

Volumen 18 **Márgenes 28**

Espacio Arte Sociedad >Facultad de Arquitectura > Universidad de Valparaíso
[Visualidades]



Márgenes 28

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 bimonthly 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 18 Márgenes 28

Espacio Arte Sociedad >Facultad de Arquitectura > Universidad de Valparaíso
[Visualidades]

Márgenes 28

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 28 Volumen 18 | 2025
ISSN electrónico : 0719-4436

Indexación: Dialnet y Latindex-Directorío

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

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>** Los ojos del viento
Macarena García Moggia
- 25>** La búsqueda espiritual a través del arte Hilma Af Klint y su revolucionaria visión femenina
Ana Gómez Uriarte
- 41>** Silbidos en el silencio
Sergio Rojas Contreras
- 47>** Desde el cine a la partitura. ¿Qué es lo que debe saber el compositor de música para cine?
Raúl González Ustar
- 66>** Notas sobre la línea vertical y el desvío en Mallarmé
Marcelo Rodríguez Arriagada
- 77>** El cuerpo de las otras, la corporalidad femenina en Eurípides
Patricio Jeria Soto
- 84>** El grano digital: incorporación de texturas fotoquímicas durante la producción de imágenes digitales
Patricio Olmedo Oneto
- 96>** Emoción: espacio y forma en la obra de Mathias Goeritz
Diego Mendoza Foix
- 110>** Geometría, arquitectura y arte: una conversación en la pintura, a través de los años
Rodrigo Vargas Herrera
- 131>** La pobreza como experiencia estética: modernidad, vanguardia y orfandad simbólica de Valparaíso
Roberto Acosta Oyarzo
- 141>** Deambulaciones y abyecciones: entre el arte y la basura en 1344 miembros de la comunidad del calzado nacional marchan sobre nuestra conciencia (1987) de Claudio Bertoni
Cristian Foerster Montecino

DOSSIER

152> Entrevista a Vicente Guajardo
Francisco Javier Paredes

157> Exposición de pinturas. Lugares posibles desde la vanguardia costera.
Gustavo Ávila González

165> Eidos, bios, linos, aithesis y realites en el obrar de María de Lourdes Leticia Almonacid Varga
Juan de Dios Beltrán Mancilla

171> Reseña de cine. Cuentos de Tokio (1953)
Aníbal Ricci Anduaga

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
2025. Vol 18. N° 28
Páginas 7-10

Se pensamos en lo visual, o más bien dicho, la visualidad, ésta se nos presenta como eje transversal de numerosas expresiones artísticas, podemos acercarnos, y ya no solo como la evolución particular que muchas de las artes clásicas han tenido y tienen, tales como la pintura, el grabado, las instalaciones, el cine o el teatro, descubriendo un potencial, que va más allá de una interdisciplinariedad o trans-disciplinariedad, y que se nos presenta como una suerte de manto o estrato de mayor densidad, que se ha gestado mayormente, durante el siglo XX y potencia ahora en el siglo XXI.

Como señalan autores como René Huyghe, ya en la década de los años 50 del siglo XX (y el mismo Unamuno en nuestra tradición hispana) se buscaba explorar y ampliar los clásicos límites, tanto entre autor y obra, como entre obra y espectador, adentrándose a mirar aquel “entre” que permitía ir más allá de la objetualidad y la representación, anticipando la existencia acaso de una virtualidad y mirada que reconocía en la diversidad de los mundos posibles, un escenario donde el arte habría de desarrollarse. Después de la mitad del siglo XX, impulsado por lo “post”, esta trans – objetualidad, se nos expone como *dynamis*, como concepto, como forma o como saturación y disolución de ellas, la cual se pliega o bifurca en una gestualidad existencial o lúdica, sea como búsqueda de lo lleno o lo vacío, o para ver en sus campos de materialidad o abstracción, una puesta en escena con formas de configuraciones y/o procedimientos que se expresan, o no.

