

La *Machi* María Juana Namoncura ofició la ceremonia de

sacrificio y fue guiada a esta radical decisión por diversas razones que explicaré a continuación.

Cuando la *Machi* se encuentra realizando cualquier tipo de ceremonia para la comunidad, entra en un estado de trance llamado *Kuimi*, muy parecido a los *Pewma*-sueños. Al entrar en este estado, es capaz de comunicarse con los *Pillanes*, espíritus de nuestros antepasados, y comienza a hablar solamente en *mapudungún*, pero no cualquiera, uno muy especial y antiguo, es por esto que se necesita del o de la *zugúmachife* para que pueda traducir al español lo que quiere decir. Junto a ella están los *Konan*, que son jóvenes *wentrü*, hombres, cuyo rol es danzar a su alrededor y del *rehue* para otorgarle el *küme Newen* necesario (energía espiritual) que la hará llegar hasta el final de la ceremonia sin desfallecer. Como parte de la cosmovisión mapuche, es necesario ofrecer un animal como sacrificio a los espíritus de la naturaleza, para que continúen ofreciendo *ko*, agua, *kürruf*, viento, *mapu*, tierra y *antü*, sol a toda su gente, *che*, además de así asegurar el bien y protección de todos. Sin embargo, en este caso había ocurrido una gran catástrofe natural que aquejaba a toda la comunidad, un terremoto y posterior tsunami que amenazaba con la muerte y destrucción de todo lo que tenían, lo que de alguna manera los transportó a la revitalización de un elemento mítico del pasado: *Treng-treng* y *Kai-kai*, las dos serpientes divinas que simbolizaban, justamente, un cataclismo similar a lo que estaba sucediendo. Esto puede generar en la comunidad cuestionamientos espirituales profundos, que los llevan a pensar si siguen respetando las tradiciones, como los más ancianos alguna vez hicieron, mezclado con creencias *winka*, de la religiosidad en ese tiempo. Se podría afirmar que era un tipo de castigo porque no estaban en equilibrio como antes, estaban olvidando y reemplazando todas sus creencias por dioses ajenos.

A lo mejor antes del año 60 éramos un poco de lo que podría llamarse como materialistas, no creer en seres supremos, no creer mucho en eso de la creencia hacia un ser supremo, sino que había un espíritu de rebeldía, entonces con la experiencia del terremoto y maremoto de acá ha sido un sacudón mental, espiritual y una serie de factores como personas. (Aillapan, 2013).

Los hechos y el contexto dan mucho en qué pensar con respecto al sacrificio, sobre todo porque fue el de un menor, y respondió a una necesidad de aplacar un mal mayor. Caniguan plantea al respecto:

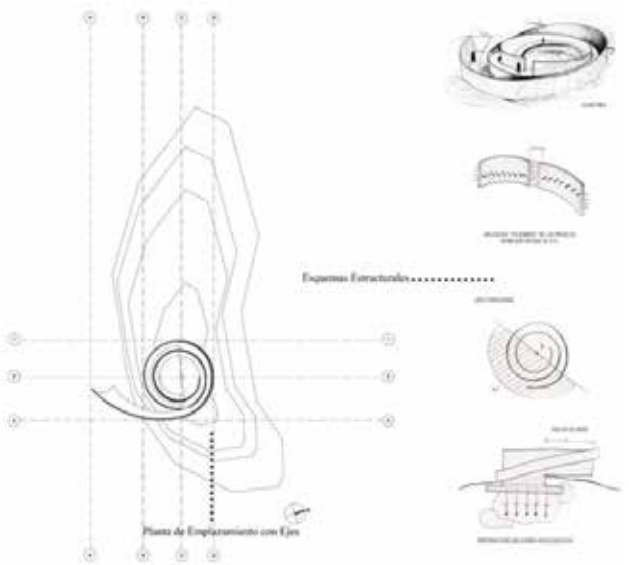
De no ocurrir dicho pago, no se actuaría del modo establecido en el relato mítico fundacional de la comunidad ritual mapuche. Por lo tanto, era necesario actuar de acuerdo a lo conocido, motivados y empujados por esta presencia eterna e inconsciente del ritual fundacional, que rige y moldea la vivencia de este grupo cultural particular. (2012, p. 80)

Isla cercana a la Cascada Invertida: Se analiza la cosmovisión mapuche, tomando en cuenta antiguos mitos, relatos de hechos que ocurrieron en su cultura, el vivir y experimentar sus ceremonias y, al mismo tiempo, combinarlos con los conocimientos arquitectónicos que se tienen sobre el lugar, desde lo fenomenológico del paisaje, hasta contextualizarse sobre la historia que se tiene del territorio, el río Maule.

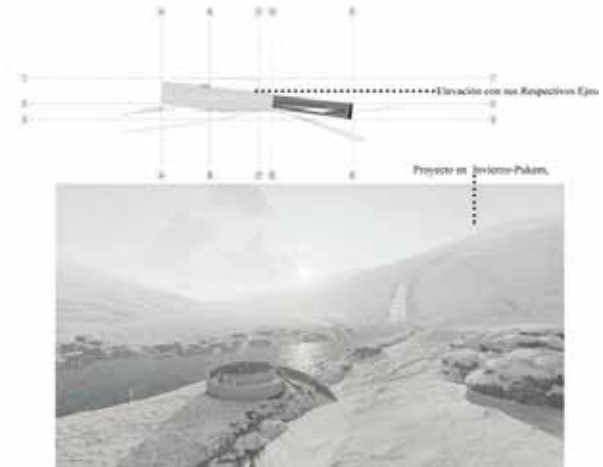
Decido emplazarme en la isla cercana a la llamada “Cascada Invertida” por su peculiar característica natural, debido a las formaciones rocosas y volcánicas que existen por el sector, es que lanza agua hacia arriba formando, en ciertas fechas del año, algo parecido a un arcoíris. La energía ancestral del lugar, con su clima tan marcado según sus estaciones, sumado a los vestigios arqueológicos que se encuentran en los alrededores, le otorgan la necesidad de que sea protegido, por lo cual, debería extenderse el límite que posee la reserva natural existente.



< Fig. 21 Fotografía/Collage de las maquetas escala 1:50 y 1:100. Fuente: Elaboración propia.



> Fig. 22 Planos, esquemas y render de proyecto de título. Fuente: Valdenegro, Thalía. Proyecto de Título (2021). Facultad de Arquitectura. Universidad de Valparaíso. Memorial Mapuche.



CONCLUSIONES

Dado que para la cosmovisión mapuche muchos de los elementos de la naturaleza y el paisaje se van viendo ligados a temas que hoy en día son de suma importancia, como la sostenibilidad y el medio ambiente, se hace necesario rescatar el Territorio, **Wallmapu**, buscando extender la zona de protección de áreas que son reserva de la biosfera y, a su vez, recuperar los puntos energéticos más sagrados, para que así se pueda preservar, a través del tiempo, el habitar que poseen como gente de la tierra. “Los mapuche defendían el paraíso” como dice el filósofo Gastón Soublette:

La obra más valiosa creada por ellos, es que ellos pusieron el énfasis en el hombre y no en las cosas. Eso es lo que impresionó a Alonso de Ercilla, por eso es que no se escribió una epopeya como La araucana en ningún otro país, afirmó. (Soublette, 2015)

Revitalizar el patrimonio inmaterial, restaurando la lengua, el **Zungü**, Habla, el **Mapudungún** como parte de nuestra identidad, mostrando y enseñando su arte, danzas, artesanías y música, hace que no se pierdan las tradiciones y costumbres que poseemos como latinoamericanos. No olvidar el pasado, reunirnos nuevamente con los ancestros precolombinos a través de la *espiritualidad* que puede ir evolucionando a medida que se tienen los espacios para hacerlo, los sitios y lugares de consagración que aún no han sido tocados por el hombre deben protegerse.

El conocimiento indígena ya se considera fundamental en campos como la agrosilvicultura, la conservación de la biodiversidad, la gestión de los recursos naturales, la medicina tradicional y el desarrollo sostenible. También se ha extendido el reconocimiento de las comunidades indígenas como una fuente importante de conocimiento para la evaluación y adaptación al cambio climático. (UNESCO, 2021)

Reivindicar a los ancestros indígenas, a través de símbolos, paisajes y conceptos que se van entrelazando para expresar y reflejar el arraigo e identidad de uno mismo, por su lugar de origen o raíz propia. Es debido a esta convergencia geográfica como zona central que también se comienzan a mezclar las diversas culturas y es importante darle relevancia.

La espiritualidad y la energía deben actuar en sinergia para la paz entre nuestras naciones, la Sabiduría, el **Kimün Mapuche**. El territorio hace a la persona, con el **Itrofill Mongen**, su biodiversidad, **pu Newen**, energías y **Ngen**, espíritus propios.

Si hasta aquí se ha tratado de determinar qué es eso que llamamos patrimonio histórico y se ha estudiado en qué consiste su valor, llegando a la conclusión de que el patrimonio es un recurso al alcance del hombre de nuestro tiempo. Quien, haciendo uso de sus

capacidades intelectuales y sensoriales, encuentra un medio para profundizar en el conocimiento del entorno y establecer juicios acerca de los problemas humanos, ahora interesará abordar desde un planteamiento diacrónico cómo la sociedad ha ido dotando de valor al patrimonio mediante la conservación y uso. (Ballart, 1997, p. 121)

SOMOS CULTURA – AZ MONGEN NGEIÑ. Somos patrimonio inmaterial, el zungü aún está presente en todos nosotros y su legado ancestral sigue vivo.

MARICHIWEU! AYAYAY! (Afafán) - Kūme newen pu lamngen.

BIBLIOGRAFÍA

- Alcamán, E. (2016). Las reclamaciones de los caciques sobre la expropiación criolla. En Memoriales Mapuche-Williches. Territorios Indígenas y Propiedad particular (1793-1936) (pág. 30). Osorno, Chile : Corporación Nacional de Desarrollo Indígena (CONADI).
- Alfredo López Austin, L. L. (2014). El pasado Indígena. Ciudad de México: Fondo de Cultura Económica.
- Ballart, J. (1997). El Patrimonio histórico y arqueológico: Valor y Uso. Ariel.
- Berduchewsky, B. (1972). En torno a los orígenes del hombre americano. Universitaria.
- Calvin E., J. (2014). Simbología prehispánica del Choapa. Bodegón Cultural de Los Vilos.
- Caniguan, N. (2012). Relatos de sacrificio en el Budi. Consejo Nacional de las Culturas y las Artes.
- CEPAL. (Septiembre de 2015). Agenda 2030 en América Latina y el Caribe. Plataforma regional de conocimiento. Obtenido de Acerca de la Agenda 2030 para el Desarrollo Sostenible: <https://agenda2030lac.org/es/acerca-de-la-agenda-2030-para-el-desarrollo-sostenible>
- Chihuailaf, E. (1999). Recado confidencial a los chilenos. Santiago de Chile: LOM.
- Comite del 45o. Congreso Internacional de Americanistas. (1988). Arqueología de las Américas 45º Congreso Internacional de Americanistas. Fondo de promoción de la Cultura.
- Jung, G. (1970). Arquetipos e inconsciente colectivo. Paidós.
- Lajo, J. (2005). Qhapaq Ñan: La ruta inka de sabiduría . Lima, Perú: Amaro Runa Ediciones.
- Lehmann, H. (1953). Las culturas precolombinas. Universitaria de Buenos Aires.
- Manque, L. (2022). Mestizaje-Xafkvkawvn. En B. C. Peñeipil, Waimapu Wixal: El tejido poético del waimapu. Antología ciudadana de voces Mapuche (págs. 44-45). Ministerio de las Culturas, las Artes y el Patrimonio.

- Martínez, F. (2020). Crónicas del Valle de Putaendo. Grafía .
- Moreno, H. N. (2013). Formación colonial del Estado y desposesión en Ngulumapu. En Ta iñ Fijke xipa Rakizuameluwün. Historia, colonialismo y resistencia desde el país Mapuche (pág. 132). Ediciones Comunidad de Historia Mapuche.
- Rivera, S. (2010). CH'IXINAKAX UTXIWA: Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores. Tinta Limón.
- Riviére, J. (1973). El arte oriental. Salvat.
- Silva, O. (1985). Civilizaciones prehispánicas de América. Universitaria de Chile.
- Soublette, G. (26 de Octubre de 2015). Entrevista a Gastón Soublette-Parte III: La Cultura Mapuche. (Youtube, Recopilador) Chile. Obtenido de <https://youtu.be/N27LAd906yM>
- UNESCO. (2021). Pueblos indígenas: Desarrollo sustentable y cambio ambiental. Obtenido de <https://es.unesco.org/indigenous-peoples/sustainable-development>
- Valdenegro, T. (2021). Patrimonio y medioambiente. Nueva ColumnasMA . Chile.

Vuelta, fuga y punto de retorno: sistematización de un proceso creativo en cine

LUCÍA RIERA ARÉVALO

Cineasta

FILIACIÓN INSTITUCIONAL:

ORCID: ORCID 0000-0003-3782-9675

MAIL CONTACTO: luciariera@gmail.com

Universidad de Valparaíso

Facultad de Arquitectura

Revista Márgenes

Espacio Arte y Sociedad

Vuelta, fuga y punto de retorno: sistematización de un proceso creativo en cine

2023. Vol 16 N° 25

Páginas 123 - 135

Recepción: enero 2023

Aceptación: julio 2023

<https://doi.org/10.22370/margenes.2023.16.24.3899>

RESUMEN

El presente artículo ofrece una sistematización del Laboratorio de Investigación Creativa creado para un Bachillerato Popular en Argentina y cómo esta experiencia impregnó el proceso creativo en el ámbito del cine, para la película: *Vuelta, fuga y punto de retorno*, realizada el año 2018 en Argentina y Chile. En este proceso, destacan y confluyen diversas experiencias personales, formativas, grupales y colectivas, así como las conversaciones con distintas personas, que enriquecen dicho proceso creativo y vital.

Palabras clave: Creatividad / Geometría Fractal / Autoconstrucción / Documental / Cine.

ABSTRACT

This manuscript offers a systematization of the Creative Research Laboratory created for a Popular High School in Argentina and how this experience permeated the creative process in the field of cinema, for the film: *Vuelta, fuga y punto de retorno*, made in 2018 in Argentina and Chile. In this process, various personal, formative, group and collective experiences stand out and come together, as well as conversations with different people, which enrich this creative and vital process.

Key Words: Creativity / Fractal Geometry / Self-construction / Documentary / Cinema

INTRODUCCIÓN

Ya no haremos comparecer la vida ante las categorías del pensamiento, arrojarémos el pensamiento en las categorías de la vida.
Gilles Deleuze¹

En esta nota intentaré describir y relacionar dos experiencias que han transformado y nutrido una parte de mi vida y que lograron contagiar a quienes fueron parte. Se trata del Laboratorio de Investigación y Creatividad, que además dio pie al proceso creativo de una película que dirigí, llamada *Vuelta, fuga y punto de retorno*.

¿Quién puede decir algo sin hurgar en el océano interno? Re-crear. Sacar de lo arquetípico la parte que me corresponde y expresarla. Nombrar en el cosmos un asterismo que me representa, en un verbo que vibra, que dice, que indica. Estar donde están mis pies, mis pies junto a otros pies, sobre este planeta, sobre la galaxia que gira, sobre los pájaros y los peces². Descubrir un misterio, a la vez que lo voy re-creando³.

Cada proyecto creativo nace del contexto, del momento, de cierto vértice donde se cruzan varias coordenadas al azar. El proceso creativo de esta película empezó a crecer en el 2018 y se dio en simultáneo con el laboratorio que habíamos puesto en marcha entre compañeras activistas desde el año 2016. Nombraré a quienes llevamos adelante aquella aventura: María Fabbro, Milagros Arias, Lucía Riera (quien escribe) y la colaboración incondicional de Fabián Rodríguez, como parte del Bachillerato de Educación Popular, para jóvenes y adultos de Parque Patricios (Buenos Aires, Argentina). Allí llevamos adelante un proyecto político-educativo, independiente y horizontal que brindaba la posibilidad de llevar a término y obtener el título de educación secundaria, para las personas que no pudieron terminar sus estudios en el sistema formal.

Los Bachilleratos Populares en Argentina⁴ son escuelas para jóvenes y adultos mayores de edad, creadas a partir del año 2004 por organizaciones sociales, empresas recuperadas o fábricas recuperadas que habían cobrado mayor visibilidad en un contexto de participación social en torno a la crisis del 2001.

Cabe aclarar que, si bien la experiencia del Laboratorio de Investigación Creativa nació y se potenció en el marco del Bachillerato Popular, he continuado difundiendo estas

herramientas en otros espacios y con otros formatos, porque son de utilidad para artistas y para concretar proyectos de diversa índole.

Experiencia en el Laboratorio de Investigación Creativa

El Laboratorio de Investigación y Creatividad fue una experiencia educativa que partía de la base de que todas las personas somos creativas y que contamos con herramientas, que a veces desconocemos, para canalizar esa creatividad. Durante cada clase del laboratorio, planteamos propuestas diversas para disponernos a crear las propias “cajas de herramientas”⁵, con los elementos necesarios para contribuir al desarrollo creativo.

La “caja de herramientas” es un concepto asociado al artista francés Marcel Duchamp, que se refiere a las estrategias conceptuales y técnicas que utilizó en su obra para desafiar las convenciones artísticas establecidas y cuestionar la noción tradicional de arte. En este sentido, durante el laboratorio hicimos un repaso por metodologías utilizadas por distintos artistas como, por ejemplo, la noción de “libro de artista”.

El punto de partida para generar un laboratorio, fue adentrarnos en distintas metodologías de investigación y sus variaciones. Por ejemplo, para conocer los métodos de las “ciencias naturales” realizamos experimentos controlados y trabajos siguiendo el método deductivo. En cuanto a las “ciencias sociales”, analizamos algunas herramientas como la encuesta, el estudio de casos, la observación participante y el análisis de contenido. En cuanto a las ciencias humanas, estudiamos las metodologías cualitativas y el análisis filosófico.

Paulatinamente fuimos explicando y adentrándonos en las teorías de la complejidad, que se ocupan de estudiar sistemas complejos y dinámicos que exhiben comportamientos no lineales, interacciones no triviales y propiedades emergentes. Dado que estos sistemas son difíciles de analizar con los métodos científicos tradicionales, las metodologías científicas utilizadas se centran en enfoques interdisciplinarios y computacionales. En este sentido, abordamos la mirada multidisciplinaria y transdisciplinaria, dado que las teorías de la complejidad suelen requerir la colaboración de investigadores de diferentes disciplinas. De esta manera fomentamos la integración de conocimientos y enfoques de distintos campos como la física, las ciencias sociales, el campo del arte y otros, para abordar la complejidad desde múltiples perspectivas.

¹Gilles Deleuze La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2. Ediciones Paidós. Buenos Aires México (p. 251). 1987

²Texto colectivo del Laboratorio de Investigación Creativa, Milagros Arias y Lucía Riera, 2017

³Arias, Milagros. Tesis de grado. “El Oratorio Los vínculos en la escena. Dispositivos posibles hacia la emancipación” Universidad Nacional de La Rioja. 2014

⁴Julián Larrea y María Fabbro (2019). Bachillerato Popular Parque Patricios: “Hacia la construcción de una currícula emancipadora”. XIII Jornadas de Sociología, Facultad de Ciencias Sociales, Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires. Link: <https://cdsa.aacademica.org/000-023/369>

⁵Marcel Duchamp, *Notes*, ed. de Pierre Matisse, Centre Georges Pompidou, París, 1980. En español, *Notas*, trad. de Mª Dolores Díaz Villegas, Tecnos, Madrid, 1989.

Nos fragmentamos

Es una forma espacio tiempo infinito. Veo siempre cajas y bolsas que me rodean como fantasmas. Veo mucho y algo místico en mi cabeza. Somos parte de un fractal que la vida nos ofrece.

y solo son cajas y más cajas,

Como un fractal sin fin.

que se repiten infinitamente,

no tengo intenciones.

CHAU.

una dentro de otra
Uno se refiere a
pero prefiero
a construcción de textos y
que al verlas me hacen sentir
No se me ocurrió nada hasta que vi
la alfombra de Sierpinski
de formas diferentes.
el otro a formas
ya que
no ser específico

Nos fragmentamos

**LABORATORIO DE
INVESTIGACIÓN Y CREATIVIDAD**

¹ The authors express their gratitude to Professor M. A. Krasovskiy, Department of Mathematics, St. Petersburg State University, for his assistance in the preparation of this manuscript.

Después de haberme informado y asesorado, he decidido no aceptar el cargo de consejero delegado de la compañía. Me gustaría agradecer a todos los miembros del consejo de administración y a todos los empleados de la compañía su apoyo y colaboración. En este momento, me voy a dedicar a otros proyectos personales y profesionales de los que estoy muy interesado y que me permitirán seguir contribuyendo a la comunidad y al mundo de la tecnología.

Recuadro infinito

[illegible]

Laberintos

El objetivo de este documento es proporcionar una guía para el uso de los recursos de la biblioteca de la Universidad de la Rioja, en el marco de la asignatura de Historia del Arte.

[illegible]

Una crónica que muestra cómo el agua, reducida a un simple elemento de consumo básico y no sujeto a ningún tipo de explotación, puede ser el origen de la vida.

Nos
Es una forma
siempre
como fan
místico e
y solo
Com
que

Nos fr

de que se trata y en consecuencia que se refuerza el rol que se le ha asignado al juez en la resolución de los conflictos de la vida civil.

[illegible]

Le tecniche presentate hanno permesso di realizzare una tecnologia che è stata applicata a diverse situazioni. La tecnologia è stata applicata a diverse situazioni.

fragme
na espacio tiempo
cajas y bolsas que n
tasmás. Ves mucho
mi cabeza. Somos
son cajas y más
un fractal sin
te repiten infinitame
me tengo intenciona
CHAU.

ragmen

[illegible]

Mapelo, Territorios

El territorio es una figura más reciente en el pensamiento geopolítico. Es el tipo de espacio que crean, a veces, los movimientos sociales, políticos, religiosos o económicos. Como figura de espacio, el territorio es una categoría política.

Mapelo, zona que se ha formado entre las montañas de la zona oriental de Bogotá, es un caso interesante de territorio. En Mapelo, los campesinos de la zona rural de Bogotá se han establecido y han creado un espacio de resistencia política. El territorio de Mapelo es una zona de resistencia política que se ha formado en la zona oriental de Bogotá.

Mapelo es una zona de resistencia política que se ha formado en la zona oriental de Bogotá. El territorio de Mapelo es una zona de resistencia política que se ha formado en la zona oriental de Bogotá.

Figure 10 shows the typical results of the tests on the specimens. In all cases, the maximum load of the composite specimens was higher than that of the plain concrete. The average load versus displacement curves for the composite specimens are shown in Figure 11. The average load versus displacement curves for the composite specimens are shown in Figure 11. The average load versus displacement curves for the composite specimens are shown in Figure 11.

...ntamos
...finito. Ve
...e rodean
...y algo
...parte de un
...cajas,
...fin.
...te
...pero prefer

Nos fragmenta

Nos

Mapeo Subjetivo

[illegible]

**Private Financial
Disclosures**

Según el autor, a veces se exagera el peso de la cultura en la configuración del carácter humano. En el fondo, el carácter humano es el resultado de la interacción de la cultura y de la biología. En este sentido, el carácter humano es el resultado de la interacción de la cultura y de la biología. En este sentido, el carácter humano es el resultado de la interacción de la cultura y de la biología.

que a veces, también tiene que ir a la oficina, otros simplemente que se conectan a internet para experimentar el cliente. La idea de tenerlo como herramienta de trabajo. En algunos casos, incluso, para los chicos de ingeniería y los de medicina, cuando ellos están haciendo un curso, pero también cuando ellos están haciendo un curso de medicina. Por eso, también, la idea de tenerlo como herramienta de trabajo.



> Imagen 1: Mapeo de Emanuel BJ, realizado en el Laboratorio de Investigación y Creatividad, publicación en Revista N°6 *Feria subjetiva* 2018. Fuente. Revista Feria Subjetiva. Recuperado en: <https://issuu.com/bachilleratopopularpatricios>

< Imagen 2: Página del Laboratorio de Investigación y Creatividad, publicada en *Revista N°6 FERIA subjetiva* 2018. Fuente: Revista FERIA Subjetiva

Conversación con María Fabbro, docente de matemáticas:

"Nosotras trabajamos para tratar de deconstruir lo que era investigar, desde un punto de vista positivista. Porque queríamos ir hacia formas disruptivas de conocer el mundo, el territorio y nosotros mismos. La idea era ir hacia la investigación creativa desde el arte. Como la ciencia positivista se basa en la forma de organizar la información según la física de Newton, que a su vez se basa en una geometría Euclidiana, nosotras fuimos en búsqueda de otros paradigmas como los de la física cuántica. Leímos sobre el paradigma holográfico y la teoría de la totalidad de David Bohm, también textos de Jung y trabajamos con las cartas del tarot. Abordamos la geometría fractal que tiene que ver con la física cuántica y con otra forma de mirar la naturaleza. Desde esas perspectivas disruptivas del discurso científico clásico, nos fuimos acercando al arte, a la subjetividad, a la intuición como formas de conocer el mundo".

El objetivo del laboratorio era tomar estas herramientas como punto de partida para intentar deconstruir y descolonizar el pensamiento. En este sentido algunas de las herramientas que utilizamos fueron el "Autorretrato colectivo" y "Mapeo", estos registros tienen que ver con el cuerpo en el territorio y el proceso creativo que pueden derivar en proyectos gráficos, sonoros, audiovisuales, poéticos, etc.

Nuestro laboratorio propició un espacio para el autoconocimiento y la exploración territorial. Hay autores que hablan del uso libre del mundo, de abarcar la vida como un todo y producir espacios políticos, que jamás serán neutrales⁶. En ese sentido, lo que buscábamos es que el aprendizaje se viva como experiencia, no como confirmación de conocimientos preestablecidos. Cuestionar el lugar del saber académico y poner en el tapete la disputa del conocimiento popular y colectivo.

La propuesta fue centrarse más en las aptitudes, habilidades, potencias para habilitar a las personas a arrojarle al entrenamiento de la creatividad sin centrarnos en los contenidos que se iban a incorporar. Fuimos construyendo una política y pedagogía de lo sensible donde el arte sirve como actividad en sí misma y no sólo como soporte de otros contenidos. Habilitando la intuición, la investigación, la experimentación, la materialización, la autogestión. Potenciando al artista como agente social. Experimentando el arte en diálogo con el contexto.

⁶ Natacha Rena. Procesos creativos colaborativos y tecnología social. Memorias, segundo encuentro de investigaciones emergentes. 2015

Algunos de los objetivos que nos propusimos para el laboratorio fueron:

Generar proyectos de acción concreta dentro del bachillerato que tengan que ver con nosotros mismos y con nuestro entorno.

Realizar proyectos concretos y sistematizarlos para que puedan difundirse.

Auto sustentar nuestras propias investigaciones y proyectos, generando formas de autogestión, autofinanciación y aprender a postular a fondos o instituciones que puedan servirnos para tales fines.

El laboratorio brindó herramientas de investigación no tradicionales útiles para caracterizar el contexto, mapear un territorio, conocer la dimensión estética de nuestro grupo o del barrio, las formas de representación, las memorias, la transformación urbana. En este sentido, nos propusimos crear "artefactos que comunican", esto puede ser una revista, fanzines, adhesivos, carteles, estenciles, periódicos, radio, murales, etc., siempre que sean resultado de un trabajo colectivo, que surjan del laboratorio de manera consensuada.

Presentamos un abanico de posibilidades para que los estudiantes puedan pensar una idea y crear un proyecto concreto. Para tener herramientas metodológicas de investigación planteamos hacer un repaso por diferentes disciplinas en busca de diversas y creativas formas de realizar investigaciones. Para poder profundizar en las diferentes herramientas invitamos a personas con diversas formaciones y experiencias.

Algunas de las invitadas al espacio fueron:

Patricia Ruiz Delgado: *"Bordando corazones". El bordado como un camino, como el lugar de expresión, como el lugar político.*

Abelardo Saravia: *"Musical", taller de música*

Mariela Acevedo: *Charla sobre "Androcentrismo y feminismos"*

Fabián Rodríguez: *Autogestión, fanzines, historietas*

Gabo Vinazza: *Taller de filosofía*

La propuesta desde el laboratorio fue crear un proyecto que se pudiera materializar colectivamente y así fue como surgió la idea de darle continuidad a una revista llevada adelante por Paula Domínguez y quien escribe, que había comenzado en el año 2015, desde el área de "Letras". Luego, en el 2016, sumándose el área de "Trabajo, Autogestión y Economía social y solidaria". Y a partir del 2017 se convirtió en un proyecto llevado adelante por el Laboratorio de Investigación y Creatividad que renovó la revista y la conectó con el territorio. Por un lado, los textos se trabajaban con temáticas transversales a todas las áreas del bachillerato. Pero, además, comenzamos a realizar

un festival, que dimos en llamar “Festival subjetivo”, en donde presentamos la revista a la comunidad, invitando a los vecinos y amigos a compartir una jornada en donde participaron distintos artistas y compartíamos comida, música, lecturas y feria. Se convirtió en una herramienta para abrirnos a la comunidad circundante, el barrio, para comunicar nuestros pensamientos y para escuchar las necesidades e ideas, generando intercambio y retroalimentación.

Para posibilitar que el equipo construyera de manera colectiva la propuesta y que los contenidos fueran creados genuinamente desde el territorio, brindamos formación y sensibilización en distintos lenguajes creativos: apoyo en escritura, taller de arte, elementos del diseño gráfico y programas de diseño para poder autogestionar la realización del proyecto. En el 2018, postulamos y ganamos una Beca del Fondo Nacional de las Artes para crear una cooperativa gráfica.

El equipo de trabajo que producía la revista estaba conformado por educadores populares y estudiantes del bachillerato popular, pero, además, convocó a personas del barrio. El proceso creativo se articuló desde el área de laboratorio que se convirtió en una editorial que logró sacar hasta dos revistas por año. Cada grupo se encargaba de distintas áreas como el contenido, la diagramación, las ilustraciones, la difusión y la feria. El contenido fue guiado y desarrollado por cada área en base a cada temática elegida y fue trabajada como parte de la currícula de las diferentes materias del bachillerato.

Cada número se centró en una temática:

N 1: La palabra, julio 2016

N 2: Caminos y encuentros, octubre 2016

N 3 Salud, abril 2017

N 4: Identidad, julio 2017

N 5: Cuatro años de bahi, junio 2018

N 6: *Feria subjetiva* Periódico 2018



> Imagen3-6. Video de cierre de año del Laboratorio de Investigación y Creatividad. Proyecciones de luces sobre un muro, a través de una caja con orificios. Realizado por “elojoylaoreja, fábrica creativa”, 2017. Fuente: Recuperado en: <https://vimeo.com/248171969>



FESTIVAL SUBJETIVO

Para los lanzamientos de cada número, el "Festival Subjetivo" se transformó en una actividad cultural y artística, que se instaló como forma de compartir con el barrio lo que se está haciendo en el bachillerato y, al mismo tiempo, propició un encuentro. La revista se distribuyó a vecinos, organizaciones sociales y otros bachilleratos populares. También en librerías, en ferias, instituciones educativas y en eventos artísticos.

Al final de la presentación de cada número, se evaluaba el proceso creativo, los principales aprendizajes, qué era necesario mejorar para el siguiente número y qué acciones había que fortalecer, lo que fue un medio para la sistematización del proceso.

> Imagen 3: Collage colectivo, publicado en Revista N°1 "Feria Subjetiva". Fuente: Revista "Feria Subjetiva". Recuperada en: https://issuu.com/feriasubjetiva/docs/feria_subjetiva-_p_ginas

⁷Link para ver las revistas: <https://issuu.com/feriasubjetiva>



> Imagen 4-12. Mosaico evento de lanzamiento revista FERIA subjetiva. Fuente: Elaboración propia

MANIFIESTO SUBJETIVO

Texto colectivo: Pau Domínguez, Juan Pablo Mosqueira y Lucía Riera

No veo que en la naturaleza existan cosas ordenadas, no entiendo por qué la ciencia, que se dice a sí misma observadora de la naturaleza, traduce esa observación en órdenes y máximas lógicas.

El caos es una forma de orden no descubierto, la matemática del caos es como una membrana que uniría todo el acontecer de la naturaleza, el caos es todo lo vivible, será por eso que el mar ruge adentro, será por eso que las mariposas son tan monstruosamente hermosas.

Voy a intentar mirarme de afuera hacia adentro. El espejo es una proyección interna, de adentro hacia afuera, mirarme al revés implica que tenga que cerrar mis ojos, mirándome al revés, viéndome desde afuera hacia adentro me doy cuenta de que no soy un cuerpo, al menos no con forma humana. Un collage de alrededores, una fusión nuclear de subjetividades me componen.

Somos yo. Yo somos mi mamá, el cielo, mis amigos, mi perro que no tengo, mis deseos, una piedra sobre la arena y el mar adentro rugiendo; tú somos, el resultado de lo que mi nariz y mis ojos metabolizan en la sangre, lo que dices me vibra el tímpano y puedo leer desde el cosmos cómo se refleja la luz en tu cara y las vibraciones impactan en la materia de tu cuerpo y me llega refractada desde lejos y las partículas todas huelen a todas las flores y todos los tactos: los del gato, los del pez, los del pájaro.

¿La figura y el fondo son dos extremos de la percepción, si hago foco en una no podría ver la otra, o acaso son visibles en un todo? El ojo es un órgano, pero la mirada es una construcción guiada por un deseo. Si quiero ver el fondo, lo veo. Si quiero ver la figura, la veo a su vez. Si el deseo se propone ver el todo, también lo ve. Hablamos de convertir la percepción, darla vuelta como una media, como una tortilla, dar vuelta la percepción como una tuerca.

Proceso creativo de la película *Vuelta, fuga y punto de retorno*

Se trata de conocer con el chuyma, que incluye pulmón, corazón e hígado. Conocer es respirar y latir. Y supone un metabolismo y un ritmo con el cosmos.

Silvia Rivera Cusicanqui⁸

Cuando comencé esta película, quise transmitir la experiencia del camino creativo. Fue un camino hacia afuera y hacia dentro. Un camino de transformación iterativa no lineal que se dio a diferentes escalas. Un camino fractal, de allí el título para la película.

La película empezó a suceder cuando, en 2018, viajé a San Rafael (Mendoza) y por pedido de mi gran amiga Carla Márquez, me reuní con su tío arquitecto Horacio Márquez. Esa charla fue el germen que dio comienzo al proceso creativo, que devino en una película. Me zambullí en ese lago narrativo que proponía Horacio.

Días después, ese mismo verano, viajé a Chile a ver a mi familia y a visitar amistades. En la mesa de estar de la casa de mi cuñada Daniela Germain, encontré un libro que se titula *Fractales. Hermenéutica de las formas puras en la modelación y enseñanza de la arquitectura*⁹, el libro venía con música fractal compuesta por Aníbal Correa Blanco (el profesor de piano de mi cuñada). Cuando empecé a leer me invadió una alegría indescriptible. Fue como encontrar un tesoro, algo que siempre busqué sin saber que existía.

El libro es un manual sobre el pensamiento complejo, contiene muchas de las nociones que a lo largo de mi vida y que sobre todo durante el Laboratorio de Investigación y Creatividad, habíamos abordado. Siempre las había encontrado por separado, pero ahora estaban frente a mí explicadas amablemente y con citas de autores maravillosos. Inmediatamente empecé a leerlo, tomé notas en mi cuaderno y una vez terminé, decidí llamar a su autor, Omar Cañete Islas, docente de la escuela de Arquitectura, de la Universidad de Valparaíso, a la par que coordiné una reunión con Aníbal Correa Blanco, destacado músico y profesor del Conservatorio de Viña del Mar que compone música fractal.

Entendí que este libro estaba vibrando conmigo y con la charla que tuve con el docente Omar Cañete, de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso, en un suceso de “sincronicidad”, como postula Carl Jung¹⁰. Según Jung, y en cuanto a mi propia percepción, había acontecido una manifestación de la totalidad y de interconexión con el universo, afirmando la existencia de un principio ordenador más allá de la causalidad lineal.

⁸Entrevista de Verónica Gago con Silvia Rivera Cusicanqui. 2015 “Contra el colonialismo interno” Revista Anfibia

⁹Cañete, Omar. 2019. *Fractales. Hermenéutica de las formas puras en la modelación y enseñanza de la arquitectura*. Valparaíso. Ed. UV.

¹⁰Carl Gustav Jung. *El hombre y sus símbolos*. Editorial Paidós, 1995



> Imagen 13. Tapa del libro Cañete, Omar (2013): *Arquitectura, complejidad y morfogénesis*” Fuente: Elaboración propia.

Avancé con la escritura de la película, dándole forma. Cuando volví a San Rafael (Mendoza) llamé a Horacio para contarle lo que había sucedido y cómo quería traducir todo esto a una película. El proyecto empezó a volverse real y así empezamos a conectarnos con otras personas que estaban en la misma sintonía y que eran parte del entorno de Horacio: Ángela, Alberto, Aída...

La película aborda la vida de un arquitecto que cambia su vida a raíz de un accidente que él interpretó como una señal. A partir de allí encuentra una motivación diferente y logra enfocar su existencia en un sentido más comunitario, solidario y sustentable. A partir de ese acontecimiento, el protagonista de la película comienza su transformación.

Para trabajar la estructura narrativa, tomé la cicatriz que dejó la mordedura de un perro en el rostro del protagonista. Esta señal que, además, había cambiado el rumbo en la vida de Horacio, me permitió tirar de un hilo importante. Es interesante observar cómo ciertos patrones repetitivos y complejos en la naturaleza pueden manifestarse en diferentes contextos, tanto en estructuras matemáticas como en las marcas físicas en nuestro cuerpo.

La geometría fractal, contrapuesta a la geometría griega de las formas ideales, estudia la morfología de lo que existe. Cada fractal actualiza su forma particular según el sistema de reglas que lo genera. En la vida de Horacio, para generar un cambio profundo, se necesitó un acontecimiento que hizo variar el patrón de lo rutinario, pues a través de un pequeño desvío en el camino se abrieron distintas oportunidades para ver el mundo con otros lentes. Es decir que otros mundos son posibles.

La palabra «fractal» fue acuñada por el matemático Benoît Mandelbrot en 1975, derivada del latín *fractus*, que significa «fracturado» o «roto». Los fractales exhiben una propiedad llamada autosimilitud, lo que significa que su estructura se repite a diferentes escalas. Esto implica que los detalles de



> Imagen 14. Fuente: Afiche de la película “Vuelta, fuga y punto de retorno” de Lucía Riera. Fuente: Elaboración propia

un fractal son similares a la estructura en su conjunto. Esta repetición de patrones en diferentes escalas es similar a la idea de algo que está fracturado, o roto en fragmentos más pequeños, pero conserva una cierta similitud con la forma original. La elección del término «fractal» por Mandelbrot fue una manera de capturar esa naturaleza fracturada y fragmentada de estas formas matemáticas, que se repiten infinitamente en detalle a medida que se amplían o se reducen. Así fue como encontré la estructura de la película, en esos fragmentos que se repiten no solo en la vida del protagonista, sino a través de las historias de vida de otras personas de su entorno que se asimilan al mismo patrón fractal.

La estructura narrativa de la película se conecta por vías sutiles que, a través de sus personajes, recursos sonoros y visuales, va logrando empatía y va desdibujando al observador y derribando el límite binario “dentro y fuera”. Se van generando preguntas, dudas e inquietudes para poder subjetivar las miradas sobre una historia sencilla, para poder abrir la posibilidad de otros mundos diversos, dentro del mundo.

Los testimonios de las personas que la historia de Horacio va conectando: artistas, intelectuales, educadores resuenan en la trama de la vida sobre las conexiones que generamos cuando nos enfocamos y logramos derribar algunas divisiones que separan lo íntimo de lo público, lo micro de lo macro.

La narración se va tejiendo a partir de distintas escalas de observación que son inherentes a la vida: el lenguaje del arte, lo místico, la naturaleza y la ciencia. El arte a través de la arquitectura pone en evidencia la vida como algo que se prolonga más allá de nuestra propia existencia y permite visualizarnos como parte de la naturaleza y como parte del universo.

La puerta al misterio se deja ver a través de señales y es el motor emocional de la vida, lo mágico atraviesa toda la existencia. El tiempo cíclico, para los pueblos nómades, resulta de una profunda interacción con la naturaleza que engendra la idea de totalidad. Es por eso que una de las reflexiones en la película tiene que ver con que aprender a vivir es aprender a decodificar señales.

AUTOCONSTRUCCIÓN

Las casas naturales corresponden a un tipo de arquitectura sustentable que combina tecnología y materiales naturales. Procura que todas las intervenciones en el terreno tengan un impacto positivo en el medio ambiente. Recicla y aprovecha materiales naturales del terreno que varían dependiendo de donde se emplace la casa. Utilizan un sistema antisísmico, procesan las aguas grises y negras que sirven para el riego, ahorran energía mediante diferentes métodos.

Según John Turner y Fitcher (1976):

además de los menores costes, el potencial de mayor autonomía en la vivienda, (...) podría devolvernos al menos en esta esfera de actividad cierto grado de satisfacción espiritual y de valor no utilitario ahí reside el significado de la autonomía¹¹. La construcción de una casa propia es una actividad que da sentido a la existencia y es potencialmente creativa porque se trata de una responsabilidad sobre nuestra propia vida y no merece ser reducida a un simple producto empaquetado¹².

Uno de los objetivos de la difusión de la película es mostrar, a partir de una experiencia de vida, la posibilidad de virar el rumbo de lo preestablecido. Además de acercar esta alternativa a personas que no están en el mundo de la autoconstrucción y a grupos con economías vulnerables que no poseen casa propia, brindándoles acceso a esta información.

En el sentido más profundo, la autoconstrucción resulta ser una metáfora de la transformación personal, un deseo interior que se exterioriza en algo tangible. Sabemos,

además, que construir algo con las propias manos y que ese algo sea el lugar que habitamos, tiene un valor incalculable. La vida actual, muchas veces, se opone a la necesidad humana de realizar cosas que trascienden y también sabemos que concretar proyectos o ideas no es algo común o fácil.

Una de las ideas centrales que desarrolla Jung¹³ es el concepto de “proceso de individuación”, que se refiere al desarrollo y la realización del potencial único de cada individuo. En el contexto de la construcción de una casa propia, el proceso de individuación puede entenderse como un proceso psicológico en el que una persona busca crear un espacio que refleje su identidad, sus valores y su sentido de pertenencia. La construcción de una casa propia se convierte en una manifestación externa de los aspectos internos del individuo.

La auto-bio-construcción es importante para la sustentabilidad del territorio, como práctica dignificante, artesanal, ecológica, como forma de vida y como modo de reutilizar recursos aplicando tecnologías accesibles.



> Imagen 15-16 . Fotogramas de la película *Vuelta, fuga y punto de retorno* de Lucía Riera Fuente: Elaboración propia

¹¹John F. C. Turner, Robert Fichter. *Libertad para construir: el proceso habitacional controlado por el usuario*. Arquitectura y urbanismo. Siglo XXI Ediciones, 1976. p. 245

¹²José Luis Oyón. "John Turner, the Geddesian Architect". Zarch No 5. 2015

¹³Carl Gustav Jung. *El hombre y sus símbolos*. Editorial Paidós, 1995



> Imagen 17 – 19. Cuaderno del Fotogramas de la película *Vuelta, fuga y punto de retorno* de Lucía Riera; proceso creativo de Lucía Riera para la película *Vuelta, fuga y punto de retorno*

CONVERSACIONES

Las sincronicidades nos ofrecen la posibilidad de ver más allá de nuestros conceptos convencionales del tiempo y la causalidad, y plasmarlos en patrones morfológicos propios de la naturaleza, de la danza fundamental que conecta todas las cosas y del espejo que está suspendido entre los universos interior y exterior.¹⁴

Las sumas o multiplicaciones no son lineales, término a término. Esto hace que, en cada iteración, los valores se disparen en diversos resultados, generando patrones geométricos que se llaman fractales. Son fórmulas basadas en la iteración de números complejos.

Ahora bien, estos datos de valores que ocurren entre iteraciones, hacen que una propiedad morfológica sea el cambio escalar. De allí que los fractales suponen cambios y propiedades de escala, que están determinados por esa operatoria interna. En ese sentido, no es azar. Pero tampoco es una serie lineal. Es más que crecimiento lineal, pero menos que azar. Es un campo morfológico nuevo.

Para entender un fractal hay que enlazar patrones que operan a diversas escalas, y en esa repetición, se va produciendo un nuevo orden. Lo chico, lo grande, lo similar, lo diverso, lo interno, lo externo, lo que actúa en un momento, y luego otro en otro, lo casual con lo constante, etc. Todas esas polaridades se vuelven relativas, pero a la vez generativas, creativas. ¡Es el orden el caos!

Entonces eso constituye una nueva estética o, al menos, un modo creativo de mirar.

Uno se puede preguntar qué tipo de autores, pensadores, literatura piensan o están pensando así... y las polaridades, en realidad, son falsas, pues no es binaria la cuestión, sino compleja. Puede tener alcances físicos, estéticos, tecnológicos, espirituales, etc. Y ahí uno podría ver la complejidad. Se puede incorporar el azar, pero no es azar...

¹⁴Conversaciones con el docente de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso, Chile., Omar Cañete Islas

Desgrabaciones de fragmentos de la película:

Alberto:

Cuando corre viento...

Las alamedas, escuchá

Escuchá el mar ahí.

Y eso no es nada, cuando se envuelve así... hace el sonido del mar

Ahora te lo dibujo así mira: el mar está acá, pero está invisible, un poco de agua hay acá, un poco de agua hay en ese cuerpo. Está todo, pero modificado nada más. Porque la tierra va evolucionando y cada cosa va evolucionando en su tiempo y cada cosa de estas está, lo que pasa es que no lo vemos, pero existe. La humedad, ¿qué es?

Agua

¿Y dónde está?

Está en el aire, pero no la vemos, pero en un ratito se nubla y llueven millones de cosas, ¿o no?

Escucha, el sonido de los árboles...

Logline de la película

Un accidente cambia la vida de un arquitecto. Visita una comunidad mapuche y decide aprender eco-construcción. Conoce personas que dejan entrever otros mundos posibles. Así comienza un camino reflexivo y expansivo para construir su casa y habitar un lugar, aunque tal vez el lugar lo habite a él.

Ficha Técnica de la película

Título de la película : *Vuelta, fuga y punto de retorno*
Género : No ficción
Duración : 85 minutos
Coproducción : Argentina y Chile
Casas productoras : eljoylaoreja, AcequiaTV, Serebross producciones
La película completa se puede ver en: <https://vimeo.com/eljoylaoreja>

Créditos

Protagonista : Horacio Márquez
Entrevistados: Alberto Polkosnik
Ángela Jorge
Aída Arévalo
Melania Jesús Bocchia
José Ignacio Tessore
Aníbal Correa
Omar Eduardo Cañete Islas
Realización : Lucía Riera
Diseño de sonido : Andrea Riera
Producción : Carla Márquez y Lucía Riera
Música : Aníbal Correa
Tema : Ingreso a la hiperbórea del sur
Cámara : Andrea Riera
Carlos Silva
Fernando Rossi
Sebastián Sacur
Kiara Vega
Lucía Riera
Timelapse : Fabián Verdugo
Fernando Rossi
Sebastián Sacur
Sonido Directo : Andrea Riera
Sebastián Sacur
Carla Márquez
Guadalupe Pérez Cesaretti
Corrección de color : Chino Flores (SAE)

Festivales

Semifinalista FESTPRO Film Festival, 2021
FIDBA International Documentary Film Festival, Bs As, Argentina, 2020
Ecocine Festival Internacional de Cinema Ambiental e Direitos Humanos de São Paulo, Brasil, 2021
PIFF Paraná International Films Festival, 4 Edición, 2021
MADRIFF Madrid Indie Film Festival, 2020

Reseña sobre la película

Lucía Riera construye de un modo circular y hacia adentro la narrativa de Vuelta, fuga y punto de retorno. Es como si la naturaleza dirigiera este guión y Lucía escuchara y observara atentamente a su maestra. Los tiempos, las pausas, los silencios y las elecciones estéticas de Lucía, nos ponen en perspectiva de la quietud activa, del arte de observar el libro de la naturaleza que somos.

Trini Rodríguez Grau
Casa del Bosque

BIBLIOGRAFÍA

- Cañete, Omar. 2019. *Fractales. Hermenéutica de las formas puras en la modelación y enseñanza de la arquitectura*. Valparaíso. Ed. UV.
- Cañete, Omar. 2014. *Arquitectura, complejidad y morfogénesis*. Valparaíso. Ed. UV.
- Deleuze, Gilles. 1986. *La imagen-tiempo*. Paidós, Barcelona, España
- Deleuze, Gilles. 2003. *En medio de Spinoza*. Editorial Cactus. Segunda edición Buenos Aires.
- Debord, Guy. *La sociedad del espectáculo*. Editora La Marca, Buenos Aires, Argentina, 2012.
- Javier Gil. "Los laboratorios de creación en contextos regionales". Memorias, segundo encuentro de investigaciones emergentes. 2015
- John F. C. Turner, Robert Fichter. *Libertad para construir: El proceso habitacional controlado por el usuario*. Arquitectura y urbanismo. Siglo XXI Ediciones, 1976
- Jung, Carl Gustav. *El hombre y sus símbolos*. Editorial Paidós, 1995
- Marcel Duchamp, *Notes*, ed. de Pierre Matisse, Centre Georges Pompidou, París, 1980. En español, *Notas*, trad. de M^a Dolores Díaz Villegas, Tecnos, Madrid, 1989
- María Galindo. *Mujeres Creando. Feminismo Urgente ¡A despatriarcar! "No se puede descolonizar, sin despatriarcalizar"*. Edición argentina de Lavaca cooperativa, 2014
- Natacha Rena. "Procesos creativos colaborativos y tecnología social". Memorias, segundo encuentro de investigaciones emergentes. 2015
- Oyón José Luis. John Turner, The Geddesian Architect. Zarch No5. 2015
- Paulo Freire. *La educación como práctica de libertad*. Editorial Siglo XXI, 1972.
- Recopilatorio de testimonios, ensayos y comunicados del grupo Acción Directa y la
- Tristan Tzara. *Uno Dos Tres Cuatro Cinco Seis Siete Manifiestos Dada*. Jean Jacques Panvert Editeur, 1963
- Risler, Julia y Ares, Pablo. *Manual de mapeo colectivo: recursos cartográficos críticos para procesos territoriales de creación colaborativa*. 1a ed. Buenos Aires, Tinta Limón, 2013
- Rodchenko, A. y Stepanova, V. *Frente de izquierda de las artes LEF. ¡A la producción!*
- Rodchenko: The A. Rodchenko & V Stepanova Archive, Moscow. Edición de Catálogo Libros, Viña del Mar, Chile, 2018.

Academia y ciudad: Proyecto editorial, especializado y académico, interdisciplinario y de comunicación social acerca de la ciudad y el territorio en la región de Valparaíso. Revista COTA¹

PABLO PATRICIO IVÁN DUARTE M.

Arquitecto. PUC-Santiago. Diseñador Gráfico, PUC-Valparaíso. Magíster en Arquitectura y Diseños. Mención Ciudad y Territorio. PUC-Valparaíso

FILIACIÓN INSTITUCIONAL. Docente Escuela de Arquitectura, Universidad de Valparaíso

ORCID: <https://orcid.org/0009-0008-4325-7101>

MAIL CONTACTO: pablo.duarte@uv.cl

Universidad de Valparaíso

Facultad de Arquitectura

Revista Márgenes

Espacio Arte y Sociedad

Academy and city: Editorial, specialized and academic, interdisciplinary and social communication project about the city and the territory in the Valparaíso region. COTA Magazine

2023. Vol 16 N° 25

Páginas 136 - 150

Recepción: noviembre 2022

Aceptación: marzo 2023

RESUMEN

Este artículo busca reflexionar acerca de los actores y factores responsables de la ausencia o escasa relación en el diálogo entre la academia y la ciudad. Esa es la principal materia que pretende abordar este estudio, además de documentar la producción de un gesto editorial de la revista COTA, que intenta colaborar en el encuentro entre ambas instancias para propiciar un crecimiento intelectual, cultural y democrático de la sociedad en la ciudad.

Revista COTA ha sido comprendida, desde sus inicios, como una publicación académica y profesional sobre la ciudad, pero dedicada al público general. Esto marca una diferencia con otras publicaciones del mismo ámbito, pues se plantea fomentar la apertura del conocimiento sobre la actualidad de nuestra ciudad y arquitectura en una publicación innovadora y creativa, así como constituirse en un instrumento de difusión de trabajos generados, tanto en el ámbito académico como en el desarrollo profesional de cada disciplina. Estimular en el ciudadano la lectura de la visión crítica y la construcción de una mirada multidisciplinar sobre la ciudad para fortalecer su compromiso hasta mejorar la convivencia con el espacio habitado.

A la fecha, ya son 20 números publicados, con tres mil ejemplares hasta la edición n°11 y luego, en tirajes mas acotados por número. Surge, así, la necesidad de evaluar y hacer un seguimiento de la puesta en marcha del proyecto Revista COTA; si ha logrado cumplir con los objetivos editoriales, identificando, por ejemplo, los criterios de evaluación de distintos grupos, tales como columnistas, lectores y grupos académicos. Con esto se busca potenciar el medio y proyectarlo, según los resultados de la evaluación. Lo anterior se plantea, también, como un modo de pasar de lo mono disciplinar a lo multi o trans-disciplinar, en un espacio que permita una mirada más colaborativa entre las especialidades, siempre desde el rol de la arquitectura como disciplina madre que invita a desarrollar temáticas que le son propias, pero convergentes con otras.

Palabras clave: Revista COTA / arte y cultura / Trans disciplinariedad / comunidad / región de Valparaíso, Chile

SUMMARY

This manuscript seeks to show and reflect on the factors and actors that generate an absence or little relationship in the dialogue between the academy and the city, it is the main subject that this study tries to address, in addition to documenting the production of an editorial gesture of the magazine COTA, which tries to collaborate in the meeting

¹Ver página de la revista online: <https://revistacota.cl/>

²Ver nota anterior, sitio online

<https://doi.org/10.22370/margenes.2023.16.24.3903>

between both instances to generate an intellectual, cultural and democratic growth of society in the city.

Cota Magazine has been understood since its inception as an academic and professional publication on the city, but dedicated to the general public, thus marking the difference with other publications in the same field, considering promoting the opening of knowledge about the current situation of our city and architecture. in an innovative and creative publication; establish itself as an instrument for the dissemination of works generated both in the academic field and in the professional development of each discipline; as well as to stimulate in the citizen the reading of the critical vision and the construction of a multidisciplinary look on the city; and finally strengthen the commitment of readers and citizens and improve coexistence with the inhabited space.

To date there are already seven editions published, with a print run of three thousand copies per number, thus arising the need to identify if the start-up of the Revista Cota project has managed to meet the editorial objectives for which it was established. created, recognizing in turn, what have been the elements valued by columnists, readers and academic groups regarding the initiative, allowing with this information to strengthen the project and project itself in a concrete sense and in order with the expectations that arise from the study.

The foregoing is also considered as a way of moving from the monodisciplinary to the multi or trans-disciplinary, in a space that would allow others to obtain a more collaborative look between the specialties, always from the role of architecture as a discipline. mother who invites to develop themes that are her own but converge with others.

Keywords: COTA Magazine / art and culture / Transdisciplinarity / community / V region Chile

INTRODUCCIÓN

Este estudio tiene por objeto revisar y analizar la producción académica que se genera en los centros de educación superior de la región de Valparaíso y la verificación de medios que permite vincularlos con la ciudad para el desarrollo de la misma en el ámbito cultural, como en el crecimiento del conocimiento específico de la sociedad. En definitiva, entender cómo es la instancia de aproximación de la academia y la ciudad a través de un medio escrito especializado, para lo cual se ofrece un proyecto y prototipo de obra, con un primer muestreo en el borde de la región de Valparaíso que comprende las comunas de Villa Alemana, Quilpué, Viña del Mar, Valparaíso y Concón. Este ejercicio es un proyecto editorial monográfico de revista, que intenta construir un primer acercamiento entre la academia y la sociedad que, a través de la estrategia de localización en instituciones gubernamentales, centros culturales, medios de transporte y lugares de estanco, como cafeterías, nos permita asegurar un encuentro con distintos tipos de lectores. Además, garantizar la máxima cobertura del objeto editorial, con la gratuidad de los ejemplares, de manera que se pueda asegurar la difusión sin restricciones.

En cuanto a las publicaciones académicas en revistas indexadas, hasta el momento se distinguen dos vías de publicación para los docentes: a) revistas indexadas o que se encuentren en tal proceso, y b) otras que no lo son.

Actualmente, los académicos de las distintas universidades tienen exigencias contractuales en cuanto a publicar en revistas indexadas —una publicación periódica de investigación que denota alta calidad y ha sido listada en alguna base de datos de consulta mundial, lo que habitualmente trae aparejado que la revista tenga un elevado factor de impacto—.

Esta situación, incide en una necesidad por producir contenidos para las revistas indexadas, que se alejan de su vinculación con la vida cotidiana, o restringiendo las posibilidades de vinculación al medio local.

En cuanto a la aproximación de academia y ciudad en el territorio de Valparaíso, creemos que, tal como señala Benévolo (1999), el proyecto artístico por el que se trabaja (revista COTA) *es un bien del cual todos pueden participar, y que sirve para mejorarnos a todos; en realidad, si no participamos todos, nadie podrá participar* (p. 2). A raíz de

los diversos problemas urbanísticos/sociales que afectan continuamente a nuestra región, nos damos cuenta de que ser ciudadano implica participación y cohesión con los espacios que se habitan, así como con los otros ciudadanos con quienes convivimos. Creemos que este vínculo se fortalece a través de la comprensión de los distintos ámbitos y realidades que forman el espacio que habitamos, por ello la información y discusión de temas de nuestro entorno es vital para mejorar la convivencia y la mejora de nuestro espacio urbano.

La revista COTA se basa en la urgente necesidad de difundir la arquitectura y ciertas ramas de las humanidades que, como señala J.M. Montaner (1999), “se han olvidado que debían servir a toda la humanidad” (p.137.), y por ello deben abrirse y ser útiles al público general. Por ello, y en consonancia con ciertos movimientos progresistas de la arquitectura de participación social, pretendemos que revista COTA sea una plataforma de conexión, difusión e intercambio de conocimientos dedicada a los ciudadanos del territorio regional de la región de Valparaíso.

MOTIVACIÓN PERSONAL

JORNADAS DE MAGÍSTER

En lo particular, el magíster, en las jornadas de estudio los días viernes y sábado, desencadenaba conversaciones y reflexiones que se compartían en la mesa de reunión, que se sostenían en lo (mono) disciplinar de cada uno y que, congregados bajo el mismo horizonte de ciudad, nos permitía configurar una mirada compartida sobre ella.

De esta manera es que surge lo que declaro como la primera obra, dentro de otras acciones que puedo aportar en la construcción del territorio. Si bien la formación nos permite tener miradas desde una dimensión macro sobre la ciudad, hay que entender que operaciones de esa escala son más difíciles de concretar, ya sea porque el Estado, políticamente, no permite tener instrumentos con mayor decisión de lo público, lo cual se contrapone con la planteado por Sergio Baeriswyl (2017) en una clase en la EAD, PUCV, planteaba que: *...el diseño urbano es responsabilidad de las instituciones públicas? Inversión Privada: 89%. Inversión Pública: 11%*

De esto se deduce que, si bien el orden de la ciudad es complejo de intervenir desde lo privado, el 11% corresponde a espacio público y lo demás es construcción desde lo privado.

DEFINICIÓN DEL CARÁCTER DE LA OBRA PARA GRADUARME COMO MAGÍSTER

El proyecto se denomina, en su tipología, una obra de arquitectura comunicacional con presencia urbana en el territorio. El trabajo surgió, en primera instancia, de la necesidad de abrir las aulas a una ciudad carente de

participación ciudadana en la construcción del territorio, en donde políticas de Estado superan a las organizaciones y agrupaciones que intentan defender el patrimonio u otros aspectos fundamentales que construyen la ciudad. El objeto editorial, revista COTA, intenta aproximar ambas frontalidades: academia y ciudad.

MEDICIÓN DEL OBJETO EDITORIAL

La necesidad de conocer la valoración que se tiene de la circulación, distribución y recepción de la revista COTA por parte de los lectores en la ciudad.

Respecto a su función, me interesa saber cómo el medio vincula el conocimiento experto o académico con la ciudadanía en general, considerando que no existe, en la región, ninguna experiencia similar en este ámbito, en los distintos aspectos que tiene el proyecto editorial: académico, abierto, gratuito, etc. Además, conocer la percepción que se tiene de la revista, con el fin de potenciar aquellas acciones que son significativas y que, en definitiva, ayudan al cumplimiento de los objetivos para los que fue creada. Por último, me motiva direccionar su desarrollo y proyectar su continuidad con lineamientos e ideas claras.

FUNDAMENTACIÓN DEL TEMA DE ESTUDIO

CONSTRUCCIÓN DE UN PROYECTO EDITORIAL

En contexto: hechos y actualidad en Valparaíso

En Valparaíso se han desatado diversos acontecimientos a partir de ciertas decisiones urbanas que afectan a la ciudad. Son escasas y escuetas las opiniones de algunos especialistas sobre las consecuencias de cada decisión, por ejemplo: el *mall* Barón, proyectos portuarios, edificios en áreas con valor residencial histórico, el tren rápido Santiago-Valparaíso, entre otros. Estos proyectos pueden desencadenar la decadencia de ciertas áreas o severas dificultades, y obtener la información completa de los pros y los contras no es tarea fácil.

Las opiniones o puntos de vista que se plantean en los medios, suelen ser imprecisos, lo que, de una u otra manera, no propicia un diálogo entre las distintas partes y actores, por lo que es muy difícil conformar una visión suficiente, sobre todo porque abundan las opiniones que no se relacionan con la academia. En definitiva, son múltiples los hechos y acontecimientos que nos convocan a participar y que demandan a las instituciones universitarias a comunicar sus conclusiones. Son ellas las que destinan tiempo al estudio, al análisis, a la reflexión y la difusión, pero falla el medio, y es por esto que la revista viene a crear un espacio para publicar contenidos relacionados con la ciudad que se generan al interior de las aulas.

Planteamiento del problema

La academia es la instancia, dentro de la sociedad chilena, destinada a la formación de profesionales, con un cuerpo docente que está en constante análisis, reflexión, investigación, desarrollo de proyectos y obras en cada especialidad, por lo que siempre he manifestado que la política de Estado y la ciudadanía no se conectan con la academia, a pesar de que en ella se observa, se estudia, se analiza y se desarrollan visiones fundamentadas que podrían ser ejecutadas en el país.

La ciudad no se define necesariamente como infraestructura y/o espacio físico-material, simplemente esto es resultante de operaciones que atienden o necesitan el habitar para constituirse. La ciudad es más que lo habitable, que el contenedor físico, y esa es nuestra preocupación o centro de atención.

Identificamos varias problemáticas:

1. Carencia de medios especializados, académicos y abiertos a todo público, que reflexionen acerca de la ciudad y el territorio. Las instituciones de educación superior generan un sinfín de conocimiento y producción intelectual que no alcanzan a salir a la ciudad para originar el cruce o formar parte del estado del arte en la materia. Así, las investigaciones académicas se resuelven en tesis, para fundamentar otras tesis, en revistas especializadas de difícil acceso.

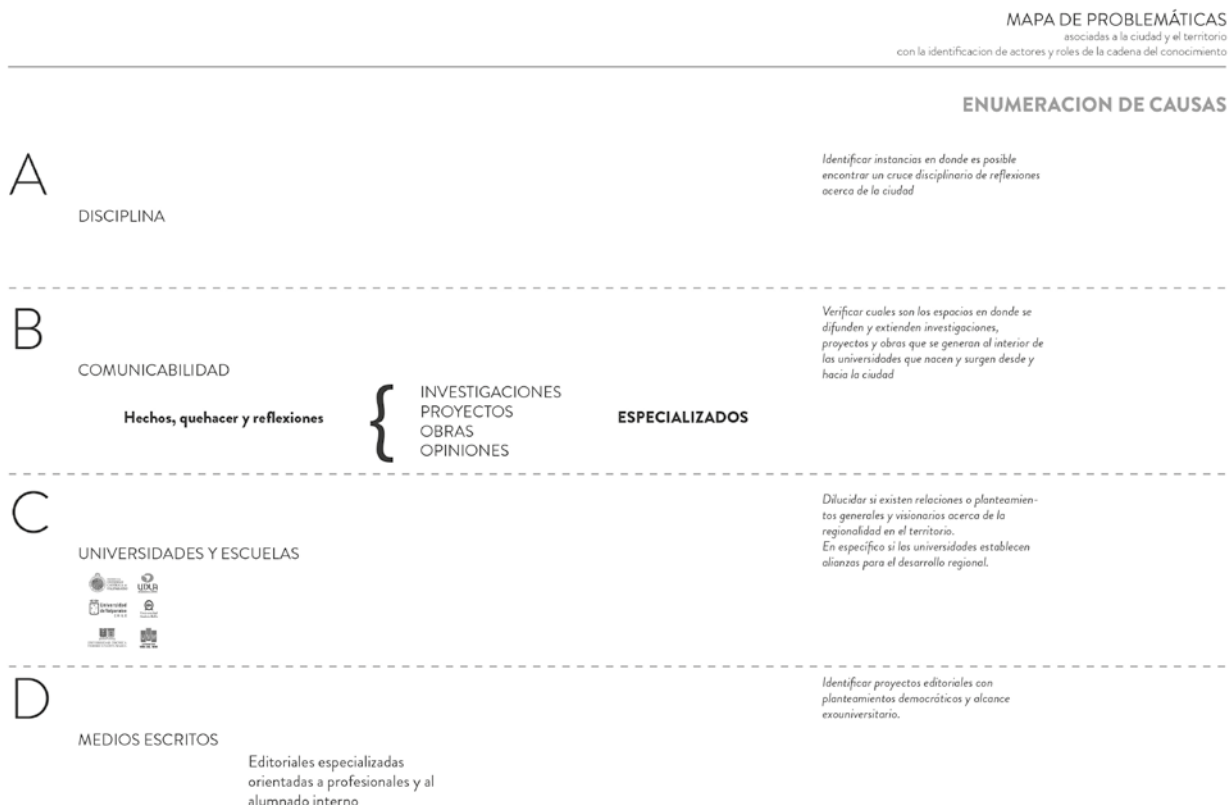
2. Ausencia de cruces multidiscplinarios. Cada especialidad académica, desde su vereda y mirada particular, formula un planteamiento que, de manera singular, resuelve un punto de vista, que no logra un cruce o asociación a través de un espacio de discusión.

3. Escuelas disgregadas y sin un punto de vista unitario para con la ciudad. Seis escuelas de arquitectura en la región, todas con sus planteamientos propios y con pocas instancias de reunión. Todo hacia adentro y no hacia el borde.

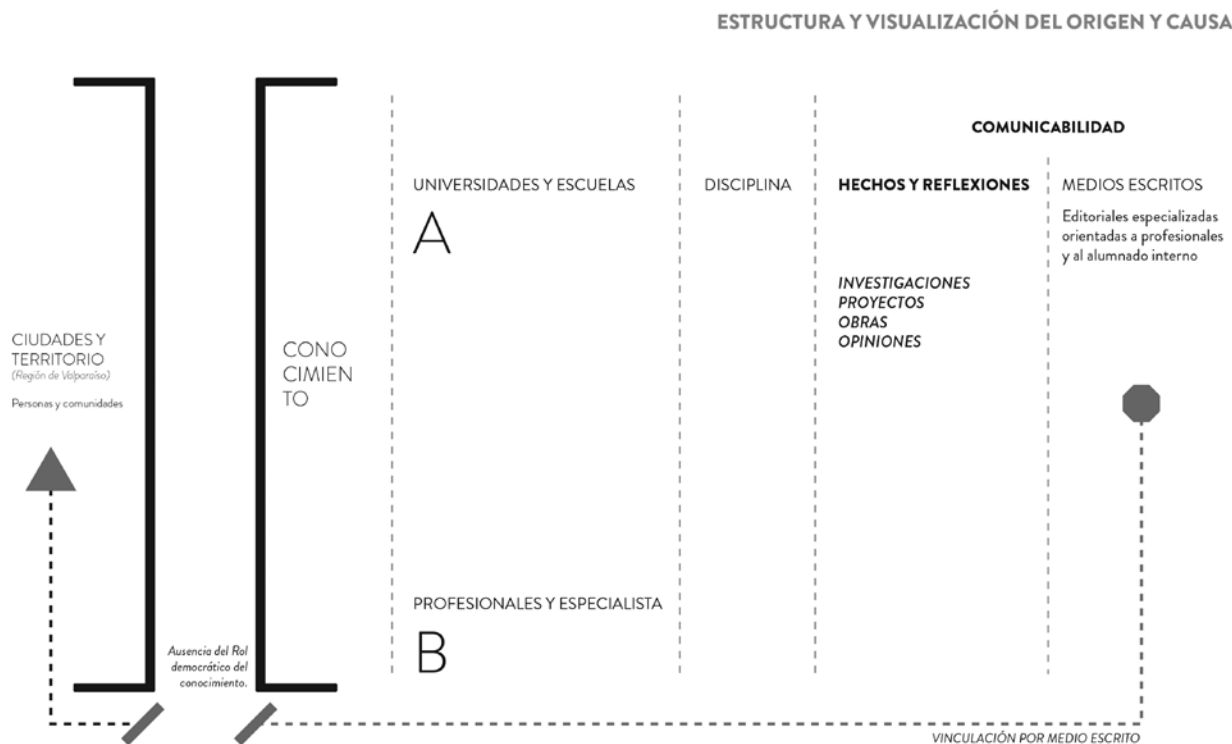
RESUMEN DE PROBLEMÁTICA

La ausencia de espacios de exposición de temas, la falta de cruces disciplinares frente a un tema, la generación de conocimiento especializado y sin salida a todo público, la inaccesibilidad de medios que transmiten y transportan conocimientos, la disgregación de las escuelas de arquitectura, más su precaria difusión de lo que se dialoga en las aulas.

Lo anterior conlleva una falta de construcción cultural e identitaria del territorio por parte de los ciudadanos, quienes se enteran escasamente de los hechos y acontecimientos de la ciudad a través de los medios no especializados que exponen un punto de vista superficial sin mayor detención.