Lo minimalista y lo amorfo tienen ya un mundo propio, donde modelos, trazas o redes compositivas, así como escenografías, instalaciones y dispositivos, son parte de flujos donde se vacían o fragmentan sus horizontes pre figurativos, o incluso pre-simbólicos, que aun rondan por doquier en la experiencia creadora. Todos ellos, se encuentran y repelan, se mimetizan, se mezclan y toman distancia, unos de otros, en agitaciones y ciclos casi alquímicos. Tanto el vacío como la plenitud, lo simbólico, lo corporal y lo amorfo, fluyen entre expresiones que abordan lo material e inmaterial, lo eterno del mero azar y/o el instante, las formas y los gestos, donde las glorias, lo mismo que las ruinas o despojos del pasado y el presente, se nos muestran como planos n-dimensionales por donde se viaja y transita (casi a modo de un tráfico en la ciudad a distintas horas del día).

El arte y la cultura aparecen y desaparecen desde parajes y recorridos, buscando y explorando límites o campos, donde desenvolverse, aun a costa de encontrarse como parte de una paradoja, donde a la vuelta de la esquina, lo nuevo puede volverse, muchas veces, un hábito y saturación que deviene en costumbre.

Autores como Alpers (1987, 1997)¹ Mitchell (2003)² o Bal (2004)³ así como tanto otros, a fines del siglo XX o inicios del siglo XXI, nos hablan de la Cultura visual como un campo autónomo de reflexión, del mismo modo, que autores como Wilhelm Dilthey⁴ se refería a los imaginarios y concepciones de mundo, como un horizonte subyacente, desde donde mirar el desarrollo filosófico-antropológico de la cultura europea moderna y globalizante, a fines del siglo XIX e inicios del siglo XX, profundizando y dando continuidad, a este plano de la visualidad, como núcleo o eje de esta vivencia, como experiencia epocal.

Es así como, en este número, se muestran diversos autores y artículos, donde se exploran desde las raíces culturales de occidente del pensamiento trágico, el problema la expresividad del cuerpo en la obra de Eurípides, y obras como Las Bacantes (siguiendo la tesis nietzscheana de lo dionisiaco), como se aprecia en el texto del filósofo Patricio Jeria, hasta el problema del azar (*cup de des*) como horizonte estético de enorme trascendencia en las artes, desde fines del siglo XIX e inicios del siglo XX, en la obra del poeta francés, Mallarme, en el texto del filósofo Marcelo Rodríguez.

Lo mismo sucede con la obra de Hilma af Klint en el texto de la arte-terapeuta y magister en arte, Ana Gómez, cuya obra tanto simbolista como minimalista, hunde sus raíces en una modernidad cercana a un gnosticismo altamente metafísico y depurado, que solo desde perspectivas como las del inconsciente colectivo y arquetípico de Carl Jung, parecen apropiados y afines para poder apreciar su labor artística, y que, luego de un siglo de mutismo, vuelve a nosotros para ser descubierta, en su intensa obra creativa, y que está aún por conocer.

De particular sensibilidad y amplitud expositiva, el artículo “Los ojos del viento”, de Macarena García Moggia, escritora, editora y doctora en filosofía, se detiene en obras pictóricas, épocas y autores, para reflexionar sobre el “acto de mirar por la ventana”. Este verdadero motivo se nos aparece desde el Renacimiento en adelante, con una recurrencia y vitalidad expresiva destacable, acercándonos a una reflexión sobre el propio acto de mirar. Este trabajo, se enmarca en su estudio doctoral, que ha tenido como puerto, un libro del sello editorial de la Universidad de Valparaíso, de 2022, titulado: “La Transparencia de las ventanas: Ensayos sobre la mirada”.

¹Ver: Alpers, Svetlana. *El arte de describir. El arte holandés en el siglo XVII*. Madrid: Hermann Blume, 1987, y Alpers, Svetlana; Emily Apter y Carol Armstrong, et al. *Visual Culture Questionnaire*, October, 77/53 (1996): 25-70

²William Mitchel (2003). *Mostrando el ver: una crítica de la cultura visual*. Revista de Estudios visuales, 1 (2003): 18-40

³Bal, Mieke. *El esencialismo visual y el objeto de los Estudios Visuales*, Estudios Visuales, 2 (2004): 11-49

⁴Ver: Dilthey, Willhem. (1974). *Teoría de las concepciones del mundo*. Madrid. Revista de Occidente

Por su parte, el reconocido filósofo chileno del arte, Sergio Rojas, nos invita a reflexionar desde la obra instalativa *Silencio amplificado*, de la artista Cecilia Flores, donde, en su exposición de 2024, -de manera minimalista pero parojoal- nos muestra a través de objetos de cerámica, elaborados mediante técnicas prehispánicas utilizadas hace siglos en la producción de vasijas, una complejidad social mayor. De ellas emana un silbido aerófono cada vez que se ha emitido un *hashtag* relacionado con violencia doméstica o de género. Paradójicamente, lo que anuncia el agradable silbido de la vasija sonando en la sala es un hecho lingüístico de violencia.