> **Imagen 1. Mapa de conceptos para explicar relaciones del planteamiento general del problema de Academia y Ciudad. Fuente: Duarte, 2017**



> Imagen 2. Fuente: Duarte, 2017

Preguntas de investigación

Del planteamiento de las problemáticas es que surgen las preguntas de la investigación, las que nos acompañarán durante todo el desarrollo de esta tesis (o memoria) para verificar si estas interrogantes lograrán obtener una respuesta

1. ¿Cuál es la necesidad de aproximar la academia a la ciudad?
2. ¿Cuáles son las disciplinas que pueden integrarse, transversalmente, para construir una mirada compleja frente al tema? ¿La mirada multidisciplinar es la más adecuada para aproximarse a la ciudad?
3. ¿Cuál es el modo más pertinente y efectivo para que estos dos mundos dialoguen?
4. ¿Una publicación escrita, como revista COTA, tiene la capacidad de aproximar la academia a la ciudad?

Hipótesis

La ausencia de espacios de intercambio entre la academia y la ciudad trae como consecuencia desapego y falta de comprensión de la importancia del territorio. Por lo tanto, se elabora y construye un medio, como obra (prototipo), para aproximar ambas instancias. El proyecto editorial revista COTA pretende enlazar estos dos mundos (academia y ciudad) con materias multidisciplinarias y de acceso abierto para garantizar la cobertura masiva de contenidos.

OBJETIVOS DE LA INVESTIGACIÓN

Objetivo general

Producir un encuentro entre la academia y la ciudad para lograr acercamiento entre ambos actores en el territorio.

Este encuentro se configura y construye a través de un prototipo de proyecto editorial denominado revista COTA, el cual tiene como encargo generar ese diálogo. Además, desarrollar una medición del medio y verificar el cumplimiento de los objetivos específicos.

Objetivos

ESPECÍFICOS TEÓRICOS

- a. (Aula de ciudad). Fomentar la apertura del conocimiento sobre la actualidad de nuestra ciudad y el territorio en una publicación social y democrática.
- b. (Difusión y extensión académica). Constituirse como un instrumento de difusión de trabajos generados tanto en universidades como en el desarrollo profesional de cada disciplina, logrando ser un espacio de exposición de saberes, tanto en lo teórico, proyectual y ejecutado, de manera de atravesar las distintas etapas y estado de cada proceso creativo, medir lo realizado y construir la crítica, válida en todo proceso.
- c. (Mirada multidisciplinar). Materializar una publicación especializada capaz de articular e integrar múltiples disciplinas para analizar y reflexionar los hechos en la ciudad y el territorio. De esta forma postular a la apertura de los saberes frente a un determinado tema, estimulando la construcción de un clima de intercambios y cruces de puntos de vista para que, desde las distintas especialidades, los lectores y ciudadanos puedan configurar una mirada particular.
- d. (Informar a la comunidad). Aportar, desde los distintos puntos de vista, la conformación de opinión informada, de manera que permita configurar un criterio respecto de los hechos analizados y, en ciertos casos, concluir en toma de decisiones.

OBJETIVOS ESPECÍFICOS

Este tipo de objetivos se declaran, ya que además de generar una investigación acerca del tema específico “academia y ciudad”, se desarrolla una obra que necesita medirse en varios términos:

- a. Identificar y describir cuáles son las valoraciones de los lectores respecto a las publicaciones de la revista COTA.
- b. Analizar el impacto de la revista en los espacios exteriores como cafés, servicios públicos, transporte colectivo, centros culturales, académicos, educativos y de profesionales. Verificar la red de los centros de distribución
- c. Reconocer los elementos significativos de la revista que permitan plantear desafíos y proyecciones acorde a sus objetivos iniciales.

COMPONENTES, ACTORES Y SUS RELACIONES

La educación

La educación es uno de los componentes importantes y neurálgicos del planteamiento, en donde el concepto de academia y ciudad se sostiene a través de esta primera definición. Está claro que el término es bastante amplio y difícil de abordar, sobre todo en una línea de estudio que puede tener múltiples aristas, pero en esta ocasión nos referimos, más bien, a ciertos actores e instancias que permiten una aproximación literal de ambos hechos: “la academia y la ciudad”.

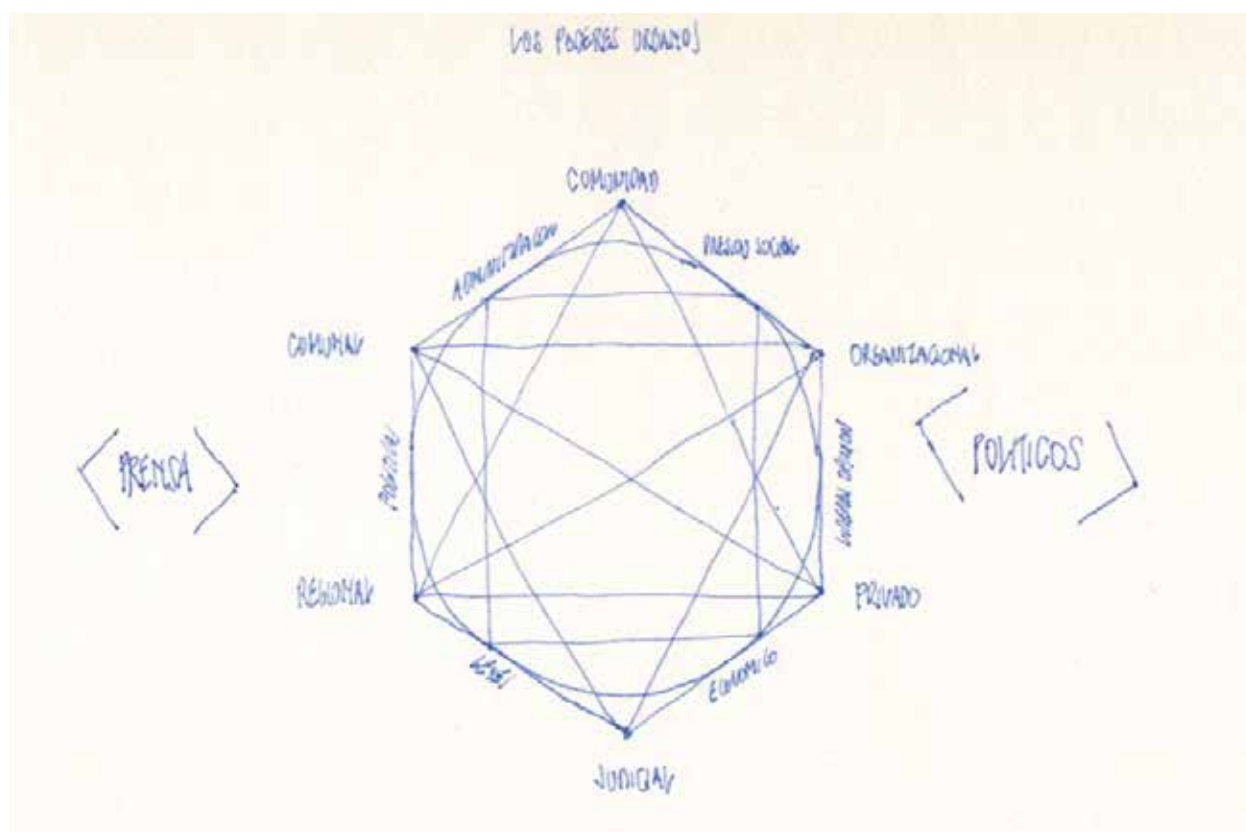
La educación y el conocimiento, básicamente, se componen de una infraestructura física, que alberga al estudiante desde su desarrollo temprano preescolar hasta la educación superior. En general, el término relacionado con lo formal se sostiene en programas de estudio que varían dependiendo del nivel de desarrollo, pero nuestra preocupación va más allá de las aulas cerradas, más bien del aula de ciudad.

La universidad se preocupa de un alumnado matriculado e inscrito que, indirectamente, en un futuro próximo, cercano a los seis años, pasará a formar parte de la construcción de la ciudad. El problema está en que gran parte de los que conforman la ciudad, sean universitarios o no, solo la habitan, sin tener real preocupación o incidencia sobre ella, aunque se ven afectados por decisiones que allí ocurren. Es en esto último en lo que me detengo, en la preocupación por educar más allá de las aulas y del rol a ratos pasivo de la academia en su vinculación con los hechos de la ciudad.

El aula abierta o aula de ciudad se puede llegar a configurar de manera directa, buscando el modo y el medio que permita enseñar y dialogar, de manera masiva y sin segregación.

Algunos cuestionamientos que surgen en esta reflexión es saber cuáles son las instancias de enseñanza. Siempre se ha sostenido que, básicamente, los actores son los que generan el aula. Por un lado, el docente, por otro, el alumnado; sin estar necesariamente en un lugar físico conformado como sala, aunque, obviamente, reúne las características de albergar y no alterar la concentración en un espacio físico cerrado.

De todas las aulas observadas en el aspecto de infraestructura educacional, hay espacios abiertos de la ciudad que son más aula que las declaradas como tal. Solo para mencionar que la educación se puede y debe desarrollar más allá de la sala como espacio cerrado. Más contemporánea es la educación a distancia, pero la preocupación está en el deseo de acceder a ella. Las transformaciones han sucedido en el tiempo. Ya la pizarra pierde protagonismo, dando paso al proyector, sin embargo, el factor común es la lectura; por lo tanto ¿cuál es el modo que se intenta verificar en el acercamiento de la academia con la ciudad?



> Imagen 3: Esquema de Sergio Baeriswyl dibujado en la pizarra en la clase del módulo “La habitación” del 7 de abril de 2017 en la EAD PUCV. Fuente: Duarte: 2017

Concluir con una referencia de la Ley orgánica de la Educación (LOCE), la Ley 18.962 de 1990, en relación a lo que es la educación:

La educación es el proceso permanente que abarca las distintas etapas de la vida de las personas y que tiene como finalidad alcanzar su desarrollo moral, intelectual, artístico, espiritual y físico mediante la transmisión y el cultivo de valores, conocimientos y destrezas, enmarcados en nuestra identidad nacional, capacitándolas para convivir y participar en forma responsable y activa en la comunidad. (Gobierno de Chile, 1990). (cit. en Sepúlveda 2015; p. 8)

La universidad

La universidad es una infraestructura que ocupa la ciudad e influye positivamente en su construcción y en la sociedad que la conforma. Primero, la ocupación sobre el territorio que, en algunos casos, se dispersa dentro de la ciudad y, en otros casos, se aglutina a modo de campus. Cualquiera sea este modelo o estrategia, evidencia que es parte de la construcción de infraestructura de ciudad, por lo tanto, desde ahí es que se comienza a gestar una primera aproximación, al menos física.

Nos adentraremos, brevemente, en una fuente histórica para revisar los orígenes y ver qué hemos perdido o se ha transformado a lo largo del tiempo:

... La palabra *universitas* fue creada probablemente por Cicerón, con el sentido de “totalidad”; deriva de *universum*, que significa “reunido en un todo”. Referido a las universidades, aquel vocablo pasó a designar la institución que tenía carácter de totalidad en dos sentidos: originalmente fue la *universitas magistrorum et scholarium*, esto es, la comunidad de maestros y alumnos; después, la *universitas litterarum*, es decir, la institución en que se reunía en un todo el saber. Las universidades nacieron como expresión del renacimiento intelectual iniciado en el siglo XI en torno a la Filosofía y Teología.

La universidad es una de las más grandes creaciones de la civilización occidental, única en su género: un instituto dedicado al mundo del intelecto. La universidad nació no de una idea preconcebida, sino de la paulatina convergencia de circunstancias históricas. En último término fueron dos corrientes: la de los que querían aprender y la de los que estaban dispuestos a enseñar... (Chuaqui, 2002: 564)

De los textos se puede desprender que la universidad, aparte de lo ya mencionado como infraestructura, ha sufrido grandes transformaciones a través de los años. Esto ha ido transformando sociedades desde la generación del conocimiento, en donde los que quieren aprender y los dispuestos a enseñar convergen en una formalidad, pero ¿qué sucede con la universalidad en relación con la sociedad no matriculada y no formalmente inscrita en una disciplina? Es justamente ese rol el que se ha denominado vinculación con el medio, en donde el alumnado desarrolla un acercamiento con la realidad laboral, pero eso no es todo lo que se necesita. Actualmente, la reflexión se desarrolla y se difunde en proyectos editoriales cerrados e intrauniversitarios. Esto último lo refuerzo con una reflexión del Premio Nacional de Urbanismo, año 2014, Sergio Baeriswyl, que en la clase del módulo “La habitación”, del 7 de abril de 2017, nos expone, en un mapa conceptual o esquema, los poderes urbanos que conforman la ciudad. Allí aparecen los políticos y la prensa como importantes componentes. Por años he declarado que la universidad y los servicios públicos no se relacionan, considerando que la universidad genera conocimiento y el Estado ejecuta, por lo que este acercamiento es engorroso administrativamente, y las voluntades de los que están en la política, más bien se centran en otros objetivos. Por esto es que presento el esquema en donde si la universidad no genera puentes con el Estado, al menos aparece otra ventana más abierta y de gestión más fluida como es el medio escrito.

Sencillamente creo que la universidad debe remontarse a los orígenes de la palabra “totalidad”, en relación con los que son generadores del conocimiento como también de los que necesitan y desean aprender más allá de lo formal del estudiante universitario, en definitiva, la ciudad.

COTA es un primer acercamiento para convertirse en uno de los poderes urbanos con capacidad para poner temas al frente de la ciudad y generar el sentido de estar reunidos en un todo, los que quieren enseñar y los que quieren aprender.

El docente: su rol académico y profesional frente a la ciudad.

Para detenerme en este aspecto, creo necesario considerar que la construcción del conocimiento se da, mayoritariamente, en el medio universitario, ya que es un espacio que permite analizar y reflexionar en un ritmo menos agitado que el mundo laboral (ejecución) y que tiene la virtud de poder detenerse frente al tráfico de la ciudad para observarla y proyectarla.

En cuanto al ámbito docente, me interesa detenerme en dos aspectos: primero, el que tiene directa relación con el rol pedagógico y genuino para con la ciudad, en el que los contenidos formales que se exponen frente al alumnado no se vinculan directamente al plano sociocultural

En relación con el primer aspecto, le siguiente texto afirma, a propósito de la transmisión cultural:

...Hace unos sesenta años, Ortega y Gasset señaló que a las universidades de entonces les faltaba algo: transmitir la cultura, esto es, enseñar un sistema completo e integrado de las ideas substantivas del saber de la época; Ortega dice de las ideas vivas de la época o de las ideas de que vive la época. Sin el conocimiento de esa síntesis, dice él, se es inculto. Para este fin, Ortega propuso la creación de una Facultad de Cultura, proyecto que no se ha concretado... (Chuaqui, 2002; 565)

Efectivamente, el planteamiento de que la universidad sea parte de la transformación y construcción cultural viene a cobrar relevancia en estos tiempos en que los hechos y sucesos que transcurren con el crecimiento acelerado de la ciudad, requieren y exigen una preocupación de quienes reflexionan y generan conocimiento. Esto sumado a la pertinencia de la dedicación plena en la docencia. Para esto último una referencia de lo que se definía como profesor:

El profesor había de ser él mismo un investigador y su labor docente debía consistir en comunicar los nuevos conocimientos y no limitarse a lo que ya estaba escrito en los libros. Se introdujo así otra innovación radical: para los maestros la universidad debía dejar de ser un lugar de paso, era menester que se dedicaran por entero a la labor académica. (R5)

La disciplina

La disciplina es una de las materias que se involucra con el planteamiento general de estudio, debido a la necesidad de abordar las temáticas de la ciudad desde distintos frentes. Entiéndase que la disciplina tiene relación con lo académico o campo de estudio, en el cual se desarrolla un conocimiento específico y que la educación superior distingue, explícitamente, a través de una multiplicidad de opciones (carreras) relacionadas con el conjunto de habilidades que desarrollan los estudiantes.

En cuanto a esta materia, se han verificado distintos procesos en el tiempo sobre la diversificación dinámica de los campos de estudios, como es el caso de las subespecialidades que permiten atender al mercado sin mayores inconvenientes, más allá de lo que se debata sobre esta diversificación.

La arquitectura, en algún momento, fue considerada la madre de las artes, ya que permitía albergar un conjunto de ramas que, en el tiempo, se fueron desprendiendo y adquiriendo roles propios. Actualmente, la arquitectura no solo se preocupa de la forma del edificio autónomo, sino más bien de la integración de este con la ciudad, por lo que esta materia urbana dejó de ser exclusiva de los arquitectos, pues es compartida por otros puntos de

vistas o campos de estudios. Esta apertura de saberes ha generado que múltiples disciplinas consideren la ciudad como parte de su preocupación, por lo que es posible distinguir, fácilmente, miradas reflexivas y analíticas acerca de la urbe desde el protagonismo de la especialidad sin necesariamente ser arquitectos o urbanistas.

Las carreras universitarias, a lo largo del tiempo, han sabido leer la necesidad de preparar un alumnado más integral, por lo que las mallas curriculares han incrementado cursos de diferentes áreas, para invitar a los estudiantes a desarrollar competencias complementarias a la especialidad que estudian y, de esta manera, producir un cruce con otras miradas. Esta estrategia cimienta, en parte, el futuro laboral, ya que el desempeño en el trabajo, en su mayoría, tiene que ver con la conformación de equipos de distintas disciplinas, lo que inmediatamente abre una multiplicidad de miradas.

Es importante el ingreso de las letras, de las humanidades y de las ciencias en las carreras de arquitectura, como una manera de despertar en el alumnado una apertura a otras miradas y dar espacio a la configuración desde el antecedente, el análisis y la reflexión que nos proporcionan las demás disciplinas, para proyectar ciudades más colaborativas y congregadoras de espacios, ya que no somos los únicos que construimos lugares a partir de la infraestructura.

Para concluir, cito al catedrático de la escuela de arquitectura de Sevilla, España, Carlos García Vázquez (2016), quien, en una publicación denominada “Ciudad Hojaldré”, reflexiona sobre la interdisciplinariedad de la ciudad y el acercamiento que tiene la historia, las letras y la arquitectura con la ciudad:

... Seguro que en el resbaladizo territorio de la hibridación disciplinar habrá quien considere el trabajo más multidisciplinar que interdisciplinar, dada la prioridad otorgada por el autor a la esquematización y a la construcción de categorías, lo cual es de agradecer por la claridad de su lectura. En todo caso, no faltan introducciones transdisciplinarias que remiten a la necesidad de la mirada holística... (R7)

Intercambio disciplinar

De lo disciplinar a lo pluridisciplinar, o en la búsqueda de la precisión del concepto, es por esto que defino con esa ambigüedad la relación en que se encuentran los campos de estudio frente a la ciudad.

Me abocaré a presentar algunas referencias que, de algún modo, reflexionan acerca de este encuentro y la importancia que tiene el intercambio disciplinar para resolver las problemáticas actuales. Es así como:

...Norman Foster recalca la importancia de la arquitectura interdisciplinaria al crear las ciudades del futuro. Las múltiples problemáticas del siglo XXI, tienen

en común la complejidad y que ninguna de ellas puede abordarse desde el ámbito individual de las disciplinas, si no que son desafíos transdisciplinarios. (Max-Neef, 2005; en Carvajal, 2010; 4)

Lo anterior se refiere a la importancia que tiene abordar una problemática desde múltiples disciplinas, porque los campos de estudio se han vuelto tan especializados que difícilmente podría abordarse un tema de ciudad desde una coordenada o variable. Además, la participación de otras áreas en el concepto de colaboración-coparticipación, permite generar mayor aceptación, ya que las distintas áreas comienzan a sentirse identificadas y parte de la mirada.

Respecto a lo específico del proyecto COTA, se quiere señalar que la revista y su línea editorial no es sobre arquitectura o urbanismo, ya que, si bien se origina desde ese campo de estudio, el concepto se aborda desde la idea del magíster Ciudad y Territorio, es decir, entender que los hechos de ciudad son competencia de muchas disciplinas y no necesariamente de la arquitectura como tal.

DEFINICIONES GENERALES DE INTERACCIÓN DISCIPLINAR

A continuación, un conjunto de definiciones a propósito de la interacción de las disciplinas. Estas definiciones tienen distintas interpretaciones y si bien aclaran la integración, a algunas se les asigna, dependiendo del autor, características de otras. Por lo que más allá de definir el rol de las disciplinas en la revista COTA, más bien ofrecer una conceptualización más compleja.

Disciplinariedad: La disciplinariedad es mono-disciplina, que representa especialización en aislamiento (Max-Neef, 2005); concierne más o menos a un sólo y mismo nivel de realidad, contraria a la transdisciplinariedad, que se interesa en la dinámica que se genera de la acción simultánea de varios niveles de realidad (Valle, 2005).

Multidisciplinariedad: Es una mezcla no-integradora de varias disciplinas, en la que cada una conserva sus métodos y suposiciones sin cambio o desarrollo de otras disciplinas (Rodríguez, s.f.).

Esta puede ser la primera fase de la constitución de equipos de trabajo interdisciplinario.

Pluridisciplinariedad: Implica cooperación entre disciplinas, sin coordinación; normalmente se da entre áreas del conocimiento compatibles entre sí, y de un mismo nivel jerárquico (Max-Neef, 2005). Rodríguez (s.f.) destaca que la pluridisciplinariedad establece determinada relación entre los saberes participantes, pero una de ellas lidera estas relaciones, plantea los términos de tal relación y el método de los procesos se rige por el rigor de dicha disciplina. Torres (1994), por su parte, la define como la

unión no-integrativa de dos o más disciplinas, más o menos cercanas y, por lo general, dentro de un campo de conocimientos, que conservan sus métodos y modelos propios, como ocurre en la multidisciplinariedad, pero en la que se busca mejorar la relación entre ellas. Esto implica la existencia de relaciones de colaboración entre las diferentes disciplinas, evidencia objetivos comunes, y presupone una perspectiva de complementariedad entre las disciplinas, sin la existencia de sistematización o integración (Jáuregui, s.f.).

Interdisciplinariedad: Sotolongo y Delgado (2006) la definen como el esfuerzo indagatorio y convergente entre varias disciplinas (en ese sentido, presupone la multidisciplinariedad), pero que persigue el objetivo de obtener “cuotas de saber” acerca de un objeto de estudio nuevo, diferente a los que pudieran estar previamente delimitados disciplinaria o multidisciplinariamente.

Posada (2004), la define como el segundo nivel de integración disciplinar, en el cual la cooperación entre disciplinas conlleva interacciones reales, es decir, reciprocidad en los intercambios y, por consiguiente, un enriquecimiento mutuo.

Transdisciplinariedad: Es la etapa superior de integración disciplinar, donde se llega a la construcción de sistemas teóricos totales (macro-disciplinas o trans-disciplinas), sin fronteras sólidas entre las disciplinas, fundamentadas en objetivos comunes y en la unificación epistemológica y cultural (Posada, 2004; Stokols, 2006).

La transdisciplinariedad posibilita la articulación de otros marcos al proceso de conocimiento específico de una disciplina, de tal forma que podría decirse que, en la actualidad, los paradigmas de una ciencia o saber no le pertenecen exclusivamente, y es necesario extrapolar a diferentes contextos teóricos y metodológicos (Nicolescu, 1998, 2002; Rodríguez, s.f.). En cuanto a principios de formas integradoras de investigación, la transdisciplinariedad comprende una familia de métodos para relacionar el conocimiento científico, la experiencia extracientífica y la práctica de la resolución de problemas. En esta comprensión, la investigación transdisciplinar se orienta hacia los aspectos del mundo real, más que a aquellos que tienen origen y relevancia sólo en el debate científico. Una cuestión de mayor importancia en este tipo de investigación es: hasta qué punto se consigue la integración de las distintas perspectivas científicas. Este aspecto es, a menudo, usado para distinguir entre trans, ínter y multidisciplinariedad.

Claro está que la definición del cómo se constituye la primera mirada del proyecto editorial (revista COTA) en relación con los roles disciplinares, evidentemente se encuentra en desarrollo.

Una vez expuestas las disciplinas frente a una temática, sus relaciones y miradas se despliegan desde su especialidad, por lo que el cruce hasta el momento ha sido de manera

tangencial, ya que la monografía permite albergar esa diversidad, sin existir un mayor roce o integración, pero convergente temáticamente. En este sentido se acerca más a lo que hemos definido como pluridisciplinariedad (Carvajal, 2010): *tienen especial preocupación por la inclusión y la diversidad; que están comprometidas con el planeta, que realizan transferencias tecnológicas, capacitación y servicios especializados; que las caracteriza un fuerte compromiso con el territorio y con sus habitantes y desarrollan una comprometida vinculación con el medio...* (Carvajal, 2018.)

Es evidente que lo mencionado anteriormente es propio de las universidades que se desarrollan en cada región. Por ejemplo, si realizáramos el ejercicio de considerar el mismo texto y lo desplegamos en función de las universidades de la región Metropolitana o de la región de Coquimbo, entre otras, el mensaje o definición es exactamente el mismo. Por lo que no se logra evidenciar, a simple vista, ningún rasgo o caracterización de intervención, excepto en el texto que a continuación se cita, en donde sí se menciona una aproximación de las universidades a la dimensión territorial. Así, dentro del plan de desarrollo de la comuna de Valparaíso una de las políticas es “Valparaíso se convierte en un centro de conocimiento a través del posicionamiento de sus instituciones de educación superior en el ámbito nacional y latinoamericano” y dentro de los objetivos estratégicos están: la instalación de nuevos centros de investigación, la transferencia tecnológica, posicionar a las universidades en el contexto nacional e internacional, establecer compromisos de las universidades con el proyecto ciudad... (Sanhueza, 2018)

Este último punto es el que nos interesa abordar y que se trabaje en él. No hay que olvidar que el planteamiento solo responde a las universidades que pertenecen al Consejo de Rectores, por lo que deja fuera a cuatro universidades privadas que también tienen presencia en la formación de profesionales y con intervenciones a escala regional. En cuanto al planteamiento de establecer compromisos de las universidades con el proyecto ciudad, suena interesante. Ahora, los tipos de proyectos no se han logrado evidenciar, sobre todo porque las problemáticas de ciudad han desatado más movilizaciones en las organizaciones no gubernamentales e independientes que como postulados universitarios. Creo que falta mayor ímpetu en la construcción de una mirada y planteamiento de leer la regionalidad en el territorio, como también su proyección e intervención.

IMPORTANCIA DE LOS MEDIOS ESCRITOS PARA EL DESARROLLO DE LAS SOCIEDADES

El estado actual de las revistas académicas

Basándome en dos publicaciones de prensa, me quiero detener para presentar ciertos hechos que, en definitiva, inciden en la relación de la academia y la ciudad.

Primero, un artículo donde se refieren a ¿cuál es el impacto de las revistas? Donde: *...Claramente se puede percibir que el "alto impacto" es fundamentalmente económico y de escasa relevancia en términos de difusión del conocimiento...* (Carrión, 2014)

Rose Eveleth (en Carrión, 2014), una profesional dedicada a las temáticas de publicaciones científicas, en el mismo artículo mencionado afirma:

... la mitad de los artículos publicados son leídos sólo por sus autores, por los "lectores ciegos" y por los editores de las revistas. Pero el tema va más allá: sobre el noventa por ciento de los textos publicados nunca fueron citados y estos datos, según la autora, van en crecimiento conforme pasa el tiempo. En otras palabras, la gran justificación del eufemismo del "alto impacto de las revistas" es solo una estrategia de marketing, que nunca aparece evidente a la hora de medir la distribución y la lectura... (Carrión, 2014)

Segundo. Una publicación del profesor Juan Enrique Vargas (2018), de la Universidad Diego Portales, en una carta al director en el diario *La Tercera* que titula "Producción Académica". Allí plantea que los artículos de estudios, reproducen un círculo de intereses donde se cuestiona el rol suscriptor de Estado, al financiar la producción académica. De este modo: *...este absurdo ha motivado a 12 países europeos a exigir que, desde el 2020, los resultados de las investigaciones hechas con sus recursos deban ser publicados en revistas o plataformas de acceso abierto...* (Vargas, 2018)

Esto probablemente no es un panorama generalizado del acontecer académico, en cuanto a publicaciones científicas se refiere, pero nos da luces de que, actualmente, se está entrando en una crisis a propósito de las publicaciones y el interés económico por sobre la generación de conocimiento.

Los académicos están en constante estudio y, por sobre todas las cosas, faltan espacios para poder publicar, lo que va en desmedro de la construcción del conocimiento de manera fluida. La producción académica es constante y numerosa, pero carece de espacios de difusión para llegar a las manos de la sociedad involucrada. Es a partir de lo dicho anteriormente que COTA, como plataforma, adquiere consistencia en su planteamiento de ser un medio receptivo y sin mayor restricción para los académicos exponentes, ya que se confía en la palabra y en el profesionalismo de quien expone, pudiendo estar favor o en contra de lo

que se escribe, lo que genera una apertura del tema en cuestión.

Me quedo también con esa motivación de los doce países europeos, de potenciar la exposición de las investigaciones en medios abiertos y sin restricciones de plataformas indexadas.

Incidencia del medio escrito en la construcción de ciudad

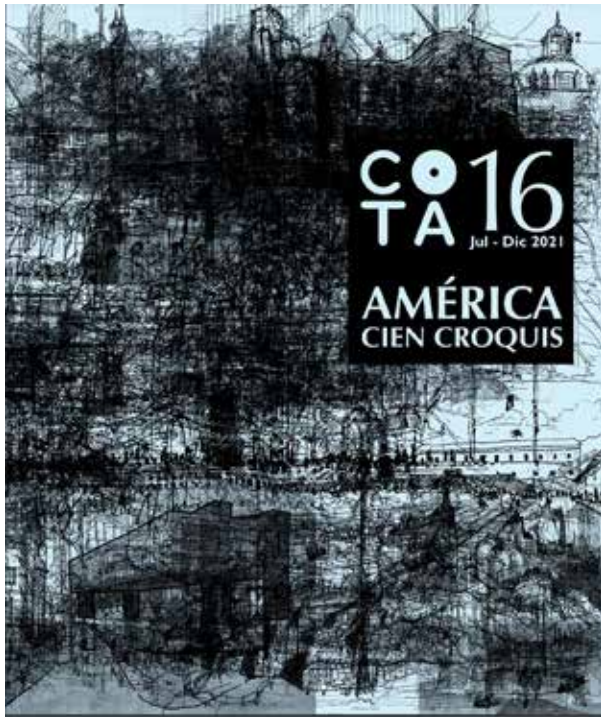
En el artículo "La noción de proyecto de paisaje en las publicaciones periódicas. Santiago 1930-1960", se revela la capacidad que tienen las publicaciones y cómo son capaces de transformar la concepción de una idea de espacio específico en la sociedad. Es lo que plantea la arquitecta Romy Hecht (2012).

No es nada nuevo que los medios de comunicación pueden transformar la opinión en la ciudad. En ciertas etapas de la historia ha existido una incidencia política de los medios sobre la sociedad, por lo que no es nada nuevo entender cuál es su poderío.

La publicidad inmobiliaria, a través de la prensa escrita, genera un estereotipo de vivienda, configurando en el lector una idea de espacio que incide, directamente, en la construcción de una imagen, de un anhelo, en lo que necesitamos o soñamos para vivir.

La revista COTA medida en cuanto a la incidencia o intencionalidad de construcción de algún paradigma o de modelar algún pensamiento, creo que es efectivo pensarlo desde esa manera, ya que la intencionalidad inicial es, justamente, aproximar el relato académico a la ciudad y abrir una mirada múltiple frente a un mismo tema. Me detengo en la primera sentencia, en esa idea de construir una cercanía con el docente, en donde este tenga un espacio para relatar un hecho y así la ciudad pueda leer un punto de vista académico fuera de las aulas, siendo parte de la construcción de un lenguaje, una postura y asociatividad de todos los actores que conforman la ciudad. El segundo momento relacionado con la mirada múltiple se desarrolla más bien en el aula universitaria, llegando al alumnado en formación para que este pueda comprender la integralidad de los temas y el lenguaje de las otras especialidades para un concepto que, a veces, a los arquitectos les parece propio, la ciudad, sin la mirada disciplinar externa.

No se intenta cambiar el mundo o ansiar que, con este gesto editorial, podamos modificar y transformar la mirada de la ciudad. Estamos conscientes de que la constancia y la insistencia (en el artículo de referencia se indica que tardaron treinta años), podrían generar un cambio y el despliegue de COTA nos permita sumar otros proyectos similares (por ejemplo: revista Arq.) para democratizar el conocimiento, orientándose una concepción de aula abierta, de la universidad.



> Imágenes 4-5. Portada. Número 16, diciembre: 2021 y portada. Número 18. Diciembre: 2022. Fuente: https://drive.google.com/file/d/1T5_87x8qF04hlizRJGf-BJ_txC9IRCpvZ/view

PRESENTACIÓN DE LA REVISTA

Revista Cota es una publicación bimensual que con cuatro entregas al año trata sobre temas de ciudad y territorio.

Su objetivo es difundir y hacer accesible diferentes investigaciones, proyectos y reflexiones desde el ámbito académico al público en general. Por este motivo se ha diseñado en formato periódico y planificado con una distribución gratuita.

Crear una revista especializada de este tipo ha surgido de la necesidad de acercar la ciudad a sus habitantes. Considero necesario crear un espacio donde el ciudadano pueda saber de temas y problemáticas de su propio entorno, en un lenguaje cercano, que fomente la reflexión, la discusión y, por último, apoyar la construcción de un criterio propio sobre aquello que le afecta.

La revista está en circulación desde el mes de julio del año 2017, y a la fecha se han publicados siete números con un total de dieciocho mil ejemplares, repartidos en distintos puntos de distribución y definidos desde el aspecto público, centros culturales, cafeterías, universidades y transporte público del tipo Metrotren. Consideramos relevante realizar un estudio que dé cuenta del impacto de la revista en los distintos ámbitos donde ha hecho presencia, considerando si la valoración de los actores que participan directa e indirectamente de su existencia se ajusta a los objetivos con los que fue creada, y que, finalmente, la constituyen como una idea original.



- > Imagen 6: Portadas de las siete primeras ediciones de revista COTA.
- > Imagen 7. Lectores de COTA.



> Imagen 8. Comité editorial revista COTA

> IMAGEN 9-10. Revista COTA en imprenta.

Fuente: Duarte 2017.

BIBLIOGRAFÍA

- BAERISWYL. Sergio & RADA, Leonardo. 2002. Gestión, planificación y gobierno urbano. Documento de trabajo, tercer módulo magíster: La habitación. Sociología y antropología del habitar. Viña del Mar, EAD PUCV
- BENÉVOLO, L. (1999). *Historia de la arquitectura moderna*. Barcelona: G. G.
- CARRIÓN M. FERNANDO. 2014. ¿Cuál es el impacto de las revistas? En: Universidad y Sociedad: Foro Ecuador. Recuperado en: <https://universidadsociedadec.wordpress.com/2014/04/27/cual-es-el-impacto-de-las-revistas/R11>
- CARVAJAL ESCOBAR, YESID. 2010. "Interdisciplinariedad: desafío para la educación superior y la investigación" En: *Revista Luna Azul* ISSN 1909-2474. No. 31, julio-diciembre 2010. En: <http://www.scielo.org.co/pdf/luaz/n31/n31a11.pdf>
- CHUAQUI J. BENEDICTO 2002. "Acerca de la historia de las universidades". En: *Revista Chilena Pediatría* 73 (6); 563-565. Disponible en: https://www.scielo.cl/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0370-41062002000600001
- DUARTE: PABLO. 2017. Academia y ciudad. Proyecto editorial, especializado y académico, interdisciplinario y de comunicación social acerca de la ciudad y el territorio en la región de Valparaíso. Revista COTA. Tesis para optar al grado de magíster en Arquitectura y Diseño. Mención ciudad y territorio. PUCV. Chile
- GARCÍA VÁZQUEZ, CARLOS. 2016. Teorías e historia de la ciudad contemporánea. La disciplina de la ciudad. Gustavo Gili, 2016. En: <http://www.arquitecturas.com/2016/07/la-disciplina-de-la-ciudad.html>
- HECHT, Romy. "La noción de proyecto de paisaje en las publicaciones periódicas" Santiago 1930 y 1960". En: REVISTA 180: arquitectura, arte, diseño y urbanismo, Universidad Diego Portales. Vol. Nº 30 página 50. -59, 2012. Recuperada en: <https://revista180.udp.cl/index.php/revista180/article/view/89/87>
- MONTANER, J. M. (1999). *Después del movimiento moderno: arquitectura de la segunda mitad del siglo XX*. Barcelona: G.G.
- SEPÚLVEDA CAMPOS, María José. 2015. Universidades. vinculación con su entorno social y su rol social: Opiniones de actores institucionales y estudiantes de universidades de Santiago de Chile. Tesis para optar al grado académico de magíster en Trabajo Social en la Universidad Academia de Humanismo Cristiano, Santiago 2015. Recuperado en: <https://bibliotecadigital.academia.cl/xmlui/handle/123456789/3298>
- SANHUEZA V. PATRICIO "Rol de las universidades en su territorio". Recuperado en: Columna publicada en *El Mercurio de Valparaíso*, domingo 11 de junio de 2018. En: Rol de las universidades en su territorio – Noticias de la Universidad de Playa Ancha (upla.cl)
- VARGAS, JUAN ENRIQUE. 2018. Producción académica. En: *La Tercera*. 30 oct. 2018 Disponible en: <https://www.latercera.com/opinion/noticia/producción-académica/381639/#>

Terapia en movimiento e imaginación activa. Psicología analítica y la escucha del cuerpo¹

CAROLINA OSPINA BERREIRO

Terapeuta Gestáltica y Psicología Analítica Movimiento Auténtico²

ORCID: 0009-0003-1963-1363

Institución: ASAPA miembro de la Asociación Argentina de Psicología Analítica

Contacto web PSICOLOGÍA ANALÍTICA Y GESTALT. <https://carospiba.com/>

Mail de contacto: carospiba@hotmail.com

Universidad de Valparaíso

Facultad de Arquitectura

Revista Márgenes

Espacio Arte y Sociedad

Therapy in movement and active imagination. Analytical psychology and listening to the body

2023. Vol 16 N° 25

Páginas 151 - 158

Recepción:

Aceptación:

<https://doi.org/10.22370/margenes.2023.16.24.3897>

RESUMEN

Este artículo surge de la necesidad de ampliar la entrevista realizada por el psicólogo Álvaro Carrasco, quien lleva adelante un canal en Youtube dedicado a la difusión de la Psicología Analítica. La entrevista surge en el marco de la pandemia por Covid-19 en medio de mi interés por encontrarme con su interesante canal y por su claridad y seriedad en transmitir la información desde esta línea de conocimiento, en español, sobre la psicología de Carl Gustav Jung. Mi intención ante la situación mundial es aportar mi experiencia y visión frente a la metodología de Imaginación Activa desde lo que es nombrado como experiencia de Movimiento Auténtico. Como anécdota, nuestro intercambio se produce por un comentario sobre uno de sus videos y desde allí iniciamos un intercambio que esperamos retomar en este 2023, ya que quedaron intereses y temas por profundizar³.

Palabras clave: Psicología analítica / Imaginación Activa / Movimiento Auténtico/ Proceso de Individuación /

SUMMARY

This manuscript arises from the need to expand the interview conducted by the psychologist Álvaro Carrasco who runs a Youtube channel dedicated to the dissemination of Analytical Psychology. The interview arises within the framework of the Covid-19 pandemic in the midst of my interest in meeting your interesting channel and for your clarity and seriousness in transmitting the information from this line of knowledge in Spanish, about the psychology of Carl Gustav Jung. My intention in the face of the world situation is to contribute my experience and vision regarding the Active Imagination methodology from what is called the Authentic Movement experience. As an anecdote, our exchange was produced by a comment on one of his videos and from there we started an exchange that we hope to resume in 2023 since there were still interests and topics to deepen.

Keywords: Analytical Psychology / Active Imagination / Authentic Movement / Individuation Process /

¹El presente artículo se basa en la edición de la entrevista online realizada a Carolina Ospina por el Mg. psicólogo y analista junguiano Álvaro Carrasco. Disponible en: <https://www.youtube.com/@acarrasco>

²Ver: <https://www.movimientoautentico.com.ar/>

A continuación, se editan extractos de la transcripción que, gentilmente, Omar Cañete, editor y director de la revista *Márgenes*, y su equipo, facilitaron a fin de ampliar los contenidos y ajustarla a un formato de artículo. Esperamos poder ampliar las perspectivas que se exponen ahí, y que el lector/lectora lo encuentre nutritivo

1. PSICOTERAPIA DESDE EL CUERPO

Como punto de inicio, debemos preguntarnos: ¿cómo se ha incorporado el cuerpo en la psicoterapia?, ¿por qué es necesario atender al cuerpo en la terapia? y ¿cuáles son algunos de los beneficios?

Al respecto, resulta interesante empezar con esta pregunta, ya que si repasamos la historia de la psicología nos encontramos con que esta trabaja con la palabra, sobre lo verbal, y pareciera que el trabajo con el cuerpo no ocurre. Digamos que, en sus orígenes, todas las líneas de psicología psicoanálisis, conductual/cognitivo y humanista hablan del cuerpo. Por ejemplo, el psicoanálisis enfatiza en la palabra, centrándose a las formas de represión psíquica, en tanto mecanismo de defensa, que operan sobre el inconsciente, entre ellas, el trato al propio cuerpo, que puedan generar experiencias de trauma. Desde lo conductual/cognitivo se habla un poco más del cuerpo, como aquel que necesita de un proceso de desarrollo desde lo motor para que lo cognitivo y conductual se produzca de mejor forma y favorezca los aprendizajes. Aportes actuales, como el *mindfulness* (Zinn, 2007)⁴, el pensamiento positivo (psicología positiva), poner en mente a un cuerpo sano hacia el bienestar integral y el tema del *burnout* han sido ampliamente estudiados en esta línea. Las líneas más humanistas como la Gestalt (tanto de California como de New York) y la Rogeriana (Rogers, 1981)⁵ trabajaron el tema del cuerpo y la palabra desde prestar atención a cómo los contenidos emocionales se hacen figura en el cuerpo y más sobre el sentir que sobre el pensar (intelectualizar), entonces esta línea enfatiza en cómo el presente de una situación o el aquí-ahora se ve reflejado en el cuerpo por lo que hay que escuchar la necesidad del cuerpo-emoción y yo creo que ahí comienza una escucha hacia preguntas tales como: ¿qué es lo que sientes en este momento?, ¿qué notas sobre tu cuerpo cuando hablamos de este tema?, ¿siento que lo que me cuentas me produce...? ¿qué pasa en tus órganos? Un ejemplo de este trabajo es el Diálogo con Órganos, una propuesta creada por una médica terapeuta, la psiquiatra Adriana Schnake (2012)⁶, quien profundiza en este tema y es muy interesante. Entonces hay un trabajo desde la psicología y el cuerpo, pero siempre como algo

escindido. La mente va, por un lado, el cuerpo por otro lado y la pregunta que me hago es ¿qué es la salud si somos un conjunto?, ¿no es integral?

Por otra parte, la Escuela de Psicología Analítica de Carl G. Jung (1982, 1985) ya, hacia 1912, en su trabajo con la psiquiatría, empieza a notar que algunas pacientes no podían trabajar con la palabra y que a través de su metodología de Imaginación Activa a estas mujeres les venía muy bien ser invitadas a bailar o danzar su problemática, cuando no había palabra o cuando no había definitivamente un pensar, sino que simplemente era expresar o comunicar una sensación a través del movimiento o de un gesto. Él decía que la Imaginación Activa no solamente se expresaba a través del arte o de los mándalas, sino que el alma necesita danzar, necesita expresar otras cosas que no tienen un nivel verbal, sino preverbal. Ellas necesitaban bailar su propio mándala. Esa conclusión surge de una experiencia con una paciente. Él fue pionero en hablar sobre cosas que ahora están muy en boga en las neurociencias (Wilkinson (2017)⁷. Decía cosas muy pertinentes sobre que hay que ir al cuerpo, que el alma y el cuerpo están unidos, es una psique/soma, entonces, tenemos que escucharlo, desde allí no puede escindirse, porque si no, nos ponemos en un plano muy unilateral de la vida y dejamos de escuchar ese inconsciente personal, colectivo, primordial que está como potencia creativa y nos ayuda. No es solamente el cuerpo lo reprimido, sino que está allí para ayudar en las situaciones de la vida y darle sentido al alma. Este es, un poco, el camino de la psicología y el cuerpo.

Recuerdo que él había visto a algunas pacientes que danzaban los mándalas, también habló sobre una práctica religiosa, los Sufí (esta danza consiste en hacer giros sobre el propio eje y a través de ese movimiento se producen estados alterados de conciencia). Otra escena en un video era sobre Jung (1982) cuando estaba en África (1925) y hubo una actividad ritual; él se metió en el ritmo —me cuesta imaginarlo—, se dejó llevar hasta que le pareció que la cosa se estaba saliendo de control entre los invitados y sugirió parar e irse a descansar. Cabe señalar que, si bien Jung señala la importancia sobre el cuerpo y tiene algunas observaciones al respecto, en realidad me parece que hay otras personas en la Psicología Analítica que retomaron esto y lo fueron conceptualizando y desarrollando. Es el caso de autores como James Hillman (1926–2011, escuela arquetipal), Erich Neumann (1905–1960, escuela evolutiva), Michael Fordham (1905–1996, escuela evolutiva), quienes desarrollaron una ampliación de la Psicología Analítica en términos de las fases del desarrollo

⁴Kabat-Zinn, Jon. 2007. *La práctica de la atención plena*. Ed. Kairos.

En Latinoamérica es más conocida la línea californiana de la Gestalt representada por su exponente más conocido, Fritz Perls, con su libro *El enfoque gestáltico y testigos de terapia*, de la Editorial Cuatro Vientos, de 1976. La línea de New York enfoca su trabajo en la teoría del campo y el *self* con la exesposa del anterior autor, Laura Perls (2004), autora del libro *Viviendo en los límites*. Ed. Plaza y Valdés. En cuanto al exponente rogeriano, encontramos a Carl Rogers —con su libro consultado por muchos *counselors*— *Psicoterapia centrada en el cliente*. Ed. Paidós, 1981. Cabe señalar que hay muchos más autores/as.

⁵Adriana Schnake fue una psiquiatra chilena, conocida como “la nana”, interesada en el enfoque holístico de la salud y enfermedad desde sus inicios. Desde el inicio de la dictadura en 1973 se dedicó de lleno a su Centro de Terapias en Anchimalén. En 2012, se reimprime su libro *Enfermedad, síntoma y carácter. Diálogos gestálticos con el cuerpo*. Colección: Del Nuevo Extremo, Editorial Cuatro Vientos.

⁶Ver Wilkinson, M. 2017. *Volver a la mente. La relación mente-cerebro: una perspectiva clínica junguiana*. Editorial Eleftheria. Barcelona. España.

⁷Ver: Whitehouse, M. (1970). Reflections on a metamorphosis. En P. Pallaro (Ed.) (2000) *Authentic Movement. Essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler and Joan Chodorow* (pp. 58-62). London and Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers. Véase también los trabajos de Deligianni, Ana (2012) en: <http://www.asapa.com.ar/publicaciones/Imaginacion%20activa%20en%20movimiento-AnaDELIGIANNIS.pdf> y <http://www.adepac.org/inicio/imaginar-con-el-cuerpo-en-la-practica-clinica-ana-deligiannis/>

del crecimiento humano y se acercaron bastante a mirar estos procesos desde el cuerpo/psique desde diferentes fases. Por ejemplo, Neumann habló de la fase urobórica, fase fálico tónica, fase fálico mágica, fase mágico guerrera y fase guerrera solar. Estas teorías invitaban a ver cómo los procesos de desarrollo eran necesarios de ser experimentados en cualquier edad haciendo con ello que se recuperaran cuestiones tales como el gesto espontáneo, patrones de movimiento, de sensaciones, que no se habían vivido, ya sea por situaciones traumáticas o por cualquier otro tipo de situación y que desde el cuerpo/psique necesitaba de este lugar para ser vivenciadas y adquiridas como posibilidad en el cuerpo/emoción. Igualmente, en estas teorías se habló sobre cómo, cuando aparecen los arquetipos, animan a algo. Ahí hay que hablar varias cosas. En definitiva, el trabajo del cuerpo, el símbolo y el arquetipo se incluyó mucho en la Psicología Analítica, pero es con el Movimiento Auténtico o Movimiento en Profundidad (como fue llamada en un principio), creado por una bailarina⁸, quien hacía análisis junguiano y que luego estudió en Zúrich Psicología Analítica que se integró el mundo de la danza y la psicología profundizando en el trabajo del cuerpo/psique.

Aquí, cabe reflexionar ¿por qué resulta necesario prestar atención al cuerpo en la terapia? Ya mencionaste algo que es una forma de sentir más que de pensar, pero ¿por qué crees tú que es importante estar atento al cuerpo?. Lo que resulta relevante es reflexionar sobre el enfoque o mirada que tenemos sobre el cuerpo, incorporando elementos del síntoma, la psicopatología, la enfermedad física en curso, o el ejercicio físico, desde una mirada integral, que permite que uno realice su sentido de vida, su propósito del alma. Entonces, sí yo escucho mi cuerpo y lo cuido, rescato lo más natural, lo más espontáneo y realmente lo que necesito, no el exceso; porque yo me puedo volver una adicta al deporte, por ejemplo. Si yo escucho a mi cuerpo y a las necesidades del momento cultural, del momento situacional, del momento de vida de edad, entonces voy encontrando algo más acorde a ir fluyendo, a ir acompañando un sentido, un propósito de vida mucho más integrado, más anclado y también en disposición a lo que viene del entorno. Es una escucha del adentro hacia el afuera y, además, porque al escuchar el tema del cuerpo, también estamos escuchando los símbolos internos que nos recorren y nos animan. Como en los cuentos de hadas, al recorrer ciertos caminos o hacer el viaje del héroe o heroína estamos atravesando los mitos de la humanidad. Entonces escuchar al cuerpo desde una real escucha, no desde el miedo a la enfermedad, permite otro estilo de vida, otra forma de andar en el mundo y de integrarse en él; por eso me parece que es importante esa escucha.

⁸Nos referimos al connotado caso Dora, donde se describe un tratamiento para una joven de 18 años que atendió Freud en 1900; el mismo ha sido interpretado por muchos autores como un fracaso, ya que abandonó la terapia con él.

2. PSICOLOGÍA ANALÍTICA Y MOVIMIENTO AUTÉNTICO

Recordemos que Freud (1992) hacia 1890, y al amparo de su mentor, Breuer, empieza a practicar la “cura del habla”, con una paciente que, en ese tiempo, era denominada histérica y tenía muchos síntomas físicos, somatizaciones⁹. Ahí hay como una cierta paradoja o fue una manera de comenzar, pero claro, no solamente es atender al síntoma —no es necesario esperar hasta que la sensación se convierta en síntomas—, sino que es estar más constantemente, más permanentemente consciente de tu cuerpo como expresión de tus emociones y, también, como una forma de simbolización porque si bien uno entiende que así surge también la capacidad de simbolización en términos de la imaginación en los sueños, a la misma imaginación activa le cuesta mucho más entender que también los símbolos se manifiestan en el cuerpo y que hay que prestarles atención, ¡muy importante!. Ahora ¿cómo empieza la bailarina a acercarse al tema, a desarrollar este tipo de terapia?

Mary Starks Whitehouse (1970) es la pionera de lo que se denomina Imaginación Activa en Movimiento o Movimiento Auténtico que, en sus comienzos, también fue llamado Imaginación Activa en Profundidad, porque la Psicología Analítica al principio tuvo ese nombre Psicología en Profundidad. Ella era una bailarina radicada en Los Ángeles que empezó a notar cómo, en sus bailarines, el cuerpo estaba disciplinado a la forma formal del baile, del ballet, de la danza contemporánea, de la danza moderna que era lo que ella hacía. Algunos de sus alumnos empezaban a ir por otro pedido a sus clases, un pedido sobre algo de lo genuino, de lo auténtico del cuerpo, así también a descansar y escuchar otro lugar. Posteriormente, su analista (Hilde Kirsch¹⁰), que era junguiano, empezó a invitarla a ella, después de mucho tiempo de análisis, a contarle también lo que pasaba con sus alumnos y la incentivó a estudiar en el Instituto de Zúrich, Psicología Analítica. Allí ella empieza a integrar su proceso personal terapéutico, su formación como bailarina y su formación en Psicología Analítica y empieza a preguntarse sobre lo que quiere bailar el bailarín desde su sentir más profundo. Entonces en sus clases invitaba a la gente a que se dejará mover, pero no por lo que había aprendido en los movimientos como bailarín, sino que dejará que las imágenes o las sensaciones lo habitarán y desde allí iba a emerger el impulso para moverse, para lo que necesitaba en ese momento. (Esta bailarina ayudaba a las personas a desarrollar las funciones naturales y capacidades de sus cuerpos, estimulando el reconocimiento de las mismas; cuando este movimiento era simple e inevitable, cuando no se presentaba modificación del mismo, cuando no era aprendido, ella lo denominó como “Auténtico”).

⁹Ver: <https://junginla.org/clinical-services/hilde-kirsch-childrens-center/>

¹⁰Ver: <https://junginla.org/clinical-services/hilde-kirsch-childrens-center/>

Para llegar a ese lugar, los participantes tenían que bajar a esa escucha hacia el cuerpo en profundidad para que de allí surgiera un movimiento genuino. De pronto notaba que empezaban a moverse de una manera que parecía que flotaban, era como que estaban inmersos en una danza, en una cosa que ella decía *“ahí está, allí en lo profundo”*, ahora sí está siendo movido como por eso, no por lo que es bueno según la pose de la danza (puso el pie así, puso la forma así, puso la mano así, desde la postura de un bailarín), sino que aparecía algo, como si algo lo moviera, que venía desde un lugar muy sensitivo o desde una imagen que lo conectaba con algo muy profundo (emociones o recuerdos que se estaban experimentando o expresando en ese momento); es por eso que lo llamó movimiento en profundidad. Ella realmente no escribe mucho sobre el tema. Más adelante, John Chodorow (1987) y Janet Adler (1991) y algunas de sus alumnas empiezan a recopilar y escribir sobre su método y sobre cómo unirlo con el método de la Imaginación Activa. Ambas autoras han integrado, cultivado y enseñado este arte terapéutico y somático desde diferentes posturas; la primera toma más las etapas del desarrollo o fases evolutivas, lo intercultural, los arquetipos sueños y el juego, mientras que Adler se enfoca en las tradiciones budistas de la atención plena. Esto fue más o menos en el año 79. Mary Starks Whitehouse (1970) también, antes de que terminara la Segunda Guerra Mundial, se interesó sobre los lugares psiquiátricos, sobre la gente que venía de la guerra, con sus dolores en el cuerpo, amputados y con todo ese estrés postraumático, por lo cual también tuvo una inmersión en estos lugares y ayudaba a acompañar ese lugar del cuerpo. Tuvo una experiencia bastante interesante que le permitió encontrar una relación entre el arte, su proceso personal y la Imaginación Activa. Este es su gran aporte a lo que se denomina Danza Movimiento Terapia (D.M.T.)¹¹, que tiene diferentes líneas y una de ellas es el Movimiento Auténtico. Una particularidad es que ella trabajaba sin música. Ella fue bailarina y daba sus clases con música, pero cuando empezó con esta propuesta, planteó que el movimiento fuera en silencio, para que de ahí surgiera otra cosa, no lo aprendido. Según Fischman:

El material oculto expresado en la danza evidenciaba **polaridades**, opuestos que se presentaban desde lo físico y lo psíquico (Fleisher 2012), entre moverme (consciente) y **ser movido** (inconsciente). Para complementar la comprensión de su trabajo, Mary relacionó los términos de conciencia kinestésica y polaridad con lo que Jung (1968) denominó **Imaginación Activa** o proceso, método donde lo consciente no dirigido, permite la aparición de lo inconsciente en forma de imágenes, fantasías, sueños e



> **Imagen 1. Fotografía Carolina Ospina: Fuente: Registro de Daniel Fernández Harper**

insights, los cuales son atendidos y repercuten en la vida cotidiana, y en la comprensión de sí mismo. (Fishman, 2015)¹²

3. LA PRÁCTICA DEL MOVIMIENTO AUTÉNTICO. SISTEMATIZACIÓN DE LA PRÁCTICA PROFESIONAL

Conviene, en este punto, exponer en concreto una sesión de esta práctica clínica, según una pauta general de trabajo, la cual se puede describir en cuatro momentos, teniendo en cuenta que una sesión individual consta, aproximadamente, de una hora y media de proceso para llevar a cabo estos cuatro momentos y, si es grupal, de dos horas y media.

En un primer momento, hay una parte verbal donde las personas se encuentran y se abren a conversar sobre ¿cómo llega al espacio? Se recomienda que sea un espacio con piso de madera, sin espejos y donde se tengan materiales como arcilla, pinturas, colores, óleos y hojas para dibujar. Lo que uno le pide a la persona también, es que lleve como una bitácora de hojas blancas para lo que surja, para escribir, para pintar, para tallar, para romper, pero que también sea como una bitácora del proceso; es como abrir el espacio para entrar en una especie de modo de meditación y de apertura donde puedes decir lo que quieras acá y hablar tranquilamente. Después, la terapeuta que atestigua propone entrar a la experiencia cerrando los ojos en el momento que se sientan cómodo.

¹¹Según la A.A.D.T. (Asociación Argentina de Danza Terapia) la D.M.T. es "el uso terapéutico y/o psicoterapéutico del movimiento y de la danza que busca favorecer procesos de integración emocional, cognitiva, física y social" en diversas poblaciones.

¹²Extracto desarrollado en el trabajo del SEMINARIO XII en la formación de ASAPA. Ospina, C. 2019 *Movimiento auténtico o imaginación activa en movimiento una forma de recuperar el eje ego-self*. Buenos Aires. Ver: <https://carospiba.com/about/>

En un segundo momento, aprobado también por la persona o por el grupo, bajamos al cuerpo. Cada quien se organiza en un lugar que elige del espacio, donde da lugar a su experiencia. No es que tenga que ir a acostarse en el suelo, sino que buscar un lugar donde se sienta cómodo. ¿Cómo bajamos? Bajamos a partir de una guía que entrega el/la terapeuta, que contiene varios pasos, donde el terapeuta va registrando las reacciones del cuerpo y como la respiración va acompañando el ejercicio. Se pone atención a lo que necesitan los cuerpos desde lo perceptible y las sensaciones. Entonces depende en cómo uno vaya viendo o lo que ha escuchado va invitando también a: *"bueno si quieres puedes...", si trae un sueño uno le puede decir, "puedes ir con esa imagen que me compartiste, bajar a la imagen del perro, quédate allí con los ojos cerrados en conexión con esa imagen y deja que se mueva desde el cuerpo"*. Esto supone bajar todo el peso, el control del cuerpo, al suelo o donde esté ubicado, para que desde allí emerja el impulso de movimiento. El terapeuta atestigua con ojos abiertos y escucha también su cuerpo, lo que va necesitando, se puede ir resonando y decir *"voy bajando mis pensamientos"*. Al principio, cuando la persona no tiene mucha experiencia, uno como testigo acompaña mucho ese ir hacia el cuerpo porque es difícil. Uno como terapeuta tiene más responsabilidad en los contenidos proyectados en una misma, como en la prioridad de ayudar en esa escucha, a que vaya bajando al cuerpo, las defensas, vaya conectando, que vaya acomodándose, vaya encontrando las formas como quiere entrar a la experiencia. Después eso se va haciendo natural, casi que es simplemente mirarse entre testigo y moviente (participante), se cierra los ojos y se desciende. En mi experiencia eso se logra luego de dos o cuatro meses de práctica.

Después viene el tercer momento, donde se toca una primera campana y se avisa que van a estar cuarenta minutos en silencio. Aquí la persona es libre de encontrarse con ese impulso de movimiento, de profundidad, que puede ser quietud, que no se entienda que el impulso de movimiento es *"ahora me pongo a bailar"* sin tener en cuenta a los que están a mi alrededor. Es como la etapa de los bebés cuando se duermen y la mamá está ahí y abren los ojos y uno está ahí, y el niño vuelve y cierra los ojos. Es más o menos imitar ese proceso, donde el bebé se relaja y se duerme, se siente acompañado y seguro porque sabe que el objeto está ahí, el objeto sujeto está ahí esperando y acompañando. Tanto el terapeuta como el otro sienten que hay un descenso al cuerpo que se puede notar físicamente o uno lo puede sentir como algo que se alivia en el cuerpo. Para volver se tocan tres campanas y se invita a una transición. En la transición lo que uno hace es invitar a que las personas, durante veinte minutos, hagan lo que necesiten y vayan al material, al material de pintar o de escribir.

Después, en un segundo momento, se continúa con otro tipo de expresión plástica. Por ejemplo, al usar materiales como la arcilla, sucede que hay gente que necesita ir al baño o que necesita seguir moviéndose porque estuvieron todo el tiempo en quietud y relajo.

Esos veinte minutos de transición, que usen la transición son muy muy importantes, pues ahí surgen cosas básicas y simbólicas, como jugar con los colores, manchar, algo más de lo primario, de esas primeras etapas de la niñez donde uno está claro si dice me encantó porque me conecte con el color azul o con la densidad del óleo y ya está, eso es suficiente eso es un montón porque estamos llenos de estímulos pero eso lleva a un punto muy profundo, pero que después, uno se va dando cuenta más adelante con los procesos que van ocurriendo. Lo importante en este punto, es dejar un espacio de transición.

Y en el cuarto y último momento, los participantes vuelven a acercarse al terapeuta, forman un círculo en el caso del grupo y el que quiera puede comentar su vivencia, pero conectando con lo más importante que ocurrió en la experiencia, porque pueden pasar muchísimas cosas: ¿qué fue lo más importante?, ¿qué te quedó? o lo que quiera compartir.

Hay gente que comparte una poesía, una palabra, un dibujo, un sentido, el recuerdo de un olor de la infancia para volver al encuentro con lo propio y con el otro. Es un espacio personal donde la intención es que los participantes se sientan libres de ampliar y dejar que emerjan los símbolos, y esos contenidos inconscientes, o de guardar silencio. Esos son los cuatro momentos de la experiencia.

Se debe comentar que, hasta el momento, la experiencia no está centrada en la práctica de la danza, sino que efectivamente es una terapia, que busca encauzar y dar un entrenamiento especial para conducir este proceso.

También se debe señalar que siempre es importante hacer una entrevista en profundidad antes del proceso, porque no toda la gente tiene el yo apto, o bien, la fortaleza o, la madurez para que no puedan gatillar estados alterados de conciencia, incluso que puedan bordear la psicosis. Además, porque también hay otras búsquedas que no son orientadas a esto, sino al yoga, orientadas a terapias estrictamente corporales que también tienen conexión con lo espiritual. En esas experiencias ocurren cosas sagradas, cosas muy genuinas como *"me acuerdo del olor de las sopitas que me hacía mi abuela"*, lo que puede ser muy significativo, casi como un encuentro espiritual. Entonces se hace una entrevista para ver como poder acompañar de una manera que no se vuelva patológica la relación con el cuerpo (pe. en reacciones de rechazo al propio cuerpo. Hay que tener cuidado y respeto por lo compartido).



> Imágenes 2 - 8. Dibujos del propio proceso en talleres de Movimiento Auténtico. Fuente: Registro de la autora.

4. QUÉ ES IMAGINACIÓN ACTIVA

En este contexto, “saliéndonos ya un poco del cuerpo”, y haciendo un paréntesis, debemos referirnos, a la Imaginación Activa. Este concepto es una propuesta expresiva que plantea Jung, donde con el arte, sobre todo con cosas que no tienen que ver directamente con lo verbal, uno puede entrar a ciertos caminos expresivos que son necesarios para el alma; esa expresión con las líneas artísticas es mucho más acogedora y es mucho más fácil que la persona, por decirlo así, se desestructure y encuentre otro camino creativo. Esa es la finalidad de la Imaginación Activa, que se debe diferenciar de la fantasía y no querer hacer nada, sino valorar que esto que encontré como experiencia creativa, me edifica, me vitaliza, me renueva, que puedo hacer las cosas de tal manera, porque hay una cualidad expresiva que permitió que se desarrollara otra expresión, distinta a la verbal, que había quedado cubierta.

En este momento es oportuno evaluar como ejercicio, las diferencias o polaridad de las experiencias y encontrar el otro lado y ver cómo empiezan a conversarse e integrarse dichos polos. Se debe poner atención a ver ese diálogo, para que sea más sana la vida.

En el desarrollo del método junguiano, podemos decir que, para posibilitar la expresión de sentimientos y recuerdos a través de lo simbólico y, a la vez, de los aspectos reguladores del inconsciente, se recurre a la metodología de la Imaginación Activa. Esa metodología se trabaja con diversas modalidades, como la caja de arena, las marionetas del Self, los sueños o el movimiento auténtico, diferentes técnicas que favorecen la expresión (cuento, dibujo, collage...) de aquello que no ha sido tenido en cuenta y que no se ha escuchado o ampliado. Aquí se permite el diálogo entre las dimensiones consciente e inconsciente de la psique como instinto creador que, a partir de la función de la psique imaginativa y simbólica, no solo guarda lo reprimido o disociado, sino también un inconsciente en potencia creador de nuevas y renovadoras oportunidades.

Hay que darle importancia a la imagen creativa que aparece espontáneamente, sin necesidad de drogas. La idea de esto es que haya un cierto diálogo entre la consciencia o el yo con las imágenes que van apareciendo y, en este caso en particular, con el cuerpo. Esta forma de manifestación de las imágenes que se da a través del cuerpo, constituye la base de la experiencia simbólica, por lo cual, en esta relación entre los símbolos y el cuerpo, se da un diálogo con la conciencia. En cierto sentido es un diálogo entre lo consciente y lo no consciente, lo inconsciente y sobre todo el aspecto creativo, que potencia, que permite dar bienestar, por lo que debemos vitalizar esa parte expresiva. Es esto lo se llama la Función Trascendente y que acompaña al proceso de Individuación, que describe Carl G. Jung.

En este punto, es importante evaluar, ¿qué tan simple, espontáneo, natural, orgánico se da esa activación. Esto porque la Imaginación activa no es imaginar por imaginar, es la generación de una imaginación activa, me pone en acción, lo que implica una experiencia que se orienta de adentro hacia el entorno, de manera integral, para hacerlos parte, pues no puedo vivir yo solo en mi mundo imaginario. Es importante que se oriente hacia algo.

También destaca significativamente, el hecho de que la imaginación activa, vista desde la Psicología Analítica, no alude a una imaginación solamente o primordialmente con un propósito artístico porque eso es arte. En nuestro caso, psicoterapéuticamente hablando, esto está vinculado con el propio proceso psico-evolutivo de Individuación¹³. Recordemos que, para Jung (2013), en términos generales, corresponde a:

El proceso por el que se constituye y singulariza el individuo, y en particular, el proceso por el cual se desarrolla el individuo como una entidad diferente de lo general, de la psicología colectiva. La individuación es, por ello, un proceso de diferenciación, cuya meta es el desarrollo de la personalidad individual (744).

De ahí, la importancia de concebir e incorporar también la danza, como parte de un proceso de individuación de mayor alcance que la sola experiencia, que no puede ser vista descontextualizadamente del ciclo vital o historia biográfica de cada uno.

BIBLIOGRAFIA

- Adler, J. 1987. *¿Who is the Witness?* A description of Authentic Movement, *Contact Quarterly*, 12(1), 20-29
- Alonso, J. C. (2018): “La individuación desde el enfoque de Carl G. Jung”. En: *Revista de Psicología*, Universidad de Antioquia; 10(1). 325-343 <https://doi.org/10.17533/udea.rp.v10n1a13> en: <https://revistas.udea.edu.co/index.php/psicologia/article/view/330415>
- Freud, S. (1992). Breuer, J. y Freud, S. 1893-1895. *Estudios sobre la histeria*. En *Obras completas*, vol. 2. Amorrortu Editores. Buenos Aires.
- Chodorow, J. 1991. *Dance Therapy and Depth Psychology. The Moving Imagination*. London and New York; Routledge.
- Deligiannis, A. 2012. Tesis de Maestría en Psicología Analítica Junguiana: “Cuerpo e Imaginación. Imaginar con el cuerpo en la práctica clínica”. Universidad Católica del Uruguay.

¹³Véase también, Alonso, J. C. (2018): “La individuación desde el enfoque de Carl G. Jung”. En: *Revista de Psicología*, Universidad de Antioquia; 10(1). 325-343 <https://doi.org/10.17533/udea.rp.v10n1a13> en: <https://revistas.udea.edu.co/index.php/psicologia/article/view/330415>

- Douglas, C. 1995, *El contexto histórico de la Psicología Analítica. Introducción a Jung*, ed. Young- Eissendrath, P. y Dawson, T. Cambridge University Press, España, 1999.
- Durand, G. 1968. *La imaginación simbólica*. Amorrortu, 2007. Buenos Aires.
- Fischman D. 2005. Tesis Doctoral *La mejora de la capacidad empática en profesionales de la salud y la educación a través de talleres de Danza Movimiento Terapia*, Argentina.
- Fischman D. 2015. *Therapeutic Relationships and Kinesthetic Empathy*. Artículo compilado en el libro. Chaklin S, and Wengrover, H. 2016. *The Art and Science of Dance Movement Therapy: Life in Dance*. Second Edition. Routledge. New York and London.
- Fordham, M. 1970. *Children as Individuals, Cap 5. The conceptual model. Cap. 6. Maduration*. Putnam's Sons. New York.
- Fleisher K, 2012. *El abordaje simbólico a través de cuerpo y el movimiento en el contexto analítico*. ASAPA.<http://www.asapa.com.ar/publicaciones/Abordaje%20simb%C3%B3lico%20y%20cuerpo.pdf>
- Hillman, J., Pierson, J. & Miller, A. 2010. *Instructor's Manual for James Hillman on Archetypal Psychotherapy*, Mill Valley: Psychotherapy.net.
- Jung, C. G. 2013. *Tipos psicológicos*. En *Obra completa* (Vol. 6). Madrid: Trotta.
- Jung, C.G. 1968. *The Collected Works of C. G. Jung Vol. 9(I): The Archetypes and the Collective Unconscious*. Edited by McGuire, W., Translated by Hull, R.F.C., 2nd Edition, Princeton University Press, Princeton, 3.
- Jung, C. G. 1982. Símbolos de transformación sobre el concepto de libido. Barcelona: Paidós, pp. 144-154
- Jung, C. G. 1986. *Recuerdos, sueños y pensamientos*. Ed. Seix Barral. Barcelona. España.
- Neumann, Erich. 2015. *Los orígenes e historia de la conciencia*. Traducción Juan Brambilla Vega. Editorial Traducciones Junguianas.
- Ospina, C. 2019. *Movimiento auténtico o imaginación activa en movimiento una forma de recuperar el eje ego-self*. En: SEMINARIO XII en la formación de ASAPA. Buenos Aires. <https://carospiba.com/about/>
- Perls, Laura 2004. Ed. Plaza y Valdés. Schnake, A. 2012. *Enfermedad, síntoma y carácter: Diálogos Gestálticos con el cuerpo*. Ed. Cuatro Vientos. Ed. Nuevo Extremo. Argentina
- Rogers, Carl. 1981. *Psicoterapia centrada en el cliente*. España. Paidós.
- Whitehouse, M. 1970. *Reflections on a metamorphosis*. En P. Pallaro (Ed.) (2000) *Authentic Movement. Essays by Mary Starks Whitehouse, Janet Adler and Joan Chodorow* (pp. 58-62). London and Philadelphia: Jessica Kingsley Publishers.
- Wilkinson M. 2017. *Volver a la mente: la relación mente-cerebro: una perspectiva clínica junguiana*. Editorial Eleftheria. Barcelona España.