Destaca, por su parte, el trabajo del músico y compositor Raúl González Uslar, quién nos entrega el final de una serie de artículos, donde el eje de su trabajo ha sido mostrar la riqueza creativa de los modos musicales en el cine, al atender a las bandas sonoras para films y la sincronización de estas en la trama filmica y el desarrollo de sus escenas y temas principales. La riqueza interdisciplinaria de este texto, nos aproxima a una mayor comprensión de la estrecha relación entre música y cine, en este caso, en obras como las de Hans Zimmer en films como *El Gladiador*, o Schierin en la reconocida secuela de acción: *Misión Imposible*, que, tras el habitual drama de acción, ofrece una riqueza y variedad compositiva en el plano del uso de los principios melódicos, armónicos, contrapunticos, rítmicos y sonoros, subyacentes a una teoría modal que se ha mantenido casi "invisible a plena vista", en la música para cine.

Siguiendo en el campo del cine, el joven cineasta: Patricio Olmedo, nos adentra en la complejidad técnica y estética al considerar la incorporación de texturas fotoquímicas durante la producción de imágenes digitales, campo usualmente conocido como el grano digital. El verdadero oficio, detrás de la técnica

Por su parte, el arquitecto, Diego Mendoza, nos muestra y nos acerca a una revisión de la obra y trayectoria del destacado artista mexicano, cercano a la Bauhaus, Mathias Goeritz, considerando la implicancia de una estética tan propia de la modernidad, que nos vincula a la pureza de las formas en el arte y la arquitectura, como paradigma de un ethos propio y fundamental en el arte del siglo XX.

Similar es el caso, del artista Rodrigo Rojas, que explora, desde este paradigma de las formas puras, mostrándonos sus propia búsqueda y producción, desde las cuales, nos ofrece una personal visita guiada por sus propios diálogos estéticos con los maestros de la pintura abstracta y modernismo.

Respecto al curador y grabador nacional, Roberto Acosta, nos muestra una reflexión que abarca algunas nociones de autores como Walter Benjamin y las vanguardias de inicios del siglo XX (sobre la producción del arte en la modernidad) y su encuentro con la realidad latinoamericana, lo que en Chile se llamó "La cuestión social", encontrando algunas claves

para entender la producción y sostenida tradición que el tema de la pobreza tiene en Valparaíso, como motivo y tema artístico-político, especialmente visto desde el grabado, en la obra de autores como Marco Bontá, Carlos Hermosilla, Reinaldo Villaseñor, Gracia Barros y propia.

Finalmente, el doctor en literatura, Cristian Foerster, nos ofrece una nueva mirada y revisión desde la dimensión estética del acto de caminar, un marco para re pensar la otrora controvertida obra visual del literato y artista visual chileno, Claudio Bertoni, del año 1987, conocida y recordada como "zapatos".

Por su parte, en el apartado de Reseñas, proyectos y entrevistas, el arquitecto y pintor de la Escuela de Arquitectura UV, Gustavo Ávila, nos muestra primero, parte de su obra seleccionada con motivo de su exposición temporal en el Centro cultural Gabriela Mistral, de Villa Alemana, recientemente, en abril de 2025, titulada: *Lugares posibles desde una vaguada costera*.

A continuación, el escritor y cinéfilo Aníbal Ricci, nos invita a ver siempre con nuevos ojos, una obra clásica del cineasta japonés.

Finalmente, el filósofo y representante legal de la Fundación Casa Museo Juan Downey, Juan Beltrán, nos hace llegar un recorrido y reseña visual por la obra de la pintora Leticia Almonacid, tallerista de la misma Casa Museo, residente en la ciudad de Quintero.

Con esta entrega, esperamos ofrecer na variedad de artículos y perspectivas en torno al tema de la convocatoria, destacando la vigencia y transversalidad de la visualidad en las artes, hoy en día.