Experiencias de aprendizaje y sanación en torno a la danza afro

SUSANA PAMELA GONZÁLEZ MANCILLA

Profesora de Biodanza, Sistema Rolando Toro. Bailarina e intérprete danza contemporánea y ritmos afro.

FILIACIÓN: Grupo Danza y Ritmos de la Tierra. Quilpué. Región de Valparaíso. Chile.

<https://www.youtube.com/channel/UCBYyDIEZhK4v3SIml5FMM6A1>

ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-1810-1667>

Mail contacto: espejoespect@gmail.com

Universidad de Valparaíso

Facultad de Arquitectura

Revista Márgenes

Espacio Arte y Sociedad

Therapy in movement and active imagination. Analytical psychology and listening to the body

2023 Vol 16 N° 25

Páginas 159 - 169

Recepción: diciembre 2022

Aceptación: junio 2023

<https://doi.org/10.22370/margenes.2023.16.24.3898>

RESUMEN

Este artículo tiene, como objetivo fundamental, transmitir mi experiencia como bailarina y como terapeuta y la importancia que ha tenido en mi desarrollo como persona el ejercicio de la danza afro, como una fuente de inspiración y, a la vez, como una manera de transmitir y compartir este legado a una gran cantidad de personas jóvenes de todas las edades, en el campo de la danza, y el impacto que esto ha tenido para estas personas en el transcurso de sus vidas. Además, también ahonda en comprender los diversos tipos de asimilaciones y expresiones en torno a este estilo de danza.

En este sentido, el texto se plantea como una sistematización de una experiencia y una trayectoria vinculada a la danza.

Palabras Clave: Sanar, Movimiento, Danza, Ritmo, Ancestralidad

SUMMARY

This manuscript has, as a fundamental objective, to transmit my experience as a dancer and as a therapist and the importance that the exercise of Afro dance has had in my development as a person, as a source of inspiration and, at the same time, as a way of transmitting and share this legacy to a large number of young people of all ages, in the field of dance, and the impact this has had for these people over the course of their lives. In addition, it also delves into understanding the various types of assimilations and expressions around this style of dance.

In this sense, the text is presented as a systematization of an experience and a trajectory linked to dance.

Keywords: Heal, Movement, Dance, Rhythm, Ancestry

¹ver: https://www.instagram.com/su_sana_gm/p/C15I_pCpjlF/?img_index=1

1. INTRODUCCIÓN

La danza, en general, ha sido desde tiempos inmemoriales, una forma de contactar con el mundo y con el misterio de la existencia misma. Frente a las interrogantes del ser humano y su comunicación con el universo, la danza logra desarrollar un lenguaje directo, claro y honesto y responde, en sus múltiples expresiones, a esta necesidad, llenando así un espacio que otras disciplinas no logran, pues es el baile un elemento que incorpora al cuerpo como eje principal y como canal entre el cielo y la tierra que traspasa los códigos ancestrales, genéticos y espirituales, de generación en generación, conservando con esto una memoria que se expresa viva cada vez que suena el toque de un tambor, en el caso de la danza africana.

Desde un punto de vista experiencial, la danza afro, como particularidad, conecta con lo más básico que es el Ritmo y con ello con la Vida. Su significado profundo, ya sea cultural y espiritual, sobrepasa el entendimiento de la sensibilidad occidental, habituada a ordenar y calificar el arte bajo una mirada muy por encima de lo ancestral, olvidando, con ello, que nuestras fuentes más primigenias están allí, en ese culto junto al fuego y al tambor, un rito sagrado que nos conduce al mundo de los espíritus de manera natural y libre. La imagen de una fogata bajo un cielo estrellado y el sonido de un tambor, habla por sí misma de la fuente misteriosa, que esta cultura encierra y que, ciertamente, no califica en la estética del imaginario occidental, pues sus raíces tienen la profundidad de la humanidad misma.

Al hablar hoy en día de la “danza afro”, en un contexto de mayor diversificación de las formas de asimilación y expresión (Arre y Barnechea, 2017), cabe distinguir algunos criterios o aspectos importantes. Por un lado, destaca fuertemente la asimilación cultural local de la danza afro en distintos lugares, especialmente de América, por ejemplo, desde dimensiones exóticas, simbólicas, estéticas juveniles, asociadas o no, al consumo del entretenimiento (Sánchez, 2017), o a una revaloración del goce, el cuerpo, lo femenino, lo sanador y lo expresivo de la danza (Osorio, 2017), las cuales aparecen como valoraciones distintas respecto de la cosmovisión original de donde provienen, sea del continente africano o de otras derivaciones. En el último tiempo, también aparecen las consideraciones y derivaciones sociopolíticas o ligadas a movimientos sociales (Lamborghini, 2019) y de resignificación política de la memoria (Parody, 2014). Por otro lado, influye también en la asimilación de diversos aspectos estilísticos, tipos de danza, procedencia, contenidos y metodología que se enseña en muchos talleres que se imparten. Es lo que revisaremos, a continuación, en una primera parte, para luego, exponer la propia experiencia y la trayectoria personal en torno a la música afro.

2. FUNDAMENTACIÓN

2.1. Importancia y asimilación de la música y el lenguaje cultural afro, hoy en día

Al revisar la literatura, destaca la importancia de entender y diferenciar, tanto el sentido cultural originario del sentido cultural emergente o nuevo, por parte del grupo que asimila una práctica cultural nueva. Según Carvalho (2002):

Se ha acreditado la visibilidad y apropiación de la cultura afro (tanto africana como diaspórica en América) en los centros urbanos occidentales. Han emergido diferentes prácticas de danza, música y religión, ofrecidas como experiencias para los jóvenes en los que en su mayoría hay una separación (...) entre la circulación de los símbolos de africanidad y el destino contingente, histórico, de las comunidades afroamericanas. (18).

Por su parte, Arocha (2005; cit. en Osorio, 2017) también refiere la existencia de un *ETNOBOOM* de los patrimonios intangibles de indígenas y afrocolombianos en el que, paradójicamente, a la vez que existen procesos de despojo y “erosión del patrimonio étnico-territorial” de estas comunidades, se promulga el reconocimiento de la diversidad, convirtiéndose (...) en objetos exóticos para la canibalización globalizada (p. 26).

Se debe diferenciar, entonces, lo que autores denominan como el consumo cultural de la danza afro, respecto de su sentido cultural tradicional. Esto es relevante, en la medida que, según Osorio (2017):

El consumo como práctica social permite la diferenciación y la distinción simbólica entre grupos y clases sociales, y posibilita la integración y la comunicación como proceso ritual de objetivación de deseos. (14)

Más aún, si se considera la gran cantidad de danzas afro, originarias, según el lugar geográfico de donde provienen. En este sentido, en Sudamérica en especial, autores como Molano y Cenide (2019) señalan también, como relevante, la importancia de la influencia del grupo étnico africano, y donde este se asienta en las diversas regiones, ciudades y barrios en las ciudades. Es el caso del mandingue en ciertas zonas de Colombia (ciudad de Pasto), donde se distingue, por ejemplo, que: *En la ciudad de Bogotá, como en varias ciudades de Latinoamérica, vienen emergiendo algunas escuelas de formación, en danzas tradicionales, africanas, principalmente a las practicadas por el grupo étnico mandingue, asentadas en el occidente de África, en países como Ghana, Nigeria y Senegal. (Sánchez, 63)*

También es importante, por cierto, la cultura o praxis donde se asimila, como, por ejemplo, las costumbres religiosas propias del catolicismo americano, ligadas a las procesiones litúrgicas, marianas o de santos populares (Restrepo y Rojas, 2008). Es el caso de las procesiones estudiadas por Mariana León (2015) de los cantores negros en las procesiones de La Cruz de Mayo, en Chile.

Distinto es el caso del conocido candombe afrouruguayo (Lamborghini, 2016) de fuertes influencias de religiones afrobrasileras como la umbanda, el batuque, el quimbanda (Frigerio y Lamborghini; 2011), por citar algunos casos. Este último, ha derivado hacia barrios en Buenos Aires (Argentina) en las últimas décadas que, en concordancia con los estudios de Parody (2014), ha asumido rasgos de resignificación política de la memoria. En Chile, estudios como los de Amigo (2021) también registran este proceso de resignificación política, asociado a conceptos, como los de “nación afro”.

Desde un punto de vista transcultural, como señala Hall (2010), la danza afro, hoy en día, debe ser valorada, también, desde otros códigos culturales, pues:

.... desplazada de un lugar logocéntrico (donde el dominio directo de los modos culturales significaba el dominio de la escritura y, por consiguiente, la crítica de la escritura —crítica logocéntrica— y la deconstrucción de la escritura) la gente de la diáspora negra, en oposición a todo eso halló en su música la forma profunda, la estructura profunda de su vida cultural (...) estas culturas utilizaron el cuerpo, como si fuera, y casi siempre fue, el único capital cultural que tuvimos. Hemos trabajado sobre nosotros mismos, como lienzos de las representaciones. (292)

En este contexto, de asimilaciones culturales, no podemos hablar de danza africana sin referirnos a lo que significó la diáspora como un proceso de descolonización, de liberación y de resistencia cultural frente a la esclavitud vivida por los africanos traídos desde su continente y que, como efecto de esta experiencia histórica, se desarrolló esta otra forma de vida, representada por sus tradiciones a través de la danza, la música y el cuerpo como fieles representantes de esta cultura ancestral. De este modo, en muchos sentidos, el concepto afro, si bien remite a la herencia cultural de los pueblos africanos y afro descendientes y la experiencia histórica que se desarrolla en Latinoamérica, hay aspectos ideológicos que se han sumado a su asimilación, debido a la misma diáspora cultural general, como a los grupos nacionales donde se incorpora. Por esto, “lo afro”, como concepto, también encierra las diferentes expresiones como afrocolombiano, afroperuano, afroecuatoriano, etc.

Desde un punto de vista más cercano a la danza misma, y, siguiendo a Gottschild (en Quintero, 2013) podemos afirmar que:

Las expresiones danzantes africanistas muestran una democrática igualdad de las diversas partes del cuerpo. La espina dorsal, es solo uno entre muchos posibles movimientos y rara vez se mantiene estática (.....) las partes auxiliares del torso-hombros, pecho, caja torácica, cintura, pelvis, pueden moverse

independientemente o articularse en diferentes direcciones y con ritmos distintos. (234)

Por último, y más relevante, en relación con el presente texto, es que este marco de asimilación e intercambio cultural, donde no siempre hay un traspaso de lo cultural originario, y predomina la propia asimilación de los nuevos cultores, es que se producen significaciones y valoraciones particulares propias. En este plano, siguiendo a Burry (2013), hemos de destacar que la asimilación cultural de esta danza se ha centrado, en muchas partes, especialmente en Latinoamérica, en términos de la importancia de aspectos como la feminidad, la sanación, el goce, la relación con el cuerpo, etc.

2.2. La danza afro. Experiencias de campo

Particularmente, como hemos dicho, siguiendo a Burry (2013), la danza afro, percibida como una práctica “desde los cuerpos”, puede ser comprendida en términos de ciertos “sentidos nativos” atribuidos a la danza afro, en términos de tres principios, asumidos como un rescate de: a) la búsqueda interior, b) el disfrute y la liberación, y c) la danza como terapia, llevados a cabo, desde la grupalidad de la experiencia, en un contexto de rescate de lo femenino y de nuevos estilos de vida.

Según las experiencias etnográficas de esta investigadora en Buenos Aires, constató lo variada de la formación de las asistentes a un colectivo de danza afro, donde, las asistentes son solo mujeres:

Las bailarinas del grupo analizado presentan una heterogeneidad de formaciones académicas, desde secundaria incompleta hasta universitario completo, aunque en su mayoría tienen estudios universitarios o terciarios en curso o completos. En su totalidad son artesanas, algunas como única salida económica y otras como apoyo a otras actividades. Sus formaciones profesionales varían desde profesora de teatro, estudiante de artes plásticas con orientación muralismo, licenciada en sociología, ceramista, maestra, actriz y profesora de danza afro. (6)

Más aún, destaca el hecho que: *... se detecta una fuerte diferencia entre estos espacios y otros dentro del campo de la danza en la ciudad, caracterizados principalmente por una población juvenil, y particularmente se diferencia de otros espacios también de danza afro, donde la población también es en su totalidad femenina, pero en edades que rondan entre los 20 y 30 años. (7). Así, respecto a los talleres de danza afro, destacan los siguientes rasgos: La duración de la clase es de aproximadamente dos horas, en las cuales se realizan primero ejercicios de estiramiento y elongación, a través de movimientos que luego aparecerán en los pasos que se llevarán a cabo en la segunda parte de la clase. (6)*

Luego, en una primera parte, destacan dinámicas lúdicas, donde:

... por lo general se propone una dinámica lúdica que atraviesa los movimientos, tal como jugar con agua imaginaria. Otra dinámica recurrente es imaginar colores y también jugar con ellos como si pintaran los cuerpos. Es importante destacar que siempre los colores imaginados representan algún elemento de la naturaleza, tema muy presente en las clases, ya que se busca integrar los elementos naturales a la danza. (7)

En este contexto, se debe tomar en cuenta la importancia no solo del cuerpo, sino de la expresión emocional, integral:

Todos los movimientos son planteados bajo una dinámica grupal, es decir que se realizan en coordinación con los de las compañeras. Tal como dicen las profesoras: "bailamos también con la cara", la expresión facial de alegría y el contacto visual es muy importante, y se enfatiza tanto verbal como corporalmente. La formación circular es predominante en todas las clases, tanto en la primera parte como en la segunda, en la que se aprenden los pasos por imitación: "Con una sonrisa constante en los labios, que se extendía por toda la cara, Julia y Aimé guiaron a las danzarinas con sus movimientos, llenos de saltos y mucha movilidad de brazos y piernas, intentando ponerles palabras y nombres inventados a los pasos, con escaso resultado ya que la clave estaba en seguir con la mirada y el propio cuerpo a los movimientos ajenos". (7).

Es en este contexto de fortalecimiento de lazos lúdicos y expresiones corporales, donde recién empiezan a profundizar en los aspectos técnicos de la formación dancística, propiamente tal. Según Burry:

En la segunda parte de la clase, en la que se practican los pasos, se intercala la formación circular con la disposición en hilera de las alumnas, que transitan el salón de una punta a la otra, realizando el paso aprendido, generando una sensación de estar llevando a cabo una procesión. Por otro lado, los pasos que se aprenden forman parte de un ritmo, que tiene un sentido y una energía particular. Las profesoras comparten con las alumnas la información que tienen sobre el mismo, de qué zona de África es oriundo y qué funcionalidad tiene el bailar en su contexto originario, y según la función que tenga será la energía que genere. (8).

Finalmente, un tercer elemento destacable es que:

En algunas ocasiones se destina una parte de la clase a improvisar, improvisación definida por los pasos aprendidos, también respetando la formación circular, en la que se invita a pasar al centro de la ronda alternadamente a quien lo desee. Finalmente, se realiza una relajación recostada en el suelo, en la que una de las profesoras va guiando con sus palabras a las participantes, llevando a cabo lo que llamaría una "meditación": "nos recostamos sobre colchonetas en el piso, para relajarnos y bajar la temperatura del cuerpo. Bajaron las luces y Aimé hablaba invitándonos a relajar la respiración, a sentir cómo el aire entraba y salía de nuestros cuerpos, sintiendo que el cuerpo se fundía con la tierra, ya que después de haber danzado volvíamos a la tierra". (8)

2.3. Sobre el ritmo

A estos elementos generales encontrados en la bibliografía, especialmente descritos por Burry (2013), es que, destacando la experiencia propia en la realización de talleres, un aspecto importante es la búsqueda de elementos expresivos y simbólicos naturales, vinculados musicalmente al ritmo. En la naturaleza podemos escuchar ritmos por todas partes, en las plantas, en el movimiento del agua, en las fases de la luna y el sol, en los animales, en los hombres. Los seres humanos podemos observar una infinidad de ritmos en nuestro cuerpo: los ritmos de la respiración y el corazón son los que podemos sentir más fácilmente. En todo nuestro metabolismo, en las glándulas, en los impulsos eléctricos del cerebro y en todo nuestro ser, el ritmo es el portador de la vida. Somos lo que aprendemos a través de nuestra existencia, lo que interiorizamos por la contemplación, por las raíces, por las emociones que experimentamos, por los fenómenos que nos impresionan desde los primeros días. En la naturaleza

2.4.- Sobre el tambor (Djembe)

El tambor simboliza, mediante su sonido, la conexión entre el hombre y los espíritus o deidades, pero también se usa mucho en fiestas y en diferentes bailes no rituales en África. Es un instrumento, fabricado originalmente de tronco de árbol, ahuecado en su interior y en su parte superior con un cuero de chivo o vaca, unido con una cuerda que, bien tensada, produce un sonido muy particular.

Inicios de la danza afro en Chile

Hay antecedentes de que los inicios de la danza afro en Chile se remontan a los años sesenta y que una de sus exponentes principales es María Luisa “Malucha Solari” (María Luisa Solari Mongrio. Nicaragua 1920-Chile 2005), quien habría dado las primeras clases o proporcionado las primeras experiencias de danza afro en el país.

Contexto de la danza moderna: Desde los años veinte del siglo pasado, el quiebre que significó el impacto de Isadora Duncan y la irrupción de bailarines que cuestionaban la predominancia del ballet como formación unívoca en la danza, impulsan la valoración de la expresión de emociones y sentimientos. Estos cuestionamientos y el giro expresivo de la disciplina se denominan, genéricamente, como danza moderna. Al respecto, Carlos Pérez Soto (en Allende, Amigo y Rojas, 2019) nos dice:

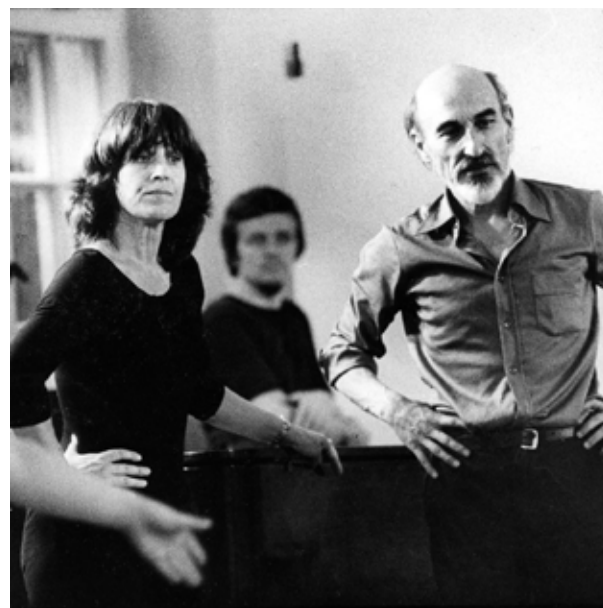
La danza moderna tiene su origen en una serie de rebeliones contra las rutinas opresivas de la corporalidad asociada a la cultura industrial. Son rebeliones del tipo romántico, que invocan la naturaleza, la libertad, la autorrealización y el derecho al placer. Predican contra lo artificial, lo mecánico o lo rutinario, contra la falta de fantasía, contra el pragmatismo mercantil. (31)

En este contexto es que destacan personalidades como:

Malucha Solari, que fue uno de los pilares fundamentales dentro del desarrollo histórico de la danza en Chile, junto con Patricio Bunster. Por otra parte, Malucha inoculó también una semilla en un pequeño grupo de seguidores y profesionales que continuarían investigaciones particulares como lo fue Gloria Legisio y Verónica Varas Urbina. La conexión entre estas dos personas y Malucha son dadas en distintos momentos y ellas a su vez recaban material de danza afro en distintas fuentes. (31)

3. TRAYECTORIA PERSONAL Y NOTAS DE UNA EXPERIENCIA

Dado lo personal de este derrotero que me ha llevado a la práctica de la danza afro, conviene relatar mi propia trayectoria en este sentido. Desde los inicios de mi trabajo con la danza africana, me encontré con obstáculos de índole cultural en términos de que las personas, en general, desconocían por completo qué significaba hacer danza africana, menos aun lo que era un tambor africano (*djembe*). Con estas limitaciones iniciales, mi camino en la danza comenzó en el Centro de Danza Espiral en Santiago, donde tuve la posibilidad de tomar clases con Patricio Bunster y Joan Jara (imagen 1-2), en un ambiente muy especial donde la danza se planteaba como un ser comunitario y social, como un lenguaje totalmente representativo de una sociedad postdictadura, pero que aún guardaba un dolor profundo. La danza se enseñaba en poblaciones, se



> Imagen 1. Talleres de danza Joan Jara y Patricio Bunster. Portada libro: *Historia social de la danza en Chile: visiones, escuelas y discursos 1940-1990* / María José Cifuentes. 1a. ed. Santiago de Chile: LOM Eds., 2007 (Santiago: Talleres LOM) Fuente: Memoria chilena. Recuperado en: <https://www.memoriachilena.gob.cl/602/w3-article-82947.html>

> Imagen 2. Joan Jara formando y creando en el centro de danza Espiral, junto a Patricio Bunster Fuente: Recuperado en: https://twitter.com/Gerardo_Arica/status/1435808913287520270



> Imagen 3-4. Asistente a Talleres de danza Afro impartidos por el profesor haitiano, Clercema Evens, Santiago, Chile². Fuente: Elaboración propia

²Ver: <https://nave.io/programa/danza-afro-haitiana-con-evens-clercema/>

preparaban monitores, se danzaba Inti Illimani, se danzaba resistencia... libertad.

Mis viajes a Santiago a tomar técnicas de danza afro fueron permanentes con dedicación casi completa. Mi compromiso con la danza africana se vuelve más importante que cualquier otra motivación. Así nace la necesidad de comenzar a enseñar, para compartir lo poco que sabía con mi entorno, a enseñar de manera independiente y a buscar espacios donde realizar lo que me apasionaba. Hacia el año 2010, comencé a participar de los Mil Tambores, (imagen) que se recuerda como un carnaval que, por aquellos años, era una síntesis de muchos ideales libertarios traspasados a los adolescentes ávidos de conocer y reconocer sus raíces, por lo que mis años en los Mil Tambores me llevaron a dedicar ensayos y unificar fuerzas y músicos que pudieran acompañar a esa gran cantidad de jóvenes, niñas y mujeres que recién comenzaban a aparecer en lo que luego se fue abriendo a otras expresiones diversas.

En síntesis, fueron años que despertaron la cultura afro en nuestra región, lo que hoy es ya algo establecido en un sinnúmero de agrupaciones dedicadas a enseñar y cultivar la cultura africana y afrodescendiente.

Por otro lado, dentro de mi aprendizaje, está mi experiencia en Italia, donde conocí a HADO, (imagen 3) un bailarín africano de Burkina Faso, quien me enseñó los primeros pasos de danza tribal africana y que construyó mi primer tambor, que me traje a Chile, con el que comenzaría mi camino a la danza afro en Valparaíso. Cuando volví a Chile, continué viajando a Santiago para tomar clases con Verónica Varas, aprendiendo, enseñando y compartiendo con muchas personas, en distintos lugares, espacios y centros culturales, ya que la danza afro se transformó en mi fuente de resistencia frente a las dificultades propias de una sociedad donde el mercado y el consumo pareciera ser la única meta posible, donde bailar con los tambores era prácticamente una osadía y lo que aparecía en mi mente cada vez que me tocaba estar en un carnaval en medio de las calles de Valparaíso era : "... y se abrirán las grandes alamedas por donde pasará el hombre libre ...", mi danza, entonces, fue una fuente de inspiración hacia esa libertad.

En tanto la danza se iba desarrollando en todos los ámbitos de mi vida, fui aprendiendo, también, técnicas de sanación natural (reiki, flores de Bach, meditación, astrología) que me ayudaron a sanar y a desarrollar una mayor confianza en mí y en la vida y, obviamente, le fueron dando a mi quehacer una mayor consistencia en la entrega.

Experiencias de aprendizaje y sanación

El danzar junto al tambor se volvió cada vez más un acto

ritual necesario que aumentaba su profundidad debido al ejercicio mismo de mi quehacer y a la fuerte necesidad de entregar y compartir algo que tuviera un significado para quienes lo tomaban, algo que fuera más allá de mover el cuerpo, algo que les tocará el alma, que, alcanzara sus espíritus y pudiera, con ello, despertar la fuente primigenia de su ser y que, intuía no podía suceder si no pasaba por vivirlo desde mi propia experiencia.

En este camino, nunca necesité de elementos externos para alcanzar esta conexión, pues siempre tuve el más importante incentivo, el único que, con un solo toque, me llevaba a los lugares precisos desde donde rescataba esa energía que hacía que mi cuerpo se moviera, se desplazara y se entregara a la libertad de mi ser... el tambor.

Explicar con palabras la sensación que me producía, en ese entonces, sería como decir que eran estados de un trance natural, sin medios adictivos, sino un verdadero espacio de libertad de mi ser que tocaba la plenitud y que me daba la fuerza para seguir adelante, aun estando en momentos de grandes dificultades económicas, pues siendo honesta, y hasta hoy, la danza africana sigue siendo algo extra, al borde, exótico, como lo nombran algunas personas.

Dentro de mi quehacer, no puedo dejar de enunciar mi experiencia con personas Down, (Imagen 2) para quienes la danza afro peruana fue una experiencia trascendental, pues sus estados de éxtasis eran estados naturales, sin prejuicio alguno, lo que ellos logran expresar en un nivel mayor que cualquier otra persona. El recuerdo de lo vivido con ellos está siempre vivo en mí.

Por algunos años desarrollé una serie de talleres y seminarios con profesores de Santiago, a quienes invitaba para que vinieran a enseñar sus técnicas. Entre estos estaban: Claudia Munzenmayer, Rosita Vargas, Clercema Evens, importantes exponentes de la danza afro en Chile y partícipes de los Carnavales Culturales. Esos encuentros me permitieron entender que la danza africana podía expresarse de muchas maneras y que su esplendorosa cultura tenía muchos matices y que uno de los más significativos es el concepto de libertad.

Es este concepto el que me ha acompañado por años, una sensación, un desahogo no solo del cuerpo sino también de alma, en cada movimiento, en cada salto y en cada grito. El ritmo del tambor es como una fuente de agua pura que no acaba, que no termina jamás y que, aunque su sonido no sea perceptible para los oídos de quien baila, sigue sonando en el corazón del danzante, como una memoria ancestral que vive, en medio y con nosotros, y que se refleja en los pies de un bailarín: la danza de la vida, de su vida, y de la de muchos que danzan con él.

Muchas experiencias han sido claves en este andar. Por ejemplo, ver a mis alumnas crecer y dedicarse por completo



> Imagen 5. Talleres de danza para niños Down, años 2010-2011. Teatro Municipal de Viña del Mar. Fuente: Elaboración propia

> Imagen 6. Talleres de danza para madres e hijos lactantes. Playa Ancha. Valparaíso. Fuente: Elaboración propia

> Imágenes 7-8. Participación en eventos Mil Tambores. Valparaíso. Fuente: Elaboración propia



> **Imagen 9. Clases de afro en el Centex de Valparaíso. Fuente: Elaboración propia**



> **Imagen 10. Presentación talleres de baile, grupo Danzas de la Tierra, en Teatro Pompeya de la Corporación Cultural Gabriela Mistral de Villa Alemana, V región. Chile.**

a esta cultura, viajar al continente africano, estudiar, seguir bailando y volverse grandes exponentes de la danza y de la percusión africana.

Cuanto más, cuanto menos, podemos decir que aún queda mucho por contar y hacer para que los actuales movimientos afro en Chile —afro descendientes o africanos propiamente tal— sean valorados y resignificados no solo dentro de la sociedad como un legado histórico que guarda una significación única para la humanidad, sino como reliquias vivas o como patrimonio inmaterial,

ya que guardan, en sí mismas, el pulso de la vida en sus movimientos, la conexión con la madre tierra en su entrega y la fuente del ritmo primigenio que no puede morir porque es parte de la historia de todos los seres humanos.

Aunque mi quehacer hoy en la danza ha ido evolucionando, el eje fundamental que atraviesa mi trabajo es el ritmo, el pulso, fuente de vida, de la existencia misma.

Modalidad de sesiones en talleres

Contenidos de una sesión:

1. Acercarnos a la Tierra
2. Acercarnos al mundo interior
3. Afirmar identidad

Formas de ejercicios y movimientos:

- a. Masajes a la tierra
- b. Pisadas, caricias al compás del tambor, canto
- c. Canto a los mayores, lo sagrado
- d. Danzar para limpiarnos
- e. Cosecha, triunfo, canto de los ganadores.
- f. El crecimiento: el Sol

Objetivos

Objetivo General: Transmitir la experiencia de la danza africana

Objetivos específicos:

- a. Dominio grupal
- b. Uso y manejo de la energía
- c. Creatividad
- d. Expresividad
- e. Quehacer coreográfico
- f. Uso y manejo de peso
- g. Resistencia
- h. Sociabilizar

Podríamos decir, entonces, que se trata de dos ejes principales: el todo y las partes.

Otros elementos relativos al cuerpo:

- a. Conciencia corporal
- b. Postura
- c. Manejo de fuelle
- d. Caderas y soportes profundos (trabajo de pelvis en su totalidad)
- e. Locomoción: caminata, carrera, salto
- f. Movimientos orgánicos
- g. Sentido rítmico

En un contexto más fino y sutil hay algunos ejes que se van desarrollando simultáneamente a los aspectos físicos tal como:

Esencia -Mente

Carácter-Movimiento

Mente-Cuerpo

Pertenecer-Identidad

“Superarse gracias a los demás “

Grupos con los que he trabajado la danza afro

1. Personas Down: Trabajo realizado durante dos años, cuya muestra final se presentó en el Teatro Municipal de Viña del Mar el año 2010 y, en el 2011, en la Corporación Renacer de Viña del Mar. (imagen 5)
2. Madres e hijos lactantes: trabajo realizado con mujeres jóvenes que tenían como inquietud danzar con sus hijos en el pecho y con las cuales realicé talleres de danza y percusión en vivo, durante un semestre, en Playa Ancha (imagen 6).
3. Trabajo con profesores en Santiago, seminarios intensivos de danza afro, donde el objetivo fundamental era trabajar el estrés acumulado y ayudar a soltar y relajar en jornadas varias.
4. Talleres permanentes con jóvenes de diversas edades en la Corporación Balmaceda 1215, en el cerro alegre de Valparaíso, con programas del Ministerio de las Culturas y con seminarios independientes
5. Clases permanentes de danza afro con Escenalborde, para todo publico
6. Trabajo en Carnavales Culturales de Valparaíso, donde la danza era impartida a niños y jóvenes de diferentes poblaciones y, con ello, la formación de comparsas.
7. Mil Tambores de Valparaíso, desde sus inicios y por más de ocho años consecutivos, preparación y formación de comparsas afro. (imágenes
8. Comparsas afro en San Antonio
9. Comparsas afro en Copiapó
10. Iniciación y seminario afro en la Serena
11. Clases de afro en el Centex de Valparaíso (todo público).(imagen 9)
12. Organización, hasta el año 2022, de talleres para diferentes profesores y expresiones de danza africana en Quilpué.

BIBLIOGRAFÍA

- Aidaluz, A. 2017. Representando "lo afro": consumo cultural de danzas africanas por parte de practicantes bogotanos. <https://doi.org/10.14483/21450706.11900> En: Revista *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*. Vol. 12 Núm. 21; 57-72 Recuperado en: <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/c14/article/view/11900>
- Allende, A. Amigo, R.; Rojas, J. 2019. *La Danza Afro en Chile: abriendo caminos*.
- Amigo Dürre, R. V. 2021. Performance, raza y nación en la práctica de la danza "afro" en Santiago de Chile. Tesis para optar al grado de doctor en Ciencias Sociales. Universidad de Chile.
- Arre, M.; Barnechea, P. 2017. De la negación a la diversificación: los intra y extramuros de los estudios afrochilenos". En: Revista *Tabula Rasa*. Bogotá, Colombia, N.27: 129-160, <https://doi.org/10.25058/20112742.447> Recuperado en: Los estudios afrodescendientes en Argentina: Nuevas perspectivas y desafíos en un país «sin razas» (revistatabularasa.org)
- Burru, Sofia. 2012. "La búsqueda interior a través del movimiento. Un estudio de caso en danza de raíz afro". Presentación en: VII Jornadas de Sociología de la UNLP. Departamento de Sociología de la Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación, La Plata, 2012. Recuperado en: <https://www.aacademica.org/000-097/530>
- Carvalho, J. (2002). *LAS CULTURAS AFROAMERICANAS EN IBEROAMÉRICA: LO NEGOCIABLE Y LO INNEGOCIABLE*. (COLECCIÓN SIN CONDICIÓN). Brasilia: Universidad de Brasilia.
- Frigerio y Lamborghini; 2011. "Procesos de reafricanización en la sociedad argentina: umbanda, candombe y militancia 'afro'". En: Revista *Pós Ciências Sociais*. Brasilia. Brasil
- Lamborghini, E., 2016. "Apropiaciones y resignificaciones de las "culturas negras": la práctica del candombe afrouruguayo en sectores juveniles blancos de Buenos Aires (Argentina)". doi:10.11144/Javeriana.uh83.arcn En: Revista *Universitas Humanística* no. 83; 291-318 Bogotá. Colombia. Recuperado en: <https://revistas.javeriana.edu.co/index.php/univhumanistica/article/view/18098/14371>
- Lamborghini, E., 2019. "Performances afro y movilización social: articulaciones entre arte, política y memoria en Buenos Aires. Cuicuilco". *Revista de Ciencias Antropológicas*, 26(75), 225-248. [fecha de Consulta 15 de Abril de 2023]. ISSN: 2448-9018. Recuperado de: <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=529562356011>
- León, M. 2015. El canto con sentimiento: aproximaciones a los cantores negros de las Cruces de Mayo, Arica (Chile). En: León, M.; Bascur, F. y Rojas, J. 2015. *KURICHE: Prácticas musicales de raíz afro en Chile*. Fondo de la Cultura y las Artes. Santiago. Chile.
- Molano, I. M. y Cenide, M. 2019. Estrategia pedagógica enfocada en la enseñanza de la danza tradicional como rasgo característico de la cultura afro aplicada a estudiantes del grado 5 del Centro Educativo San José del Guayabo
- Osorio M., L. 2017. Experiencias corporales comunicativas desde la danza para la expansión de sentido. Ibagué: Universidad del Tolima, 2017.
- Parody, Viviana. 2014. Música, política y etnicidad: convergencias entre democracia y dictadura en el proceso de relocalización del candombe afrouruguayo en Buenos Aires (1973-2013). En: Revista *Resonancias*; vol. 18, n°34; 127-153. DOI: 10.7764/res.2014.34.8 Recuperado en:
- Quintero R.; A. 2013. *De la insurrección: Para una sociología de la música latinoamericana*. Ed. CLACSO https://artes.uc.cl/resonancias/wp-content/uploads/sites/13/2014/07/Viviana_Parody.pdf
- Restrepo, E. y Rojas, A. 2008. Afrodescendientes en Colombia: compilación bibliográfica. Popayán: Editorial Universidad del Cauca. Colombia. Recuperado en: <https://www.aacademica.org/eduardo.restrepo/17.pdf>
- Hall, S. (2010). ¿Qué es lo «negro» en la cultura popular negra? (Trad. de V. Dritz-Nilson, V. Suárez y M. Lida). En E. Restrepo, C. Walsh, & V. Vich (Eds.)
- Hall, Stuart Sin garantías: 2013. Trayectorias y problemáticas en estudios culturales (pp. 287-297). Popayán et al.: Enviñ et al. Recuperado en: <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/7187/1/Hall%20S-Sin%20garantias.pdf>

Dossier

La experiencia de la belleza como arquetipo de lo sagrado en la pintura. Conversaciones con Hernán Valdovinos

HERNÁN VALDOVINOS

ORCID: <https://orcid.org/my-orcid?orcid=0009-0008-5092-1699>

OMAR CAÑETE ISLAS

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-4762-3718>

Universidad de Valparaíso

Facultad de Arquitectura

Revista Márgenes

Espacio Arte y Sociedad

La experiencia de la belleza
como arquetipo de lo
sagrado en la pintura.
Conversaciones con Hernán
Valdovinos

2023. Vol 16 N° 25

Páginas 172 - 185

RESUMEN

La presente entrevista se dio en el espacio taller del destacado y reconocido pintor y artista chileno Hernán Valdovinos, en la comuna de Providencia, Santiago. Después de años de formación en Chile, Estados Unidos, Italia y España, donde su obra se ha expuesto, vuelve a Chile a fines de los años ochenta. Recordada es su participación en la serie de libros, de pintura y poesía, editados en los años noventa por Ismael Espinoza, entre los cuales sobresale el libro de poesía de Vicente Huidobro, *Altazor*, en una serie donde también, participó la pintora Carmen Aldunate y el pintor Mario Toral. Cargada de un simbolismo mágico y arquetípico, es heredera también de la tónica renacentista conocida como veladura, así como de una rigurosa composición y estudio de la proporción áurea, la cual maneja con una sutil y reconocida maestría. Lejana al ejercicio meramente gestual (no compositivo) a lo posmoderno, a lo conceptual-minimalista o de alguna vanguardia, su sensibilidad se ancla en una profunda vivencia de la belleza y un misticismo del cual se conversa en esta entrevista, que hemos agrupado temáticamente, con algunos breves títulos.

SUMMARY

This interview was given in the workshop space of the prominent and renowned Chilean painter and artist, Hernán Valdovinos, in the Providencia commune, Santiago. After years of training in Chile, the United States, Italy and Spain, where his outstanding work has been exhibited, he returned to Chile at the end of the 1980s. Remembered is his participation in the series of books, painting and poetry, published in the 90s, by Ismael Espinoza, where his painting illustrates the poetry book by Vicente Huidobro, *Altazor*, in a series where the painter Carmen Aldunate and the painter Mario Toral also participated. Loaded with magical and archetypal symbolism, it is also heir to the Renaissance tonic known as glazing, as well as a rigorous composition and study of the golden ratio, which it handles with subtle and recognized mastery. Far from the merely gestural exercise (not compositional) to the post-modern, the conceptual-minimalist or some avant-garde, his sensitivity is anchored in a deep experience of beauty and a mysticism, which is discussed in this interview, which we have grouped thematically, with some brief titles.

<https://doi.org/10.22370/margenes.2023.16.24.3912>

<https://hernanvaldovinos.com/>

1. LA EXPERIENCIA DE LA BELLEZA

O.C.: Hernán, hablemos de arte, hablemos de belleza.

H. V.: En la antigüedad se veneraba a los dioses de la belleza en las diferentes culturas, lo que demuestra que la belleza es un arquetipo psicológico; los nombres cambian, pero el arquetipo es común en gran parte de las culturas antiguas, sobre todo en las culturas panteístas, que amaban y veneraban a nuestros dioses ancestrales y, para ellos, la belleza no tenía que ver con el tiempo, la belleza era algo atemporal, es decir, la belleza tiene que ver con lo sagrado, con Dios. La divinidad no está en el tiempo, está más allá del tiempo, supera el tiempo; este tiene fronteras y los dioses no tienen fronteras ni límites, las fronteras se derrumban con las divinidades. La belleza tampoco es un concepto. Mucha gente dice: “La belleza es un concepto”, incluso buscan en el diccionario “estética”, teoría de la belleza. Es que la belleza tampoco es una teoría, la belleza es una experiencia, es algo existencial, algo vivo y eterno.

O.C.: De hecho, la estética, como tal, es una rama de la filosofía, no del arte.

H.V.: Pero más allá de la filosofía, te diría que es una mística, porque el filósofo siempre está buscando respuestas, el por qué estoy aquí, para dónde voy, quién soy yo, etc.; pero en la mística tú vives eso, no lo piensas, porque es diferente pensar en algo que vivir en ese algo, vivenciarlo. Yo puedo hablar del sol, la palabra sol es un concepto que me sirve solo para que nos entendamos sobre qué estamos hablando, pero la palabra sol definitivamente no es el sol, vivir el sol es una experiencia, tomar sol es toda una vivencia. Entonces, ahí tú sabes y conoces lo que es el sol.

Por eso es muy importante para mí y es vital la experiencia frente a la belleza. La belleza no es un concepto, es una experiencia, es un Dios ancestral que nos habla del éxtasis de su presencia en nuestras vidas, cuando se habla de Dios se teoriza mucho, sobre la divinidad, sobre la consciencia, etc., pero Dios es, en esencia, la gran experiencia que nos transforma.

Para mí la belleza es uno de los ingredientes de la divinidad, como puede ser la creatividad también, porque Dios tiene muchas definiciones, pero si hay algo que se le acerca mucho es la creatividad; es decir, la creación constante de universos, de mundos, pájaros, árboles, seres humanos, en fin. Entonces, estos dos arquetipos, la creatividad y la belleza, desde niño me impresionaron mucho y en mi caso, ¿cómo empezó esta situación? Bueno, mis padres, mi padre era un hombre muy culto, siempre tenía a mano una buena biblioteca donde yo podía ver los pintores de todos los tiempos, alimentarme de esa gran belleza y también de la filosofía y, por qué no decirlo, de la política también y de todas las disciplinas habidas y por haber.

2. DATOS FORMATIVOS DEL ARTISTA

O.C.: ¿Cómo fue tu formación plástica?

H. V.: Lo que más me impactó fue la acción creativa propiamente tal, porque cuando era un niño, mi madre, que era pintora (Mary Prats), fue mi primera maestra, entraba a su taller y ella me daba las primeras lecciones. Yo era un niño de tres o cuatro años, pero siempre ellos se ocuparon de mantener materiales a mano, entonces yo me echaba en la alfombra, en el suelo, con papeles, crayones, lápices de colores, acuarelas, y me ponía a crear, a pintar dentro de esa inocencia del niño. No tenía nada prefijado en la cabeza de lo que iba a dibujar o pintar, era una absoluta sorpresa y eso me gustaba mucho, el sorprenderme a mí mismo.

Ahí partió mi amor por la creatividad y ese amor fue creciendo. Esa actitud de inocencia frente al espacio vacío, el no saber qué se iba a expresar en ese espacio en blanco me fascinaba y me fascina y acompaña hasta el día de hoy, porque yo nunca me propongo crear nada antes de crear, es decir, no tengo una idea prefijada de lo que voy a pintar. Siempre me enfrento al espacio vacío como ese niño, con total inocencia, y espero que me llegue a la manera de un vidente, por decirlo de alguna manera, que me llegue esa energía. ¿Cómo la expreso?, a través del lenguaje visual, que me ha acompañado durante muchos años, porque estudié lenguaje visual, entré a la academia, cuando tenía solo nueve años de edad, a estudiar pintura y escultura, pintura con el que fue años más tarde decano de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad de Chile, Kurt Herdan¹, y con el gran escultor Tótila Albert². Ellos fueron mis primeros maestros y guías.

De este modo, empecé a crearme un lenguaje visual desde muy niño, a muy temprana edad, esa fue parte de mi formación. Tú me preguntas cuál fue mi formación y por ahí va la cosa. Mi amor por la belleza y la creatividad parte de ahí, pero no es algo intelectual, sino absolutamente existencial, o sea, las viví y las vivo. Me encantaba apreciar, a través de libros, las esculturas de Fidias y Praxíteles, de todos estos escultores griegos maravillosos, el mismo Miguel Ángel, y la belleza está ahí, o sea, ni siquiera se me cruzaba un pensamiento de decir “¡oh!, qué bello”, no, porque ahí ya entraba el concepto, la definición, la etiqueta. La belleza se expresa por sí misma y te invade, y esa invasión de belleza te transforma.

¹Ver <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-39675.html>

²Ver: <https://www.artistasvisualeschilenos.cl/658/w3-article-40154.html>

³Ver: <https://www.latercera.com/culto/2022/04/20/obras-de-kurt-herdan-seran-sustituidas-a-beneficio/>



> **Imagen. Pintura de Kurt Herdan. Fuente: Nota periodística³**

> **Imagen. Escultura La Tierra de Tótila Albert, ubicada en el Centro Cultural La Moneda. Santiago. Chile. Fuente: registro del autor**

O.C.: ¿Estudiaste desde los nueve años en una academia? ¿Después terminaste de estudiar acá?

H.V.: Mi padre era funcionario internacional, por lo que muy niño me llegué a Nueva York, cosa que me ayudó mucho, porque poder visitar esos museos maravillosos fue más alimento para el espíritu. Y ahí entré en la academia The Art Students League, que es una de las mejores escuelas de arte de Nueva York, y ahí debo haber tenido, no sé, unos trece años. A mí se me escapa el tiempo, porque yo vivo en una dimensión atemporal, soy muy malo para las fechas, pésimo, pero ahí tomé contacto con las vanguardias, el cubismo, Picasso, Salvador Dalí, Miró, todos esos grandes genios de la pintura. Se hablaba mucho en aquellos tiempos de estos personajes, había mucho croquis, mucho dibujo con figuras presenciales, desnudos. Yo tenía un gran profesor que se llamaba «Liberté», y aprendí mucho de él, y eso fue parte de mi formación ya un poquito más grande.

Luego, seguí estudiando en la Escuela de Bellas Artes de la Universidad de Chile, y como corona final, la guinda de la torta, fui a la Escuela Internacional del Arte de Florencia. Esa experiencia me marcó muchísimo, sobre todo en cuanto a la didáctica, la enseñanza a través de los códigos del lenguaje visual, que venían evidentemente de la antigua Grecia, de la escuela pitagórica, y seguramente antes. Es difícil encontrar registros más antiguos, pero se encuentran, evidentemente, en la arquitectura de esas ruinas maravillosas que existen, los sumerios, los mismos egipcios; ellos conocían muy bien la divina proporción, la espiral logarítmica también. Son todos patrones geométricos que no los inventa el ser humano, sino que se encuentran en la madre naturaleza y los llamaban sagrados, porque decían que el que creó el universo creó estos patrones, por lo tanto, eran patrones sagrados y los utilizaron en sus pinturas, sus esculturas, en su arquitectura, etc., incluso en su música también. Lo que Pitágoras llamaba la música de las esferas o música áurea.

O.C.: Y ahí en Florencia, tú me comentabas que estuviste estudiando también el misterio de los dominicos.

Estuve viviendo en un monasterio del siglo XIV de los monjes dominicos, esos que se visten de hábitos blancos. Siempre quise vivir la experiencia de los antiguos pintores, porque muchos de ellos iban a los monasterios por la tranquilidad y esto de ir a pintar al monasterio me seducía muchísimo, lejos del mundanal ruido, pero era un poco a medias porque estaba estudiando en la Escuela de Arte en Florencia, entonces vivía en el monasterio, pintaba en el monasterio y todas las mañanas me iba a la escuela en Florencia. Estaba en una ciudad que se llama Caldine, como a 40 km de Florencia, que estaba en plena Toscana, en el campo, y eso me ayudó mucho a potenciar mi poder de observación, porque en esa tranquilidad, lo que los antiguos griegos llamaban «ataraxia», imperturbabilidad de espíritu, pasan muchas cosas. Tú entras en ese estado de ataraxia y el espíritu está muy quieto, no como el mar, con olas, sino como una taza de leche, tranquilísimo, muy sereno, y empiezan a suceder muchas cosas que no tienen que ver con lo racional, no tienen que ver con lo intelectual, no tienen que ver con la mente. Esta se detiene en muchos aspectos y da paso a esa observación profunda sin juicio, es decir, sin la intervención de la razón. Es en ese estado de ataraxia donde nacen todos estos seres, que de pronto se expresan en la tela o en el papel, luego me siento totalmente inocente, abierto, y ellos se manifiestan solos. De alguna manera, los invoco también, pues en ese estado de ataraxia uno está invocando lo mejor, lo positivo, lo armónico, en fin, la belleza.

Para mí fue una gran experiencia vivir en ese monasterio, me transformó de muchas maneras, tengo lindos recuerdos, es un monasterio muy bonito.



> Imagen. Fotografía de un sector del taller. Fuente registro del autor.

O.C.: Y ahí, bueno, tú terminaste, ¿volviste, te quedaste en Europa?

H.V.: Estuve como dos años más o menos, después volví a Chile de nuevo y luego me fui a España. En España hice otro tanto, seguí con mi carrera, hice exposiciones. España es un lugar maravilloso y de grandes pintores, entonces seguí como una esponja absorbiendo toda esta historia pictórica maravillosa.

Eso es un poco mi historia, pude ver diferentes aspectos de la didáctica, en Italia, Chile, España, EE.UU., donde aprendí muchas cosas y muy distintas, además, eso me ayudó mucho porque cuando te encierras en una sola cosa pierdes la oportunidad de romper las fronteras y aprender de otras latitudes.

Luego regreso a Chile, porque me invitó el Museo de Arte Contemporáneo. En esa época, Kurt Herdan, mi profesor cuando yo era niño, era director del Museo de Arte Contemporáneo y conocía mi trayectoria en España, entonces me invitó a exponer mis obras en el museo y fue una experiencia fantástica, porque la verdad, yo no tenía idea de lo que estaba pasando en Chile a nivel de pintura, de arte. Fue una experiencia extraordinaria, porque a la

semana tenía vendidas todas mis obras, lo que me tomó por sorpresa y, bueno, me fui quedando un tiempo. Además, tenía aquí a mi mujer y a mis dos hijas. En ese tiempo conocí al connotado editor Ismael Espinoza, con quien hicimos una dupla. Él editaba unos libros de ediciones limitadísimas, firmadas y numeradas, cosidos a mano, como se hacían desde el siglo XII al siglo XIV, grandes libros, creo que tú has visto algunos. Ese es el libro de los dioses, que lo creamos con mi actual mujer, Elinor Comandari (periodista), con mis pinturas y sus textos poéticos de los dioses. *Altazor* con mis pinturas y la poesía de nuestro gran poeta Vicente Huidobro. Y con Ismael estuvimos trabajando varios años, hicimos como cinco libros. Él trabajó con otros pintores también, con Carmen Aldunate, con Mario Toral, en fin, yo era uno de ellos y teníamos muchos proyectos, pero, desgraciadamente, se me fue mi amigo y editor, porque pasó a otro plano existencial, entonces por esa razón me fui quedando, haciendo exposiciones mientras tanto aquí, cada lanzamiento de libro era una gran exposición y uno se queda donde le va bien. A mí siempre me va muy bien aquí en mi país, tengo buena llegada, eso no significa que mi arte le guste a todo el mundo, por supuesto que no, eso sería imposible, ni siquiera Leonardo Da Vinci.



> Imagen. Pintura en proceso de composición, con detalles ampliados Fuente: gentileza del autor.



> **Imagen. Pintura del autor: Título: «Batzkumbaza II». Óleo sobre tela, 71 x 129 Cms. Fuente: <https://hernanvaldovinos.com/obras/>**

3. SÍMBOLOS Y ARQUETIPOS DE LO SAGRADO

O.C.: Tú me habías nombrado algunos temas que me parecieron geniales, como, por ejemplo, el realismo mágico, el tarot, los arcanos mayores....

H.V.: Claro.

O.C.: ¿Cómo te llega a ti la simbología y los arquetipos? También mencionaste esa dimensión que es tan particular, tan misteriosa sobre las vanguardias.

H.V.: Siempre digo que la palabra vanguardia implica una temporalidad, un instante en el tiempo. Con los años se transforma en retaguardia, no hay que olvidar eso. Entonces prefiero ser un pintor atemporal. No me gusta estar en la vanguardia, me gusta estar en el no tiempo, en la atemporalidad. Mi arte no pertenece a la vanguardia, porque eso significa una frontera. Mi arte es creado desde la dimensión del no tiempo, mi arte no es un arte pensado, conceptualizado, sino existencial. De hecho, me considero un místico existencialista, no un existencialista político, ni un humanista político tampoco; soy humanista, pero a la manera de los renacentistas, que es completamente diferente. Son visiones distintas, por eso me considero un místico, mi conexión es con la dimensión invisible, donde no hay fronteras.

Tú me preguntabas por el realismo mágico. Bueno, ser un realista mágico no se elige, se descubre. El gran crítico de arte Raúl Chavarri⁴ fue el primero que habló de mi pintura en España. A Chavarri lo conocí en una exposición que monté en la galería Bética de Madrid, una bella galería. Raúl Chavarri me dio a conocer en su libro *Nuevos maestros de la pintura española* y me relacionó con el realismo mágico, señaló que yo era un pintor que se podía conectar con esa dimensión. Mucha gente cree que el realismo mágico es solo un movimiento ligado a la literatura y no es así.

El realismo mágico es una dimensión que le pertenece a todo ser humano. Si tú vez las cuevas de Altamira, por ejemplo, las pinturas son un ejemplo claro de un realismo mágico en acción, es decir, es una realidad interior que no tiene mucho que ver con la realidad de afuera. Ese pintor que está en las cuevas pintando, interpretó la realidad; es su realidad interior, no la realidad fotográfica que estaba expresándose afuera. No soy un hiperrealista, pues el hiperrealista pinta casi como una foto, pinta lo que ve afuera, una realidad externa.

El realista mágico no pinta lo que ve afuera, tampoco copia la realidad factual que todos vemos. Él expresa y crea desde su propia realidad interior y cuando pintas tu realidad interior estás aportando algo nuevo.

⁴Véase: <https://www.cervantesvirtual.com/obras/autor/chavarri-raul-1929-1984-30905>



> Imagen. Dibujo con el cual se tituló en sus estudios en Florencia, Italia. Fuente: gentileza del autor.

A mí me parece muy interesante que el pintor encuentre su sello personal. Algunos alumnos me preguntan cuándo vamos a crear nuestro propio estilo y yo les digo que el estilo no se crea, que no es una cosa manipulada que tú puedas manejar. El estilo se da solo, con tu biorritmo, con el sello de tu espíritu y se va a reflejar de todas maneras en la tela. No hay que buscarlo, es algo que se expresa por sí mismo. Por ejemplo, si voy a pintar un vaso y lo pinto exactamente igual como es en nuestra realidad factual, mi aporte es meramente técnico. Lo pinté y quedó bien hecho, pero lo interesante sería que el pintor lo pintara como él lo ve con su mirada interior.

En ese sentido, el realismo mágico tiene un sello personal, un sello individual. Me gusta más la palabra individuo, porque la palabra «persona» es lo falso. La palabra «persona» es una palabra griega que significa «el sonido detrás de la máscara», *sona*, sonido.

O.C.: ¿Como un arquetipo?

H.V.: Claro, el sonido detrás de la máscara, es decir, de lo que no es real, de lo que no es verdadero, nos escondemos detrás de las máscaras. En cambio, la palabra «individuo» es muy bella porque significa indivisible, significa un ser no dividido, entero, íntegro. Hoy en día la mayoría de la gente lleva máscaras; por este motivo, las consultas de los psiquiatras y de los psicólogos están llenas de «personas» que esconden sus verdaderos rostros, su ser. Un verdadero individuo no necesita ir a estas consultas; otros sí necesitan ir, porque se han identificado con su máscara y es un grave problema, porque la máscara te impide mostrar lo que eres en realidad y expresar esa verdad, tú te creas tu máscara. Hoy en día se rinde culto a la «personalidad», o sea, ¡a lo falso! Te has fijado que la gente dice: «Oye, qué gran personalidad tiene este hombre o esta mujer», como si fuera una virtud, y no saben lo que dicen. Lo que están diciendo es que este personaje tiene una gran máscara.

Lo importante es ir más allá de la máscara, sacarse la máscara y asumirse como individuo, ¿qué significa eso? Significa ser tú mismo, lo que tú eres nomás, así de simple, y eso entronca con lo que hablábamos del estilo. Cuando tú eres un individuo el estilo se da solo, se proyecta solo, y el realismo mágico es una dimensión a la cual todo ser humano tiene acceso, a su parte mágica, a su parte inasible, esa parte sagrada que tú no puedes pesar, que no puedes medir y que tampoco tiene fronteras.

Cuando te conectas con esa dimensión del realismo mágico estás conectándote con tus dioses interiores, con tus arquetipos psicológicos, como diría Carl Gustav Jung. Eso tiene que ver con la evolución psicoespiritual, o sea, cualquier individuo que quiera crecer, en algún momento de su vida se va a topar con los arquetipos psicológicos, se va a dar cuenta de que existen a pesar de él y esto no es materia de creencias. Mucha gente dice: «Yo no creo en

Dios o yo sí creo en Dios», pero eso es una dialéctica sin salida. Creer en Dios tampoco sirve de mucho, porque estás en el territorio de las creencias, de la mente. Acuérdate que los antiguos filósofos griegos distinguían claramente entre creer y saber. Creer no es saber, saber es otra cosa; lo que sabes, lo sabes porque lo vives, lo experimentas. Dios o lo sagrado se saborea. Jesús dijo: «*cómanme, bébanme*» (en el pan y el vino). Cuando lo vives ya no necesitas «creer» en la divinidad, lo sabes. Esto también es una inspiración... ¡Me encanta la palabra, «inspiración», para mí existe, sin duda alguna, la inspiración! ¡Viene con la vida, es lo que hace uno apenas llega a este mundo, inspirar! Y se expira cuando uno se va de este mundo.

O.C.: Quedamos en el tema, un poco de Carl Jung, de esa dimensión arquetípica de las personas.

H.V.: Sí, cuando uno se enfrenta a sus arquetipos, lo que hablábamos de creer o no creer, el que cree no sabe necesariamente y el que no cree tampoco sabe, no creer es una creencia también. ¡Pero la «verdad» se vive! ¡Dios tiene que dejar de ser una creencia, un concepto, para transformarse en una certeza! El que cree está durmiendo en una dimensión mental y el que no cree también está en una dimensión mental. Es una dialéctica bastante inconsciente, no hay consciencia en eso. La consciencia está en el saber, ¿y cómo saber?... ¡experimentando! Me parece que la sola creencia en Dios es bastante perniciosa, porque es como un límite. Te quedas con la creencia y te conformas con eso, entonces dices: «ah, ya, yo creo en Dios» ¡y se acabó! Y no creer también es pernicioso porque «ah, ya, no creo» ¡y se acabó! No, hay que aventurarse, indagar, experimentar y saber, hay que investigar. Es un camino de investigación, de observación. La dimensión sagrada tiene que ver con la investigación de tu mundo interior, y no tienes que moverte ni un solo paso hacia afuera, ni siquiera tienes que ir al templo o a la iglesia o a donde quieras. Sencillamente es una mirada interior y te serenas, el realismo mágico tiene que ver con eso. Te hablo desde mi experiencia. Quizás realismo mágico para otro pintor es otra cosa. Yo no puedo hablar más que desde mi propia experiencia. El realismo mágico no solamente es un espacio misterioso, que no tiene fronteras y que no es medible, también es un método de trabajo, una metodología donde tú dices: «me voy a limpiar de todo concepto, de toda idea, de toda creencia y me voy a confrontar a este espacio interior». Ese espacio atarácico, ese espacio que el pintor tiene al frente es una tela en blanco. Luego, a través del dibujo, de la línea, que es mi instrumento de videncia, de receptividad, comienza el diseño, se empieza a expresar lo que después se va a pintar y va a entrar en un proceso de cromatismo.

O.C.: Según me decías: hay un mundo de lo atemporal y de lo temporal, y las creencias estarían, obviamente, en el plano de lo temporal, trata de fijar límites.

H.V.: Es que la creencia es lo que no te consta. Tú puedes creer en los tres chanchitos y el lobo, puedes creer en cualquier cosa, ¡pero eso no te consta!

O.C.: Esa otra dimensión atemporal que, claro, en el fondo es como el mundo de la espiritualidad.

H.V.: Totalmente, el mundo de lo sagrado. A mí me gusta llamarlo el mundo de lo sagrado, porque ahí no solamente implica la divinidad absoluta, el « numen», la «monada», el uno y perfecto, como diría Pitágoras, o sea, Dios absoluto. No me gusta mucho hablar de Dios, prefiero hablar de divinidad, porque la divinidad implica lo masculino y lo femenino, la divinidad no se encierra en lo masculino solamente, sino que también está lo femenino, además, la palabra Dios es una palabra muy manoseada. Hay gente que se imagina a Dios sentado en un trono impartiendo bendiciones o repartiendo, no sé, rayos de destrucción, como vemos en algunos pasajes de algunos libros sagrados. Ese Dios que manda todo tipo de calamidades a algunos pueblos, ese Dios no es la divinidad que yo venero. Me quedo con ataraxia, ese es mi paraíso y ese es mi buen Dios interior, porque para mí esa es la divinidad: amor puro, maravilloso, tranquilidad, serenidad, armonía y consciencia. Me encantan esas palabras: armonía, equilibrio, belleza son arquetipos indicativos de un estado de la consciencia superior. Fíjate que he nombrado puros arquetipos psicológicos. Los arquetipos tienen que ver con los dioses, porque los dioses son atemporales y los arquetipos también. Los arquetipos no son medibles. Dios es un arquetipo psicológico, el amor es un arquetipo psicológico que no es medible, pero nadie puede decir: “Oye, mira, yo no creo en el amor, nunca lo he vivido, nunca he amado a nadie”, o sea, ¿ni siquiera en un día lluvioso has querido tu paraguas? ¿En la lluvia cómo no has sentido algo de cariño por tu paraguas!, algo de amor por alguien en tu vida, por un gato, por un perrito, por un árbol, por lo que sea.

Los arquetipos son vivencias, tú vives el amor. Por ejemplo, la maestra de Sócrates, la Diotima, ¡maravillosa mujer! Sócrates va donde la Diotima, él tendría, más o menos, dieciocho años. ¿“Qué quieres, joven Sócrates?”, le pregunta la Diotima. “Quiero hacer una pregunta, maestra. Quiero que me hables sobre el amor. ¿Qué es el amor?”. Y la gran maestra empieza a desenvolver la madeja del amor. Tú tienes que haberlo leído.

O.C.: Sí.

H.V.: ¡Maravillosa! La filósofa se aferra a los mitos, empieza a decir: “Primero vamos a ver de quién es hijo el amor, dónde

nace el amor”, y es largo, pero es maravilloso. Entonces, claro, el amor es un arquetipo, pero es una vivencia, tú lo vives, y cuando lo vives te transforma. No necesitas creer en el amor porque lo conoces; si yo creo en el amor, pero nunca lo he vivido, es una estupidez. “Creo en Dios, pero nunca lo he vivido”, otra estupidez. Dios hay que vivirlo porque te transforma, una experiencia con lo sagrado no se te olvida jamás... ¡y te transforma para siempre!

Tú ya sabes, puedes querer ampliar eso, profundizar en eso, que es otra cosa y, por supuesto, tienes muchas ganas de reencontrar algo tan maravilloso. Tú dices: “¡quiero más!, quiero investigar sobre esto”, pero debes tener el deseo de investigar, no quedarte en un libro, por muy sagrado que sea. “Ah, no, es que aquí está la verdad, en este libro”, “no, está bien, yo creo en ese libro”, pero de qué te sirve, eso no te va a transformar, ese es el punto.

4. PINTURA Y TÉCNICA

O.C.: ¿Cómo se cierra el círculo en este mundo de la pintura, inspirado en estas experiencias, y particularmente pensando en la técnica que tú me has comentado otras veces: la velatura?

H.V.: Efectivamente son velos. *Velatura* viene de velo, son transparencias. La pintura a la veladura viene de los antiguos pintores flamencos, como Jan van Eyck, Rogier van der Weyden, todos estos grandes pintores, y esa alquimia, porque es una alquimia pictórica, pasa a los pintores italianos del Renacimiento y ellos empiezan a desarrollarla también, y de otra manera, porque cada pintor cuando toma contacto con la veladura, le aporta lo suyo, no es una cosa rígida.

Pero, ¿cuál es la idea de la veladura? La idea de la veladura es ir buscando la «luz», así como los alquimistas buscaban el oro a través de procesar los metales baratos y transformarlos en oro, la veladura es la búsqueda de la luz, la luz es nuestro oro.

Esa búsqueda es bien fascinante, la idea es no mezclar los colores materialmente. En la técnica francesa más cerca de nosotros en el tiempo, si querían un verde, mezclaban el azul con el amarillo y se creaba el verde, pero en ese proceso, el amarillo perdía su autonomía y el azul también, pero en la técnica de la veladura no se mezclan los colores materialmente. Si quieres un verde, das primero una veladura amarilla y la dejas secar, luego encima le das una veladura azul, luego la luz atraviesa estas dos veladuras a la manera de un prisma y la devuelve al observador como verde, pero lo que se mezcla, en última instancia, es la luz, no la materia, ni el azul ni el amarillo han perdido su autonomía.

Es una meditación que te exige una profunda observación, tu luz interior se refleja también en tu arte.



> Imagen. Fotografía de Hernán Valdovinos. Fuente: registro del autor

> Imágenes. Arquetipos. Las ondinas Fuente: Galería Manifiesto (<https://manifestogallery.com/pintores/hernan-valdovinos/>)

> Imagen: Pintura Título: «Jesús, El Cristo». Óleo sobre madera, 25 x 35 Cms. Fuente: <https://hernanvaldovinos.com/obras/>

> Imagen. Cuadro: Dios guerrero zeppar. Fuente: Galería

⁵Ver: <https://manifestogallery.com/producto/dios-guerrero-zeppar/>



Imágenes. Cuadro del artista. Se agregan detalles ampliados de su técnica. Fuente: gentileza del autor.

5. PINTURA Y POESÍA⁶

Diosa amante.

Mujer, querida amiga y diosa amante.
De tus pechos encendidos nacieron
los astros siderales,
nutriendo el universo entero con agua de vía láctea,
cada luz, cada estrella, es hija predilecta de tu inmensa
creación.

Diosa de espejos eternos, donde el hombre se refleja
y descubre sus potencias, tronos y potestades.
Mujer, guía de caminos oscuros y reveladora de misterios
ocultos,
tocas mi corazón con alas de paraíso,
y pronto me derrito en el resplandor de tus ojos eternos.

Me derrito en tu cintura, elipse planetaria.
Mujer en primavera, misterioso deleite,
tu cuerpo sembrado de dioses,
mansión de hijos, matriz de estrellas.

Mujer sagrada, diosa mujer,
de cristalina envoltura,
el universo descansa a tus pies.
Entre la luna y el sol
amanece nuestro universo,
desayunamos besos y espirales de amor,
y yo pinto tus pechos con mermelada y miel,
como un cálido símbolo de mi devoción.

Mujer maga, diosa mujer,
me enredé en esta tierra esperando tu voz,
con melodías de alas blancas y dulces abismos.
Sol de estrellas entre tus piernas amando,
fértil semilla sembraste en mi alma.
Maga de sombra, maga de luz.
Agua bendita de tu boca a mi boca,
sabor a dios, amado misterio,
me envías al mundo apegado a tu
luz, tu ser mi dios, tu alma...

Todo eso es mío cuando sueño.
Sueño de niño naciendo en tus brazos,
tus bosques, volcanes,
raíces de tierra florida,
montañas y valles,
con ojos de leona salvaje
penetrando en los míos.
Amada diosa, mi diosa amada,
el tiempo se aparta, los espacios se abren
y el firmamento es el amante de dios.

Toda amante, toda estrella,
lubricas mi mente, sacudes mi espíritu,
alumbras senderos.

Recorro tus huellas de fragancia divina, indagando,
buscando...
la eternidad de tus muslos en mi pecho, mi corazón.

Escondido en el recuerdo de palacios ocultos y jardines de
azafrán,
te encuentro en los templos de geometría arcana
y en el vértice de cristal,
sanando almas, purificando voces...

Diosa amante, alma diosa,
de niño te soñé bella, plena de resplandor,
ahora eres mi savia y mi alegría,
mi sed de sentir. Llenaste mi copa,
ya no sé de mí...

Diosa blanca, diosa negra,
sacerdotisa del silencio,
amada mujer.
Una y otra vez
nos encontraremos en el amor

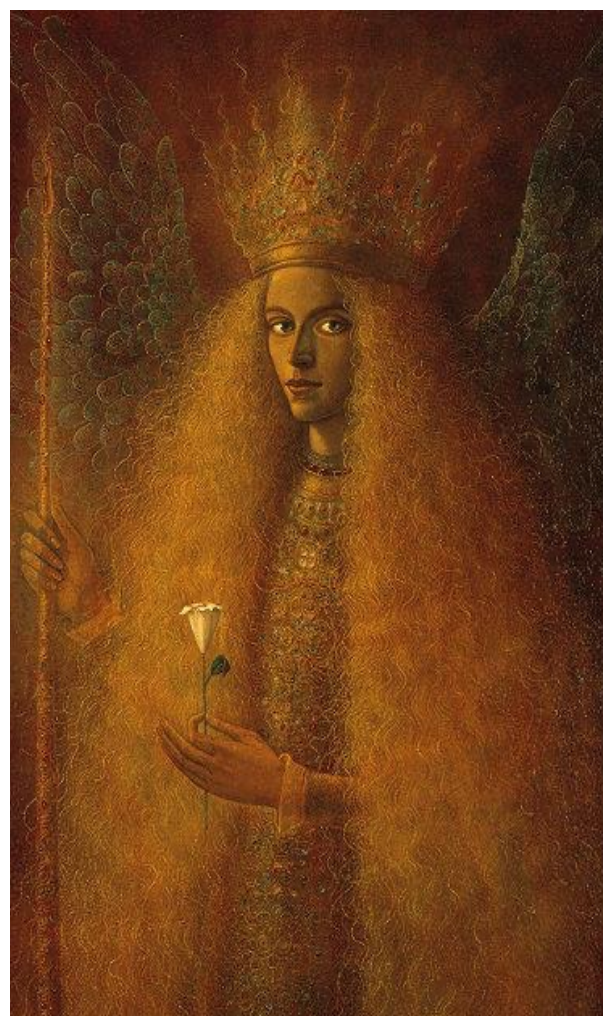
⁶Ver en: <https://sitiocero.net/2021/10/diosa-amante/?fbclid=IwAR2rAlxeEazeNe-KeLTbtskUAXPy4nUj1WOJQxj5vH3Ji4NPXfc5BV46Zu70>



> Imagen. Pintura: Dama y unicornio. Fuente: <https://manifiestogallery.com/pintores/hernan-valdovinos/>

> Imagen. Pintura Arpita. Diosa Amante, óleo sobre madera, 70 x 110 cm. (alusiva al poema). Fuente: <https://hernanvaldovinos.com/obras/>

> Imagen. Pintura Ángel Orozel. Óleo sobre madera, 110 x 78 cm. Fuente: Página del autor: <https://hernanvaldovinos.com/>



Casino de Playa Ancha. Universidad de Valparaíso

JUAN LUIS MORAGA LACOSTE

ARQ. Mg en Filosofía Universidad de Valparaíso. Doctorando Arquitectura Universidad de Sevilla

Filiación institucional: Universidad de Valparaíso

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-5226-7773>

CARLOS LARA ASPEE

Arq. Dr. Arquitectura. Universidad de Sevilla

Filiación institucional: Universidad de Valparaíso

ORCID: <https://orcid.org/0000-0003-2402-7315>

<https://doi.org/10.22370/margenes.2023.16.24.3920>

Arquitectos : Carlos Lara Aspée, Juan Luis Moraga Lacoste.
Arquitecto colaborador : Nicolás Ibarra.
Arquitecto de obras : Edson Guerrero Donoso,
Coordinador Unidad de Arquitectura. Planta Física.
Director de Planta Física : Víctor Inostroza Bilbao.

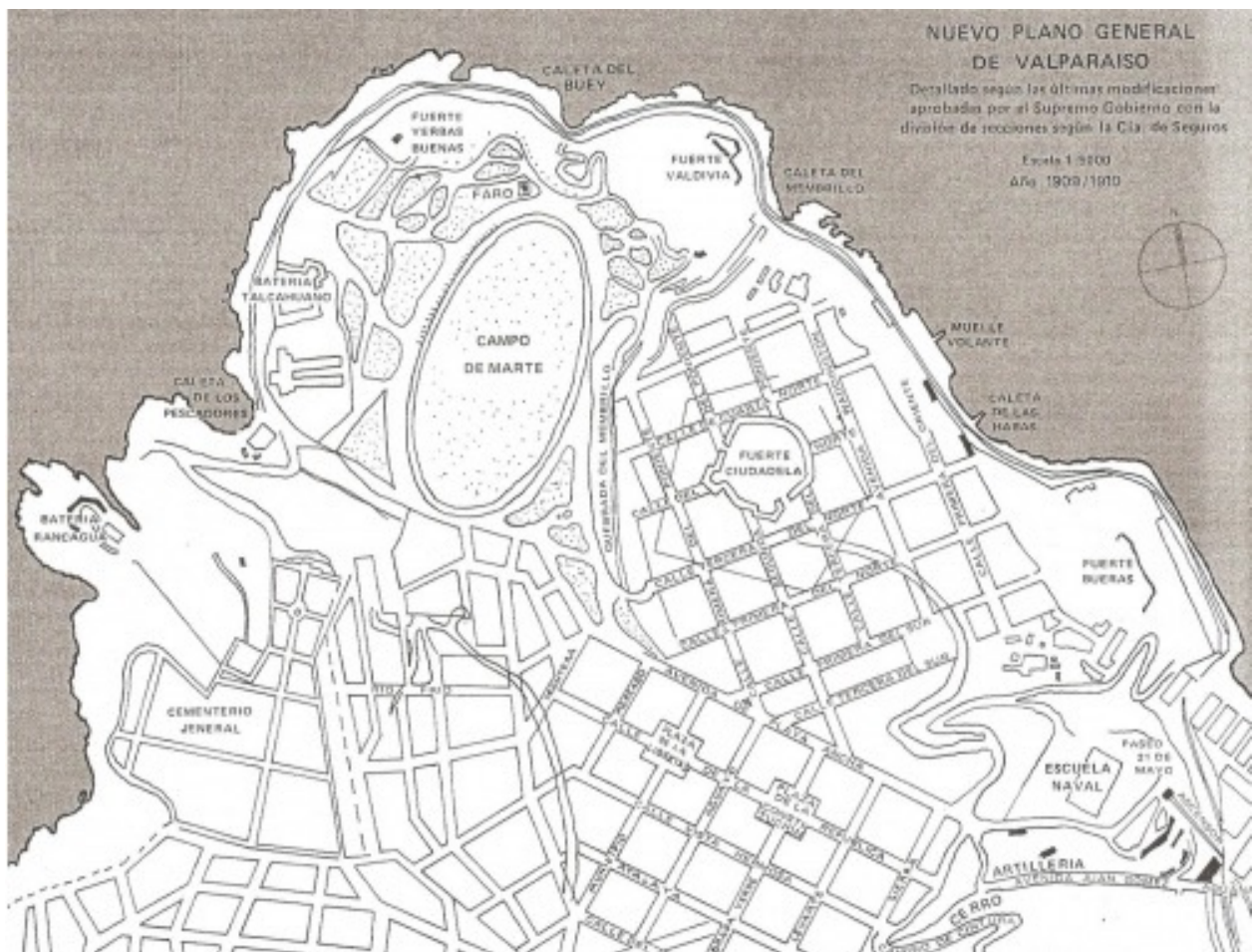
INTRODUCCIÓN

Desde el decanato de la Facultad de Arquitectura, el decano Juan Luis Moraga, y el secretario de la facultad, Carlos Lara proponen a las autoridades un proyecto idea para la ocupación del borde de la calle Avenida El Parque, terrenos que enfrentan a los actuales edificios de la Facultad de Arquitectura. Por años, estos terrenos se han destinado a talleres, laboratorios y bodegas.

Dicho estudio se denomina «Plan Maestro» para la ocupación del borde del esterillo en lo que se denominaba, en los planos del año 1910, «Quebrada El Membrillo», paralelo a la calle El Parque. El emplazamiento del edificio Casino Playa Ancha, que surge del plan general, se ubica frente a la Facultad de Arquitectura ubicado al poniente de la calle.

En lo que resta hoy de la «quebrada», se aprecia un curso de agua natural y un talud significativo hacia el oriente que constituyen los patios de las casas de la calle General del Canto; se observa una abundante vegetación espontánea que cubre el talud.

La franja de terreno que parte de la fachada norte del gimnasio de la Universidad de Valparaíso ha sido usado durante años como laboratorios de la Escuela de Ingeniería en Construcción, localización de bodegas de la Facultad de Arquitectura y una casa adaptada a las necesidades del personal auxiliar: estar, baños, duchas y, también, bodega de insumos.



> Imagen 1. Fuente: Plano general de Valparaíso año 1909-1910 Fuente: https://wiki.ead.pucv.cl/L.1_EMPLAZAMIENTO_GENERAL_HIST%C3%93RICO-GEOGR%C3%81FICO,_PLAYA_ANCHA

1. PROYECTO IDEA

Los arquitectos propusieron a las autoridades de la universidad un proyecto idea arquitectónico que consistía en aprovechar la estrecha franja paralela a la «quebrada» con un programa que incluyera casino, laboratorios, taller y aulas. Y que dicho programa se emplazara distribuido en forma paralela a la calle y a la quebrada. Por otra parte, esta primera idea de emplazamiento, siguiendo las construcciones existentes, incorporara la «quebrada» como parte del proyecto arquitectónico, resaltando su calidad y cualidad de espacio natural.

Los criterios adoptados para el Plan Maestro fueron los siguientes:

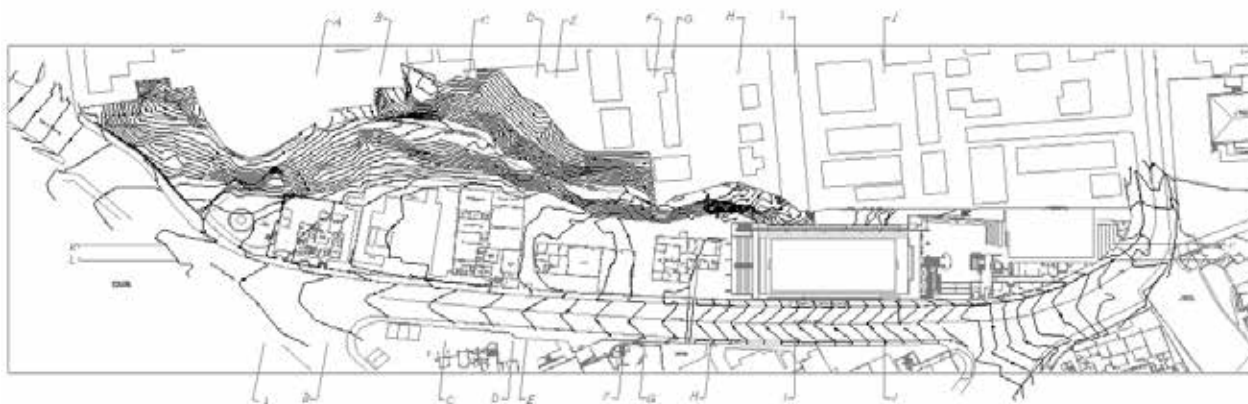
a. Disponer en la pendiente del sitio que baja de sur a norte de plataformas que van acusando la pendiente y que sobresalen sólo como zócalos.

b. Rematar el norte, en el encuentro de las calles donde el giro es pronunciado, un pequeño edificio con mayor altura tal como si fuera un punto eje entre la Escuela Naval y el Edificio de la Universidad de Playa Ancha.

c. Disponer sobre las plataformas de edificios aularios muy estrechos dispuestos en el largo oriente poniente.

d. Volcar los interiores, de los edificios «zócalos», hacia el vacío de la «quebrada», proponiendo un proyecto paisajístico para integrar totalmente la cualidad de esta a los interiores del conjunto.

El estudio del Plan Maestro parte de un levantamiento de lo existente en el área, como se aprecia en el siguiente plano:

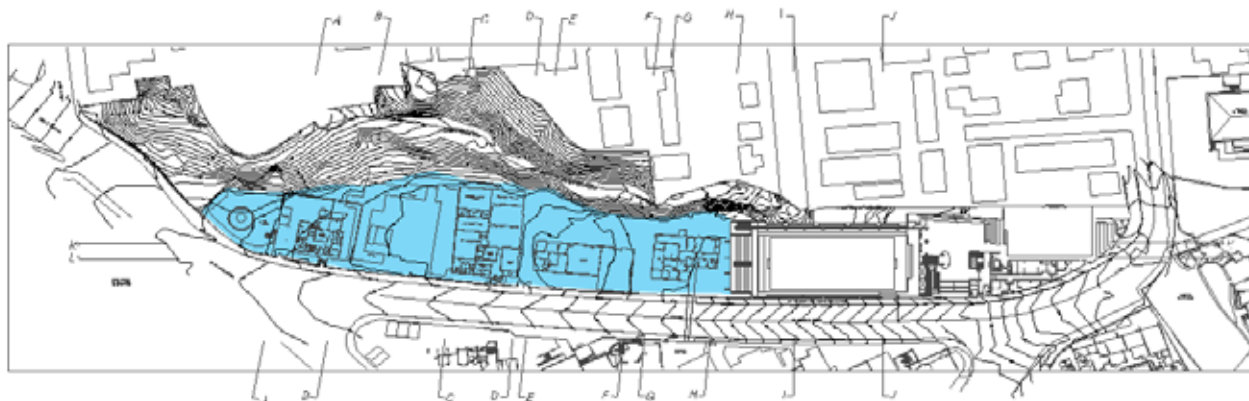


Estudio de cabida, aplicación de las condiciones de edificación
Emplazamiento junto a la quebrada.

Plano de emplazamiento.

> Imagen 2. Plan Maestro, estudio de cabida.
Fuente: Elaboración propia

Se aprecia aquí el edificio del gimnasio de la universidad,
las cotas de la quebrada oriente y la calle con sus cotas al
poniente.



Estudio de cabida, aplicación de las condiciones de edificación
Según plano topográfico existente del 2003.

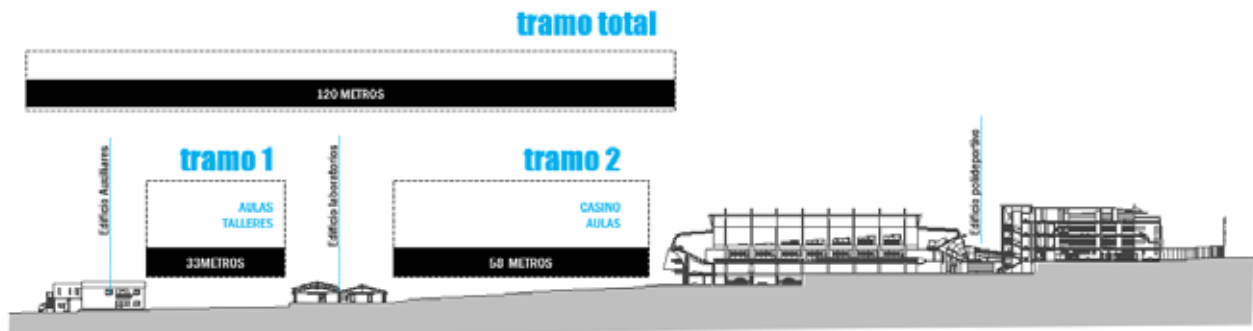
4.470 m² de superficie útil (terreno plano).

Actualmente existen talleres, bodegas, imprenta y laboratorios.

Plano de emplazamiento.

> Imagen 3. Estudio de cabida, Plan maestro
proyecto. Fuente: Elaboración propia

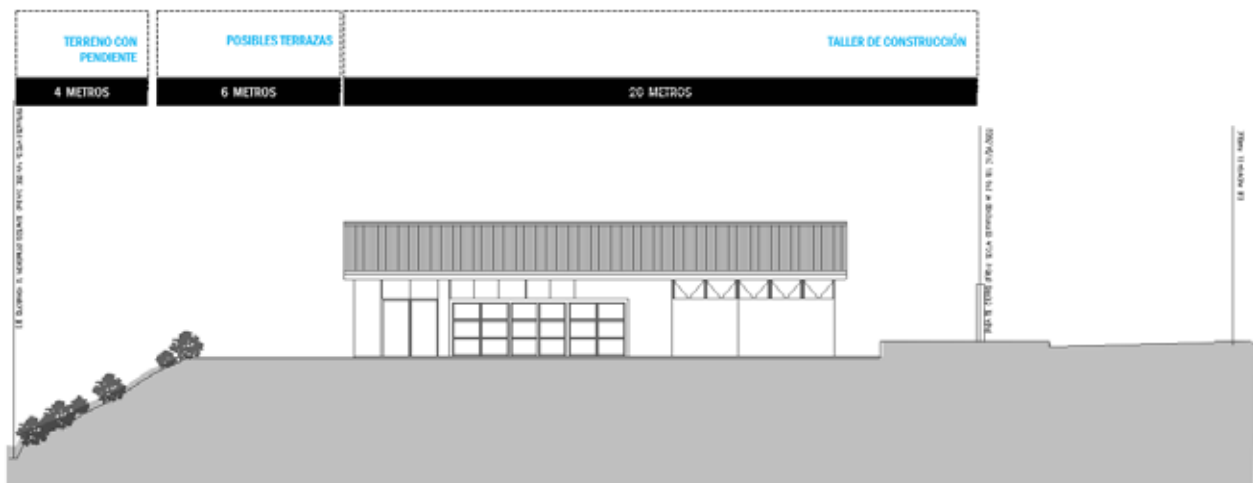
Dos cortes explican la situación del sitio considerado para disponer la propuesta arquitectónica:



Situación existente.
Largo total del terreno aproximado 140 mts
Corte longitudinal.

> Imagen 4. Vista calle oriente. Fuente: Elaboración propia

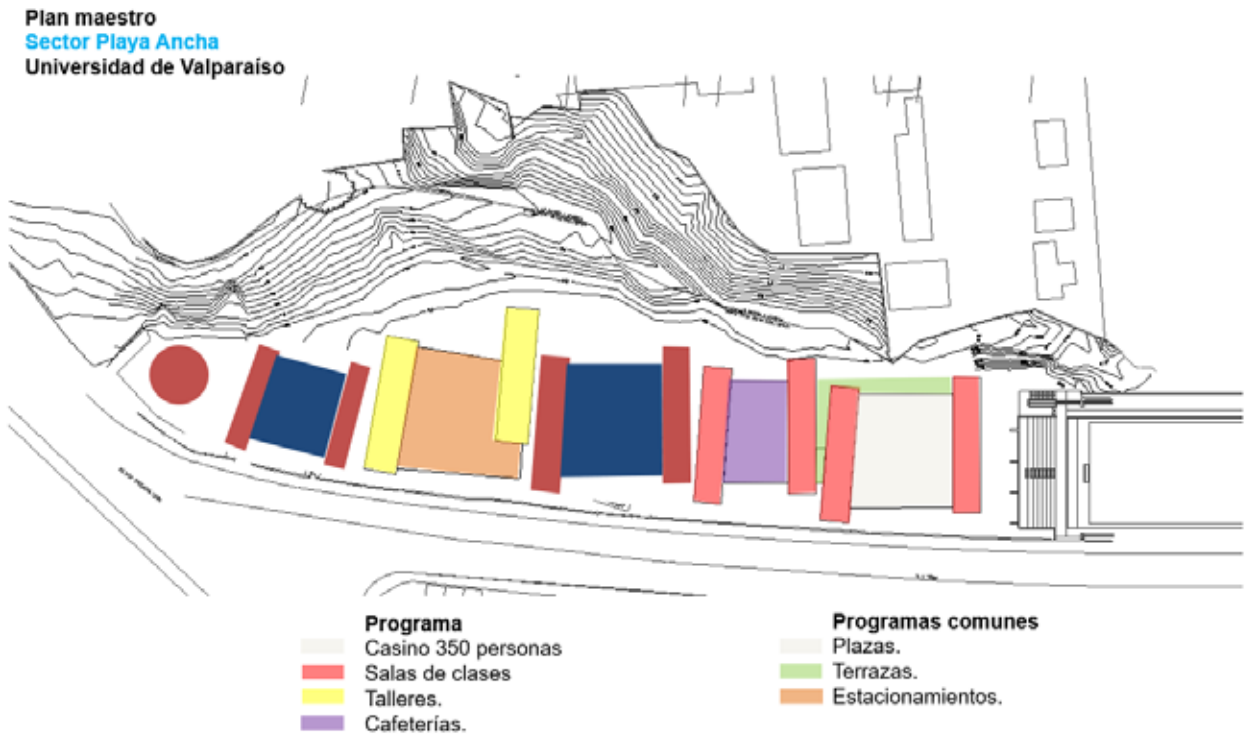
Visualización desde la calle hacia el oriente. A la derecha se aprecia el equipamiento deportivo de la universidad.



Edificio taller de construcción
Corte transversal.

> Imagen 5. Corte oriente-poniente, a la derecha la "quebrada", a la izquierda la calle existente. Fuente: Elaboración propia

El Plan Maestro queda definido, programática y morfológicamente, de la siguiente manera:



> Imagen 6. Planta plan maestro. Programa general. Fuente: Elaboración propia



> Imagen 7. Vista en isométrica. Fuente: Elaboración propia.

En esta isométrica se pueden apreciar las plataformas, los edificios aularios, la quebrada verde y el edificio circular para oficina de profesores, remate en la esquina del encuentro de las calles Avenida El Parque y calle Gran Bretaña.

2. EDIFICIO CASINO PLAYA ANCHA

A partir de la geometría resultante de este proyecto de idea arquitectónica de ocupación del borde se desarrolló el edificio "Casino Playa Ancha".

Las autoridades consideraron un casino de, al menos, mil ciento doce metros cuadrados, con capacidad para 450 personas por turno, a fin de atender a la población estudiantil del área de Playa Ancha, especialmente a las Facultades de Arquitectura, Ciencias y Farmacia y Nutrición. En la planta a continuación, la situación existente:



> Imagen 8. Planta del proyecto. Fuente: Elaboración propia

A continuación el emplazamiento del edificio casino.



> Imagen 9. Planta del proyecto. Fuente: Elaboración propia

Además de valorar la “quebrada”, principio ya establecido en el Plan Maestro, dos elementos importantes se tuvieron en cuenta para las decisiones arquitectónicas del edificio. En primer lugar, el conocimiento a través de un gran arquitecto chileno, Alberto Cruz, quien, a fines de los años ochenta, visitó la escuela y nos hizo ver que el sitio de emplazamiento de nuestra escuela de arquitectura, aquí en Playa Ancha, era de aquellos que recibía la luz poniente de manera absolutamente horizontal. En segundo lugar, la conformación de un patio desde el cual fuera posible ver el mar.

Los criterios adoptados para diseñar el edificio del Casino playa Ancha fueron los siguientes:

a. Que el edificio tuviera la altura de un zócalo que no compitiera con los edificios del entorno, con los cuales era imposible un “diálogo» arquitectónicamente fructífero.

b. Que tuviera una plaza elevada como zócalo desde la cual se vea el mar.

c. Que se constituyera un gran salón interior, lo más limpio posible (sin vigas).

d. Que dicho salón hacia el oriente tuviera ventanales que permitieran disfrutar de la vegetación de la quebrada.

e. Que hacia el norte y poniente se recibiera luz de una ventana alta que rebotara en un elemento de la estructura pintado de amarillo para dar máxima calidez a dicha luz.

f. Enfrentar el acceso de la facultad existente con una rampa, cuyo recorrido permitiera asomarse sobre la quebrada y subir al patio



> Imagen 10. Planta del proyecto. Primer piso.
Fuente: Elaboración propia.

Esta planta muestra el gran salón que concentra hacia el sur el área de servicios, cocinas, bodegas y zonas de los funcionarios del casino. Junto a la entrada en el lado norte se encuentra la batería de baños.

Aquí se aprecia, en el patio sobre el zócalo, las dos pérgolas que son muy importantes para fijar lugares para actividades diversas y, además, para proporcionar sombra en días de mucho sol.



> Imagen 11. Planta segundo piso. Cubierta con zócalo. Fuente: Elaboración propia.

3. IMÁGENES

En el patio diseñado sobre el salón de comidas, se aprecian las pérgolas y el mar. Hacia la izquierda, el edificio existente de la Facultad de Arquitectura. Fuente: Elaboración propia



> Imagen 12. Patio sobre zócalo.

Fuente: Elaboración propia



> Imagen 13. Fotografía zócalo del proyecto.

Fuente: Elaboración propia



> Imagen 14. Fotografía desde la calle hacia el norte, se aprecian las pérgolas. Fuente: Elaboración propia



Imagen 15. Vista interior con lucernarios.

Fuente: Elaboración propia



> Imagen 16. Vista interior detalle ventanal lateral hacia quebrada. Fuente: Elaboración propia

Se ve el gran ventanal hacia la quebrada. Se observan las ventanas altas tratadas como lucernarios.

Por otro lado, al fondo, acceso principal. A la derecha, gran ventanal hacia la quebrada. Fuente: Elaboración propia

Esta fotografía muestra una panorámica en la que se aprecian los edificios entre los cuales se emplaza el casino Playa Ancha. A la derecha, el gimnasio de color azulino, el laboratorio de la escuela de Ingeniería en Construcción y, al fondo, los edificios de la actual Facultad de Arquitectura



> **Imagen 17. Fotografía de rampa superior del proyecto. Fuente: Elaboración propia**



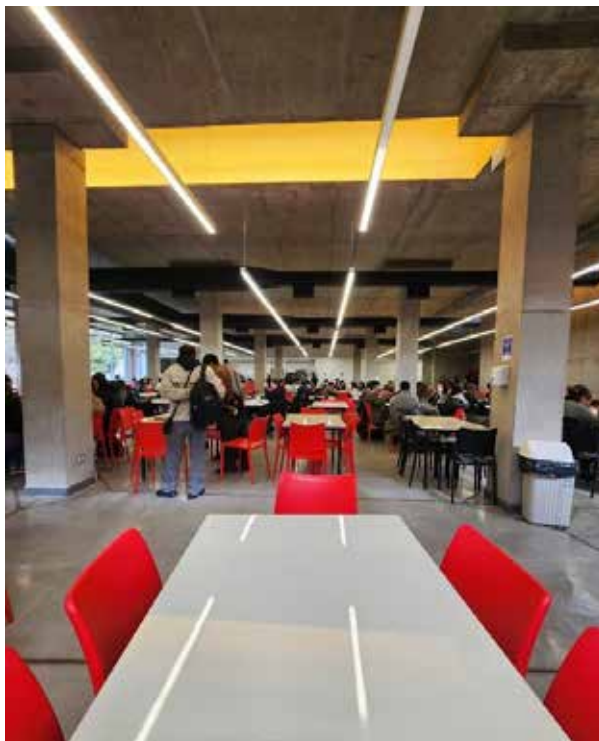
En esta fotografía se puede ver, en blanco, los pilares del acceso principal y la curva de la rampa

> **Imagen 18. Fotografía exterior rampa lateral. Fuente: Elaboración propia**



> Imagen 19. Fotografía ventana alta hacia el poniente, lucernario de luz cálida. Fuente: Elaboración propia

> Imagen 20. Fotografía en panorámica del interior del salón. Fuente: Elaboración propia



> Imagen 21-22. Lucernario hacia el poniente, lucernario central. Fuente: Elaboración propia



Imagen 23. Vista general desde la Facultad de Arquitectura. Acceso principal y patio con las pérgolas. Fuente: Elaboración propia

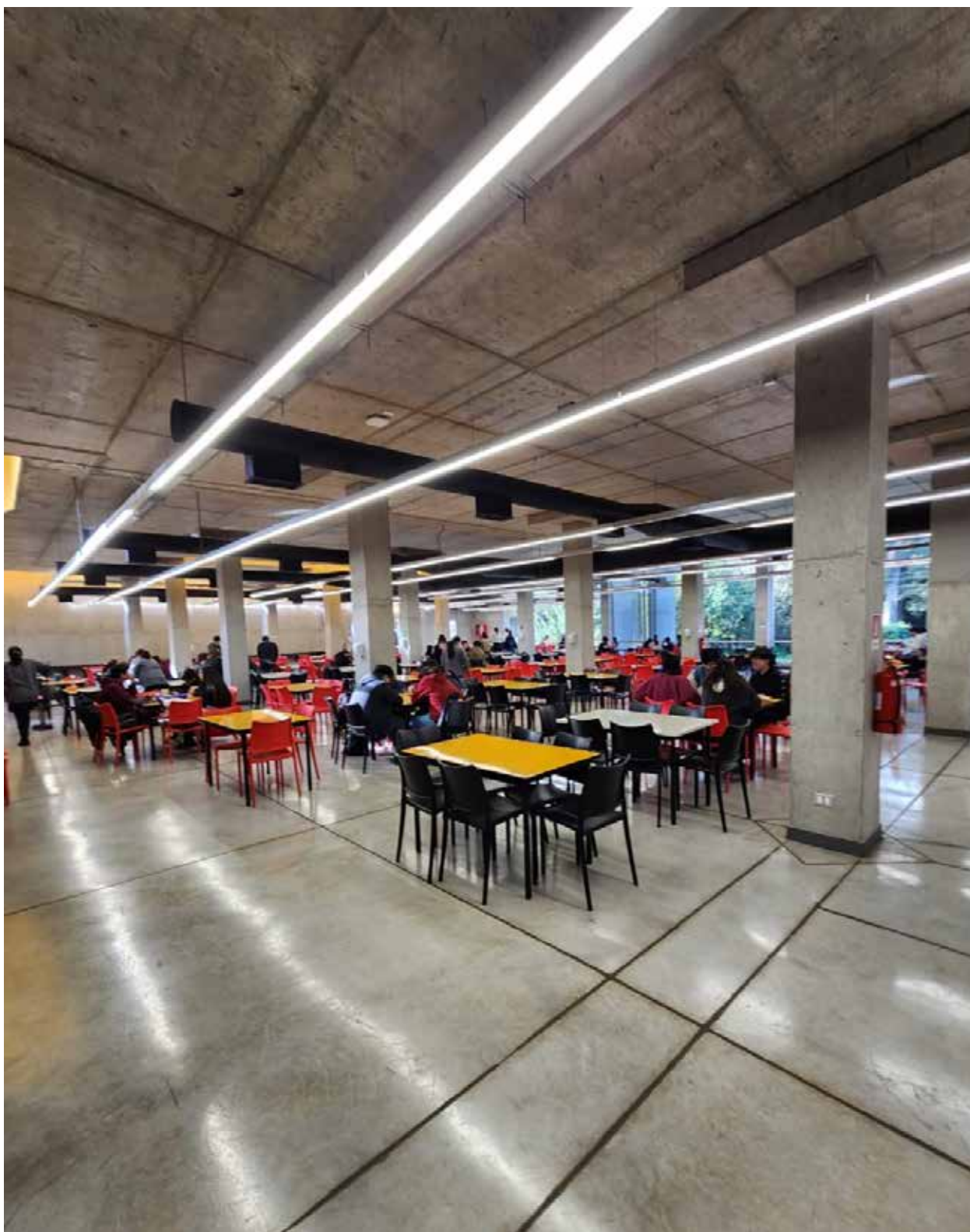


Imagen 24. Vista interior casino, con equipamiento.
Fuente: Elaboración propia

4. FICHA TÉCNICA

- Obra construida en el periodo del rector **Aldo Valle Acevedo**.
- Gestionado institucionalmente bajo la dirección del prorector **Christian Corvalán Rivera**.
- Unidad técnica: Dirección de Infraestructura Universidad de Valparaíso, bajo la dirección de **Víctor Inostroza Bilbao**.
- Financiamiento institucional.

A.- Descripción de la construcción

- Materialidad: hormigón armado a la vista.

Superficie construida: 1.110,63 m² en dos pisos, con un nivel semienterrado (casino), más un nivel plaza abierta sobre el casino.

- Inversión: \$. 1.401.017.985.
- Inversión en equipamiento: \$ 54.354.587.
- Destino: casino y plaza abierta.
- Periodo de construcción: 23 de febrero de 2018 al 27 de junio de 2019.
- Ubicación: Avenida el Parque 533-573, Playa Ancha, Valparaíso.
- Construcción: Francisco Montenegro Kellet y Cía. Ltda.
- Cálculo Estructural: Luis de la Valle Solari
- Inspector en obra: Jaime Núñez

B.- Método constructivo

- Obras preliminares

Traslado de galpón del laboratorio de hormigones existente en el terreno

- Construcción

De acuerdo con las especificaciones del proyecto de arquitectura, los elementos constructivos (muros, pilares, vigas y losas), en gran porcentaje, constituyen elementos de terminación (hormigones a la vista sin revestimiento exterior e interior), para lo cual se implementó el sistema de Encofrado Tecnificado, logrando el estándar de terminación para este tipo de obras. También los radieres del casino y la losa de la plaza abierta se compactaron mediante alisado mecánico y sellado vitrificado.

- Interferencias

Debido al emplazamiento cercano a la quebrada El Membrillo se detectó zonas de suelo inestable para fundaciones, lo cual se resolvió mediante Micro Pilotes, según las indicaciones en terreno del mecánico de suelos. Esto también afectó el proyecto de alcantarillado, por lo que se debió reubicar la cámara desgrasadora

C. VARIOS

- Acristalamiento

La fachada del sector de la quebrada y las áreas verdes cuentan con acristalamiento de piso a cielo en toda su longitud, lo cual permite integrar el paisaje al recinto y contar con iluminación natural, como también con la luz natural que ingresa a través de las lucarnas ubicadas en la losa de cielo del casino.

- Accesibilidad universal

Los accesos fueron resueltos mediante rampas desde el nivel de acera con pavimento antideslizante. Además de barandas de acero con tratamiento galvanizado de acuerdo con las condiciones de exposición.

- El edificio y su entorno

En atención a que en el lugar de emplazamiento se ubican varias unidades académicas, con distintas carreras, el casino y la plaza abierta generan un punto de encuentro y convivencia entre los estudiantes de distintas disciplinas, con lo que se logra el concepto de campus universitario, como parte de un proceso integral de planeamiento académico y físico.

Silueta de espejismo solar.

Primer premio concurso Hito escultórico de bienvenida a Calama

BENJAMÍN GONZALO DE JESÚS ROJAS GALLARDO

Estudiante de Arquitectura. UV

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-6655-9936>

JAVIER IGNACIO OPAZO ZÚÑIGA

Estudiante de Arquitectura. UV

ORCID: <https://orcid.org/0009-0009-3977-7099>

<https://doi.org/10.22370/margenes.2023.16.24.3922>

Profesores guía: Arq. Mauricio Ortiz, Arq. Alexander Garrido y Arq. Nicolás Araya

CONCURSO "HITO ESCULTÓRICO DE BIENVENIDA A CALAMA"

Concurso Nacional de escultura, organizado por la Cámara Chilena de la Construcción, sede Calama, en colaboración con la Ilustre Municipalidad de Calama.

Esta intervención urbana en el acceso sur de Calama tuvo como objetivo recuperar un sitio eriazado y enaltecer la imagen urbana de Calama.

En el taller, el encargo fue plasmar en la escultura la identidad de la ciudad, una mirada a su historia e identidad indígena, su relación con el desierto y el sol, y la identidad minera productiva del sector, principalmente relacionada con el cobre.

Ambas propuestas ganadoras lograron, de diferente manera, cumplir con el objetivo del encargo que propuso el concurso, lo que les permitió ser reconocidas por el jurado.

Primer premio

Nombre : Benjamín Gonzalo de Jesús Rojas Gallardo

Número : +56 9 3344 7207

Nombre : Javier Ignacio Opazo Zúñiga

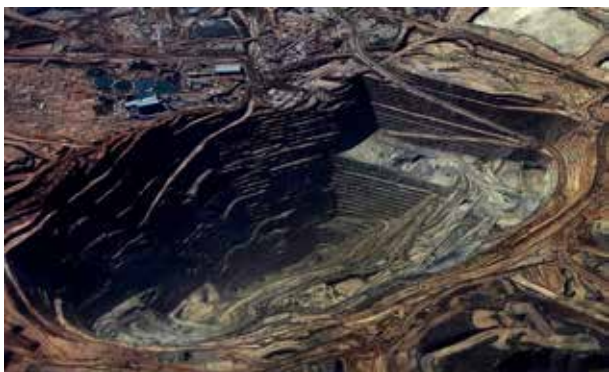
Número: +56 9 8204 3138

MEMORIA EXPLICATIVA

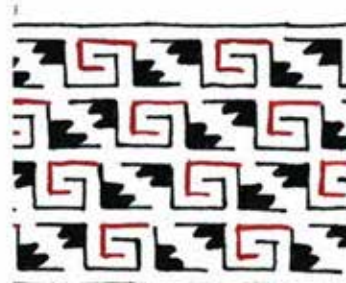
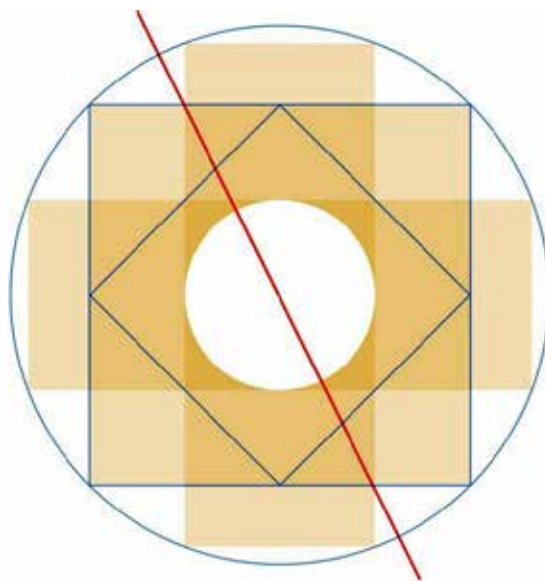
La forma de la escultura surgió desde el análisis morfológico de distintos antecedentes, primero relacionados con fenómenos naturales propios del desierto, la historia ancestral del altiplano y la cultura minera de Calama. Se intentó generar transparencias que conformaran siluetas, reminiscencia del fenómeno de Fata Morgana, ilusión óptica donde el horizonte parece flotar en el cielo. Se recogieron las formas geométricas aimaras en el zócalo escalonado que compone la base de la escultura, y el espacio público alrededor de esta se trabajó escalonadamente, tal como el rajo de una mina. La escultura, en su frente transparente, pone en valor el solsticio de verano, un fenómeno astronómico que se suele pasar por alto, pero que tiene mucho significado para los pueblos andinos. Las placas de esta estructura, al torcerse y coincidir sus cantos, se alinean con la puesta de sol en el solsticio de verano, el cual constituye el día más largo del año y así conjuga los dos símbolos más importantes para Calama, los elementos centrales en su bandera: el sol y el cobre.

Forma y materialidad

Esta es una escultura que cambia de forma según se mueve el peatón o el automovilista que circule a su alrededor y consiste en 36 placas de acero dispuestas de forma paralela. Separadas en un sentido cada 1 metro y 50 cm en el sentido contrario, a medida que se elevan se tuercen individualmente a distintas alturas, de manera que coincidan en sus cantos para ser soldados en sus encuentros. Las placas tienen cinco milímetros de espesor, con un recubrimiento de cobre de tres milímetros en el total



de la placa. Esta forma de operar genera transparencias, de tal manera que el espectador pueda mirar a través de ellas cuando se posicione frente a alguno de los cantos de la estructura. Estas se disponen en forma de grilla tridimensional, siguiendo la geometría dada por la base donde se incrustan, un zócalo de hormigón que sigue el patrón morfológico de la chacana o cruz Andina (imágenes 4-5).



> Imágenes 1-3. Estudio previo de referencia a forma y materialidad. Fuente: Elaboración propia

> Imágenes 4-5. Patrones morfológicos andinos conocidos como La chacana. Fuente: Elaboración propia



> Imágenes 6 -13. Imágenes de propuesta proyecto ganador. Fuente: Elaboración propia







Orgánico

ROCÍO CONSTANZA LAZO LEÓN

ORCID: <https://orcid.org/0009-0006-2368-8823>

Filiación: artista independiente

<https://doi.org/10.22370/margenes.2023.16.24.3914>

Soy Rocío Lazo, arquitecta egresada de la Universidad de Valparaíso y actualmente estudiante de Artes en la Escuela Municipal de Bellas Artes de Viña del Mar.

Dentro de mi imaginario propongo una exploración visual interdisciplinaria, generando un puente entre el mundo de la ciencia, lo artístico, el territorio y la arquitectura.

La obra fue desarrollada durante mi formación artística, cuando cursaba el primer semestre de Dibujo Anatómico III, ramo dictado por el profesor y artista visual Álvaro Oyarzún, quien nos invitaba a experimentar con el dibujo y el concepto de "Cuerpo".

Existen diferentes tipos de cuerpo, que pueden ser clasificados dentro de la historia como Cuerpo en gloria o idealizado, Cuerpo Herido, Cuerpo de la Duda, Cuerpo Lúdico, Cuerpo Erótico, Cuerpo Monstruoso, Cuerpo Participativo y Cuerpo Desaparecido. En el taller de dibujo debíamos escoger un tipo de cuerpo y trabajarlo como obra central. En paralelo a esta actividad, debía realizar el ejercicio de desarrollar un dibujo al día y subirlo a la plataforma Instagram, con el objetivo de explorar y profundizar el concepto de "Cuerpo" de manera experimental, además de incentivar el hábito diario de trabajo artístico.

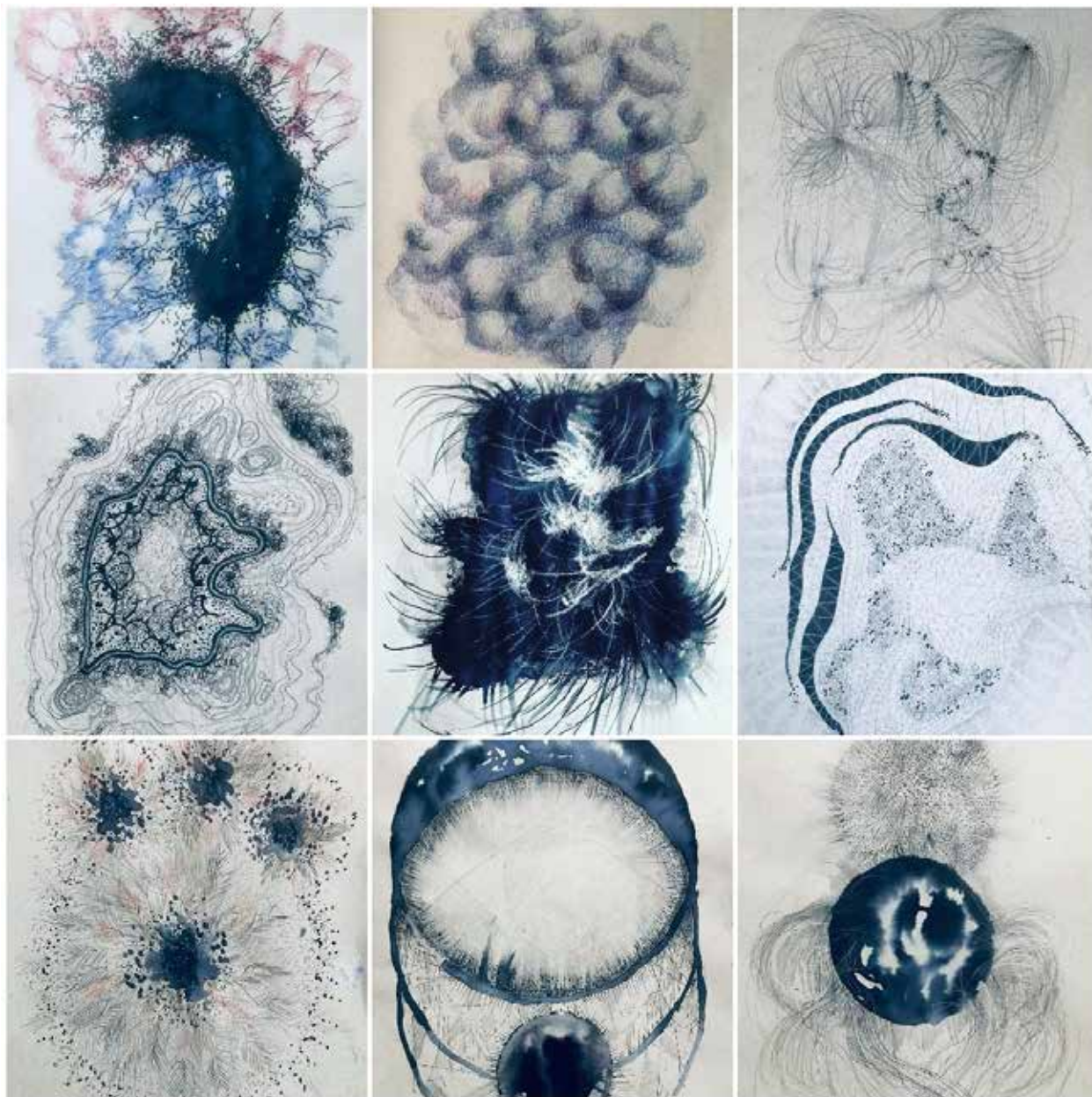
Así surge esta serie de dibujos, que llamo "Orgánico", donde exploro diferentes técnicas y materialidades del dibujo. El cuerpo de obra se compone de setenta dibujos tamaño carta sobre papel reciclado; sobre él abordo lo orgánico desde la simulación del pelo, células, fluidos, descomposición y materia.

La obra central consta de plasmar lo orgánico sobre una cortina de baño. La cortina tiene una relación directa con el tamaño a escala del cuerpo humano, además, al ser una superficie en constante contacto con la humedad y el calor de una sala de baño, suele poseer hongos y mohos sobre ella, lo que la convierte en una ventana con una imagen deformada de lo que oculta. Mi trabajo realza esta cualidad creando un "Cuerpo monstruoso", basándome en imágenes de escáneres médicos reales, abordados gráficamente desde el concepto de "orgánico", trabajado en el ejercicio uno al día.

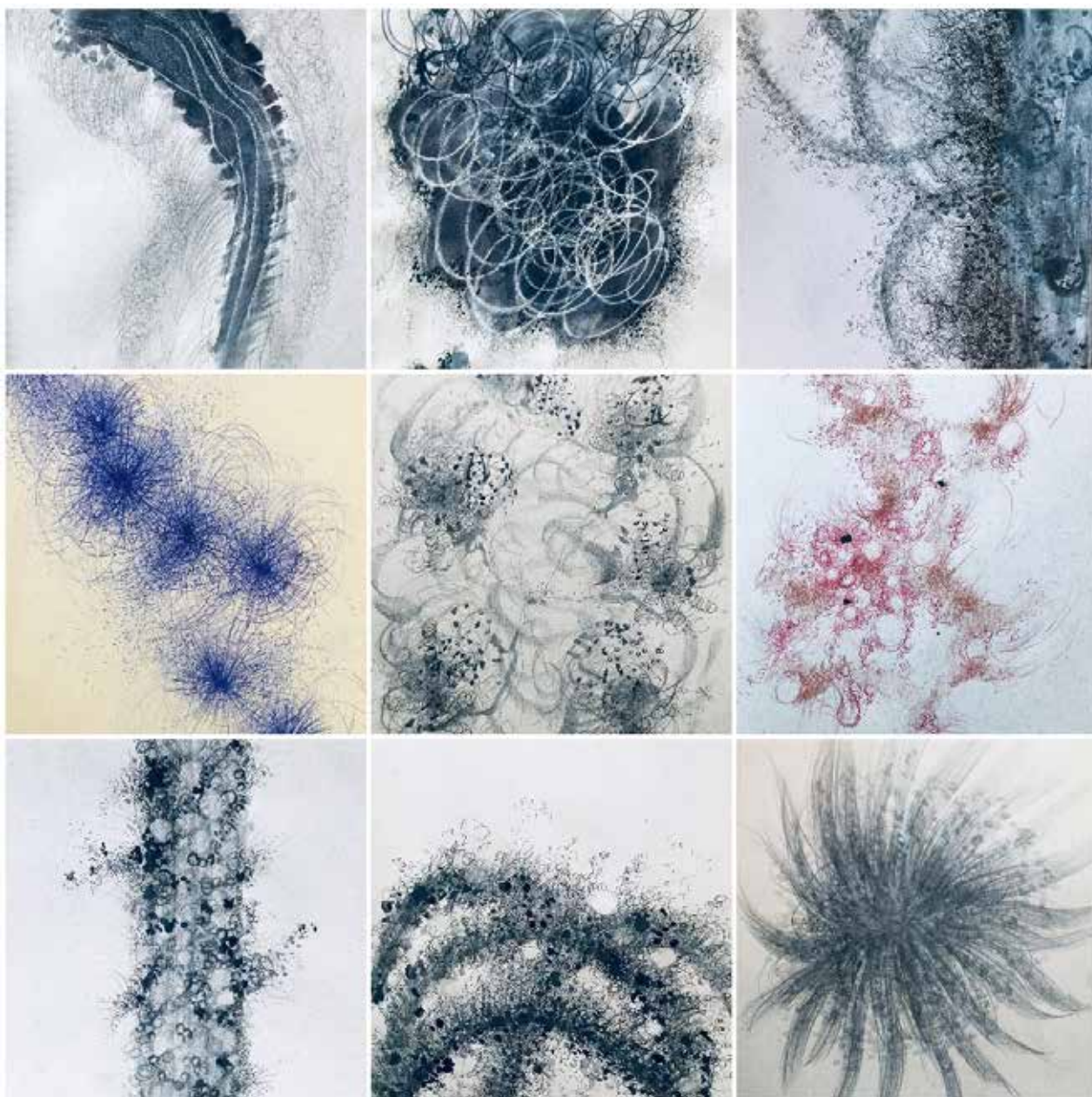
El arte, en el siglo XX, ha explorado la construcción aberrante del cuerpo como desafío a las normas establecidas. El "cuerpo monstruoso" se presenta como una forma de resistencia frente a los ideales de belleza y normalidad, como una afirmación de la singularidad personal.

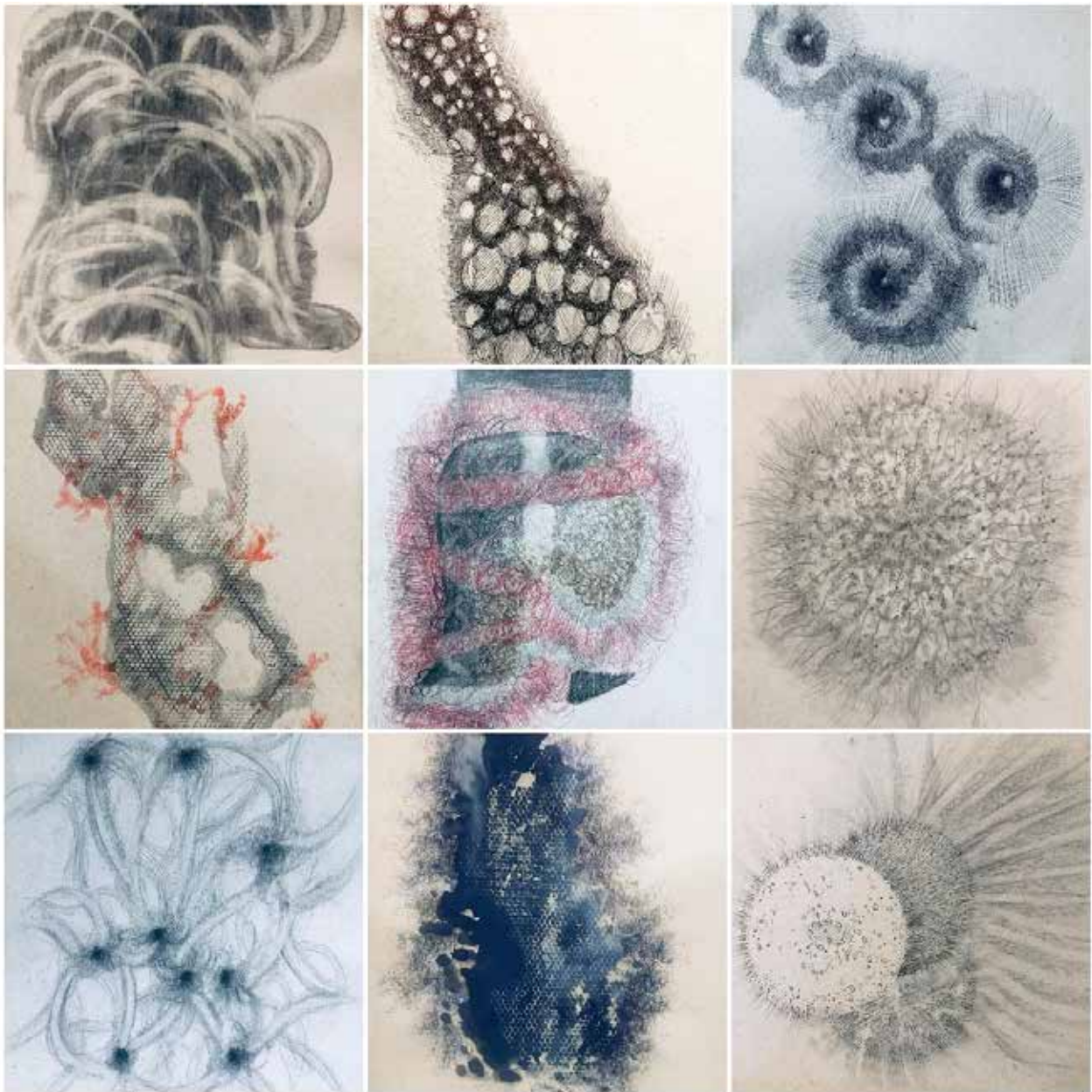
La obra "Cuerpo Monstruoso" y los dibujos "Orgánico" fueron expuestos junto a los trabajos de todas mis compañeras de taller en la escuela de Bellas Artes.















Recomienza la Bienal Internacional de Artes de Valparaíso

HENRY PATRICIO SERRANO RUIZ¹

Artista. Curador, secretario ejecutivo BIAV. Asesor. Dirección de Desarrollo Cultural. Municipalidad de Valparaíso

ORCID: <https://orcid.org/0009-0005-5404-7239>

MAIL CONTACTO: hpserrano@gmail.com

<https://doi.org/10.22370/margenes.2023.16.24.3915>

La Bienal Internacional de Artes de Valparaíso fue un evento cultural de gran envergadura que se desarrolló en nuestra ciudad en torno a las artes visuales, el cual se inauguró un 6 de septiembre de 1973. Las obras premiadas en ese entonces pasaron a ser parte del patrimonio de la ciudad.

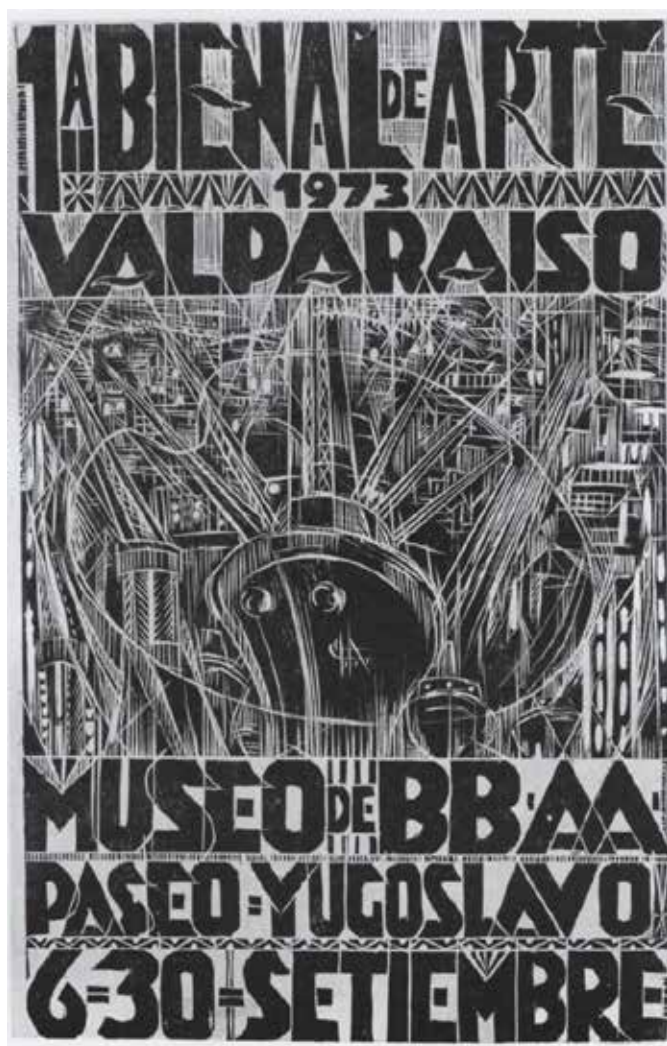
Las bienales son plataformas independientes, sin ánimo de lucro, cuya finalidad es promover la diversidad, libertad y experimentación en el ejercicio del pensamiento crítico y la producción de arte contemporáneo. Es un espacio plural en que las perspectivas autónomas pueden entrar en diálogo con otras prácticas culturales y sociales significativas. En este sentido, debe reconocerse y ponerse en valor como una instancia tradicional donde se reúnen diversas generaciones de personas y ciudadanos con sus artistas, en una experiencia que se renueva constantemente.

Las bienales no buscan comerciar con el arte, pues su propósito principal es mostrar y contrastar las propuestas artísticas más vanguardistas de cada uno de los países participantes. Desde esta perspectiva, la función de las bienales puede considerarse como un espacio que promueve el pensar y el hacer —la reflexión y la acción— con el objetivo de transformar nuestra realidad y el espíritu de una época.

Existen más de cien bienales en el mundo. Cada bienal está vinculada a una ciudad o a una región. Esto quiere decir que una bienal es un dispositivo complejo de producción de visibilidad de una ciudad, tanto en la escena internacional como en la escena interna. La Bienal de Valparaíso funcionó entre mediados de los años setenta y comienzos de los años noventa. Fundada durante la gestión municipal de don Sergio Vuskovic, logró instalarse como un evento regional internacional, que contribuyó a dinamizar el espacio de arte contemporáneo. Sin embargo, fue discontinuada en los años noventa, porque la opción de la autoridad de la época fue la de apostar por el desarrollo de una vertiente patrimonial.

Sea cual sea el análisis de esa política, la voluntad de la actual autoridad local por recuperar hoy día el dispositivo de la bienal internacional, la pone bajo nuevas condiciones, porque su nuevo formato puede ser de gran utilidad para la implementación de experiencias de desarrollo local que combine arte, cultura y patrimonio. El propósito de una bienal como plataforma de exhibición de propuestas artísticas vanguardistas ha experimentado cambios, en las últimas décadas, porque han expandido sus modalidades, estableciendo relaciones entre arte y comunidad. Es decir, han favorecido la producción de propuestas directas que relacionan las prácticas artísticas con momentos simbólicos significativos de prácticas sociales. El desafío ya comenzó, tendremos Bienal de Valparaíso el 2024.

¹Estudió arte en la Escuela de Bellas Artes de Valparaíso donde se graduó con las máximas distinciones. Se especializó en la Universidad Mayor de Santiago de Chile, en los talleres del Museo de Bellas Artes de Buenos Aires, y en la Escuela de Artes Visuales Prilidiano Pueyrredon, en la Ecole Supérieure des Beaux Arts de París y The NYU Summer EE.UU. Véase: <https://delaportenapintura.cl/henry-serrano.html>



> Imagen. Xilografía de Carlos Hermosilla. Primer afiche de la Bienal, año 1973. Fuente: Registro del autor.

MICRO (crónica)

ANÍBAL RICCI ANDUAGA¹

Escritor². Ingeniero Comercial. PUC. Santiago. Chile.

ORCID: <https://orcid.org/0009-0000-1384-8279>

<https://doi.org/10.22370/margenes.2023.16.24.3918>

MICRO (crónica)³

Voy cruzando el puente del Arzobispo y escucho el caudal del río bajo mis pies. Mi abrigo negro me permite capear el frío. Estuvimos estudiando estadísticas con Roger durante toda la tarde. Cuando llegó la hora de once se nos unió su hermana y conversamos de un montón de películas de Cronenberg. Antes de reanudar, Roger colocó un VHS de Pink Floyd. Nos quedamos pegados con el *Us and them* del *Delicate sound of thunder*. Estaba oscuro cuando divisé un pub del barrio Bellavista. Roberto Lecaros tocaba jazz junto a su grupo y me sacó inmediatamente de las probabilidades que todavía anidaban en mi cabeza. Me gustaba ir solo a los bares cuando juntaba algo de dinero. Voy a tomar locomoción en calle Salvador y me doy cuenta de que son recién las nueve. Decido volver mis pasos hacia Providencia e ingreso a la estación del tren subterráneo. Vale sesenta pesos, veinte menos que la micro. Me bajo en el Barrio Lastarria y llego justo a la función del Biógrafo. En este cine dan muchas películas francesas. Compró una entrada para una comedia de Patrice Leconte. Muestra a Mathilde y su esposo encerrados día y noche al interior de una peluquería: aparte de su trabajo disfrutan de las danzas árabes. Viven en su propio universo y vislumbran el mundo exterior a través de la ventana. Mathilde, en secreto, piensa que la felicidad y el amor no pueden ser eternos. Comparten un romance tan distinto al de Lula y Sailor. Lynch es oscuro y me atrae, aunque igual me conmueven los personajes de Leconte. Mathilde no quiere envejecer para su marido. Se la ve feliz junto a Antoine, pero teme que los años arruinen su idilio. Yo con suerte alcancé a pololear tres meses con Antonia y temo no ser suficientemente interesante para una mujer. En los últimos minutos, de improviso, Mathilde se arroja a las aguas de un río mucho más caudaloso que el Mapocho. En el segundo piso del café del Biógrafo pido un sándwich con una bebida. Observo a los comensales del primer piso y en sus caras adivino el amor. Desearía que Antonia apareciera y me contara una de sus historias, pero me conformo con los besos de las parejas que se prodigan miradas cómplices. Antonia no se dejaba besar en público y de sus labios surgían imágenes poéticas. Sus diálogos creaban películas románticas, me conformaba con abrazarla y ser parte de su mundo. Esos tres meses me embrujó con sus ojos azules. Canelo la cuenta y me pongo a caminar por la Alameda. En el Normandie

¹Nace en 1968. Es ingeniero comercial de la Pontificia Universidad Católica de Chile. Se inicia en la escritura a mediados de los noventa dada su afición al cine. En su obra se ve un estrecho vínculo entre subjetividad, filosofía, cultura urbana, literatura, música y cine, plasmada en diversas escenas, circunstancias, historias, tramas y lugares urbanos. Autor de novelas: *Fear* (2007). *Tan lejos. Tan cerca* (2011). *El rincón más lejano* (2013). *Siempre me roban el reloj* (2014). *El martirio de los días y las noches* (2015). *El pasado nunca termina de ocurrir* (2016). *Voces en mi cabeza* (2020). *Miedo* (2021). Cuentos: *Sin besos en la boca* (2008). *Pensamiento delirante* (2023). Ensayos: *Meditaciones de los jueves*, (2013). *Reflexiones de la imagen, cine* (2014). También ha realizado cursos de apreciación cinematográfica, y asistido a numerosos ciclos de cineastas entre los que destacan Wenders, Herzog, Fassbinder, Fellini, Kieslowski y Kubrick.

²También escribe diversas reseñas y comentarios de cine y literatura. Ver: <http://www.letras.mysite.com/archivoanibalricci.htm>

³Ver: <http://siempremerobanelreloj.blogspot.com/2023/05/micro.html>

anuncian *Stalker*, la veré la otra semana. Me gustan los planos extensos de Tarkovski. También reponen *No amarás*. Kieslowski intuye un vínculo entre la soledad y la edad, dando a entender lo triste que es no tener a nadie que te acaricie cuando envejeces. Magda va a casa de Tomek, pero el adolescente sigue en el hospital. Ella observa por el catalejo. Las imágenes del pasado, ante la leche derramada, son reinterpretadas por el amor de Tomek y ella recién comprende que nunca ha estado sola. Cruzo la Alameda y me subo a la micro. Observo los colores de la noche. Un ambulante me vende un Super 8. Disfruto del chocolate y veo gente transitando las calles. Las ventanas me ofrecen distintas perspectivas de la vida nocturna. Las mujeres llevan bolsos de lana y hablan en voz alta. Van aferradas a pensamientos lejanos. Me interno en sus

conversaciones y experimento una alegría indescriptible. Escondo los cuadernos; quizás soy el único que ha estado estudiando. No quiero parecer aburrido ni llamar la atención en medio de la penumbra. Voy sentado en el último asiento y observo desde el anonimato. El chofer y ninguno de los pasajeros se percatan de mi presencia. Soy un adolescente que decodifica vidas ajenas, no necesito ningún catalejo, el cine me ha enseñado a interpretar los códigos. Absorbo la energía de los demás como si fuera un vampiro. Desciendo de la micro en plaza Ñuñoa. Las Lanzas acoge a decenas de bebedores de cerveza. Hoy sábado no había ninguna fiesta. La sensación de ser espectador de la ciudad fue mucho más placentera que una conversación entre amigos de universidad.

Mayo 28, 2023

> INSTRUCCIÓN A LOS AUTORES
NORMAS DE EDICIÓN
ALCANCE Y POLÍTICA EDITORIAL

> **Revista Márgenes** entrega una perspectiva iberoamericana de temas centrados en la condición humana y la calidad de vida, los procesos sociales, culturales, ambientales, históricos y políticos que atraviesan la sociabilidad a través de Artículos de Investigación y Artículos Dossier. La revista está dirigida a la comunidad académica y científica y tiene como propósito publicar contribuciones originales de alta calidad, que propongan enfoques inter y multidisciplinarios.

Artículos de Investigación

Los artículos que corresponden a esta categoría deben presentar resultados de investigaciones científicas o reflexiones bibliográficas cuyo contenido sea inédito y original.

Artículos Dossier

Esta categoría de artículo debe revelar de forma breve alguna experiencia, reflexión, crítica, desde una perspectiva académica y/o profesional. Las reseñas de libros están incluidas en esta categoría.

PROCESO DE EVALUACIÓN Y SELECCIÓN DE ARTÍCULOS

La Dirección de la revista, con previa autorización del Comité Editorial, puede solicitar artículos a investigadores de reconocido prestigio, los cuales estarán exentos de arbitraje.

La evaluación de artículos recibidos por Revista Márgenes, se hará mediante un doble arbitraje ciego. Se enviará en forma anónima la proposición de artículo a dos evaluadores externos a nuestra institución, quienes decidirán la aprobación o la desestimación de su publicación. Si ambos coinciden en el rechazo, el artículo no se publicará. No obstante, en caso de divergencia, se recurrirá a la evaluación de un tercer árbitro, quien dirimirá la publicación final del artículo.

El tiempo de evaluación de los artículos recibidos no sobrepasará los 4 meses.

Los artículos aprobados serán publicados en uno de los tres números siguientes de **Revista Márgenes**.

Revista Márgenes está publicada bajo una Atribución-No-Comercial- Compartir Igual 3.0 de Creative Commons. Para ver una copia de esta licencia, visite <http://creativecommons.org/licenses/bync-sa/3.0/deed.es>. Con el envío de colaboraciones a Revista Márgenes, deberá entenderse que los autores conocen y suscriben las condiciones establecidas en dicha licencia.

FORMA Y PREPARACIÓN DE ARTÍCULOS

La **Revista Márgenes** utiliza el formato APA.

Cuando se cita textualmente un fragmento de más de 40 palabras, el bloque se debe presentar en una nueva línea, sin entrecomillado. Siempre se debe indicar autor, año y la página.

Las citas literales de cinco líneas o menos pueden ir entre comillas en el cuerpo del relato o en cursiva. En ambos casos se utilizará la modalidad (Autor, año, página). Ejemplo:

De ahí la preponderancia urbanística del principio de circulación, que dejaría de manifiesto el fin de la escala intermedia entre individuo y megaestructura (Ager, 2010:75).

Si la oración incluye el apellido del autor, solo se escribe la fecha y página entre paréntesis. Ejemplo:

Ascher (2004:50) explica que el proceso actual de urbanización de las ciudades deviene del proceso de modernización que la sociedad ha venido experimentando desde la Edad Media.

Si no se incluye el autor en la oración, se escribe entre paréntesis el apellido, la fecha y la página. Ejemplo:

el proceso actual de urbanización de las ciudades deviene del proceso (discontinuo) de modernización que la sociedad ha venido experimentando desde la Edad Media (Ascher, 2004:50).

Si la obra tiene más de dos autores, se cita la primera vez con todos los apellidos. En las menciones subsiguientes, sólo se escribe el apellido del primer autor, seguido de la frase *et al.* Ejemplo:

En esta canasta de arquetipos funerarios, la Chullpa como construcción monumental, tenía una triple función: primero, los miembros de las comunidades demostraban respeto hacia el estatus social del difunto (Kesseli & Pärssinen, 2005:200).

El área nuclear de la civilización Tiwanaku y su datación se remontaría a 200 años después del desmoronamiento del imperio Tiwanaku (Kesseli & *et al.*, 2005:200).

Si son más de seis autores, se utiliza *et al.* desde la primera mención.

Las citas indirectas siguen los mismos principios salvo mención del número de página. (Autor, Año).

Las elipsis, sean al principio, medio o fin de la cita, deben ir con tres puntos separados por un espacio y entre corchetes: [...].

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Las referencias bibliográficas deberán ajustarse a la norma APA.

El orden alfabético está establecido por la primera letra de la referencia.

Las obras de un mismo autor se ordenan cronológicamente.

La bibliografía debe indicar los siguientes datos: Autor(es), año, título del libro o artículo, nombre de la revista cuando corresponda, ciudad y editorial. Ejemplos:

Libros

Apellidos, A. A. (Año). Título. Ciudad: Editorial.

Apellidos, A. A. (Año). Título. Recuperado de <http://www.xxx.xxx>

Di Méo, G. (1998). «Géographie sociale et territoires», Paris: éditions Nathan.

Libros con Editor, capítulo de libro o entrada en obra de referencia

Apellidos, A. A. (Año). Título del capítulo o la entrada. En Apellidos,

A. A. (Ed.), Título del libro (pp. xx-xx). Ciudad: Editorial.

Lindón, A. (2007). "La construcción social de los paisajes invisibles del miedo". En Nogué, J. (Ed), La construcción social del paisaje (pp. 217-240). Madrid: Editorial Biblioteca Nueva.

Artículo de revista científica

Apellidos, A. A., Apellidos, B. B. & Apellidos, C. C. (Fecha). Título del artículo. Título de la publicación, volumen (número), pp. xx-xx.

Harris, O. (1983). "Los muertos y los diablos entre los Laymi de Bolivia". Revista Chungará 11, pp. 135-152.

CARACTERÍSTICAS DE LAS COLABORACIONES

Los trabajos presentados como colaboración a la **Revista Márgenes** deberán ser inéditos, no publicados previamente ni tampoco en proceso de evaluación en otra revista.

Se consideran cuatro tipos de colaboraciones:

1. Artículos de investigaciones propiamente tales (formato APA). Extensión: 5000 a 8000 palabras (incluido título, autor, resumen, palabras clave, título en inglés, abstract, keywords y bibliografía). Artículos de reflexiones teórico-críticas, ensayos temáticos. Extensión: 3000 a 5000 palabras.

2. Seminarios, charlas, entrevistas. Extensión: 2000 a 5000 palabras.

3. Poster de proyectos de título realizados en las propias carreras o de asistencia a concursos o exposiciones por parte de alumnos. Extensión: 500 a 600 palabras, incluidos nombre de la actividad o proyecto, integrantes y descripción del tema, además de una imagen contextual y dos a tres imágenes de detalles.

4. Reseñas y notas. Extensión 1000 a 2000 palabras.

Los artículos deben incluir título, resumen de 200 palabras, tres a cinco palabras clave, nombre completo del autor, filiación institucional y correo electrónico. El resumen deberá redactarse en frases completas, empleando verbos en voz activa, lo que contribuirá a una redacción clara, breve y concisa. Las imágenes, si las hubiera, deben ser enviadas como archivos independientes, en formato JPG o TIFF y en una resolución igual o mayor a 300 dpi. En el caso de planimetrías, cartografías y/o dibujos técnicos, éstas deben ser enviadas en su diagramación final con escala indicada y en formato PDF y sin candado.

Todos los trabajos deben ser acompañados de imágenes inéditas, sean de los autores o de otros colaboradores, por lo que se recomienda el envío de imágenes que complementen y/o refuercen el discurso desarrollado y que cada una de ellas esté acompañada de breves comentarios. Toda imagen enviada debe presentarse acompañada de las referencias autorales pertinentes y libre de derechos de autor.

ENVÍO DE MANUSCRITOS

revistamargenes@uv.cl

> TEMÁTICAS PRÓXIMAS CONVOCATORIAS

Número 25: Nuevas miradas en torno a la investigación, conservación y creación del patrimonio textil

Número 26: Mujer, espacio, arte y sociedad.