Artículos

Espacio Arte Sociedad

Los ojos del viento. Memoria de una investigación

MACARENA GARCÍA MOGGIA

Escritora, editora y doctora en Filosofía, Universidad de Chile

Filiación institucional: Instituto de Arte de la Universidad Católica de Valparaíso

ORCID: 0009-0008-1319-8139

Mail contacto: <https://www.instagram.com/macarenagarciamogg/?hl=es>

Universidad de Valparaíso

Facultad de Arquitectura

Revista Márgenes

Mujer Arte y Sociedad

Eyes of the wind: A memoir
of a investigation

2025. Vol 18. N° 28

Páginas: 13-24

Recepción: octubre 2024

Aceptación: mayo 2025

RESUMEN

En este escrito realizo un recorrido por las motivaciones personales y algunos de los hallazgos de mi investigación doctoral sobre el papel estructurante de la metáfora del cuadro como ventana abierta en la tradición de la pintura moderna. Acompaña el recorrido una meditación en torno al fenómeno de mirar por la ventana, lo cual supone una experiencia de la ciudad y de los espacios interiores, así como también del cuerpo, de la idea de mundo y de la intimidad. El texto finaliza con un planteamiento acerca del régimen visual que instauró la metáfora renacentista de la ventana en la tradición del pensamiento estético, sintetizándose en tres formas del saber que, a su modo, subvierte el programa de acuerdo al cual fuera diseñada: un saber analógico, un saber sintomático y un saber profundamente anacrónico.

Palabras clave: Ventana, Renacimiento, forma simbólica, experiencia estética.

ABSTRACT

In this essay, I explore my personal motivations and some of the findings of my doctoral research on the structuring role of the metaphor of the painting as an open window in the tradition of modern painting. This discussion is accompanied by a meditation on the phenomenon of looking through a window, which implies an experience of the city and interior spaces, as well as of the body, the idea of the world, and intimacy. The text concludes with a discussion of the visual regime that would establish the Renaissance metaphor of the window in the tradition of aesthetic thought, synthesized into three forms of knowledge that, in their own way, subvert the program according to which it was designed: analogical knowledge, symptomatic knowledge, and profoundly anachronistic knowledge.

Keywords: Window, Renaissance, symbolic form, aesthetic experience.

INTRODUCCIÓN

Varias veces me he preguntado de dónde proviene esto que hoy día parece casi una obsesión por las ventanas. Los últimos meses me han devuelto a la memoria una escena, y es esta: estoy en Valparaíso escribiendo sobre el problema de la "revuelta" en Julia Kristeva, mientras por la ventana escucho el sonido de una marcha. Es inicios del 2008. Luego de intensos enfrentamientos con las fuerzas de orden público, estudiantes de la ciudad radicalizaban sus posturas, pasando a tomarse todas las sedes de las universidades. Las reivindicaciones consistían, principalmente, en el rechazo a la mercantilización de la educación. Eran los coletazos del 2006. Luego vendría el 2011, y luego tal vez este 2019. El caso es que el año recién pasado la revuelta me pilló igual: parapetada detrás de una ventana, cuidando de un hijo recién nacido y escribiendo, cada tanto, una tesis doctoral que no se volvía ahora a pensar la revuelta que estaba aconteciendo, precisamente, allá afuera, sino por el contrario, el cristal mismo, o acaso el marco... Si algo pude descubrir de la ventana es que resulta imposible mirarla desde un solo costado, tener la certeza de si es algo que me une a lo que pasa afuera o más bien me separa; si acaso me conecta o desconecta con lo real; si vuelve más real o irreal los acontecimientos; si lo que la define, en suma, es el recorte que ejerce para la mirada o más bien el velo de transparencia que el mentado cristal extiende sobre ella.

Puede que coincida con ese momento que ahora revisito a la luz de las circunstancias que paradójicamente enmarcan hoy día mi ventana, la creación de un primer archivo, llamado algo así como "El libro de las ventanas". Se trataba de una lista de esas que uno comienza a hacer cada vez que quiere fugarse de lo que está escribiendo, listas mentales que, sin darnos cuenta, cobran forma, y hasta titulan un documento. En ella se enfilaban una cantidad no menor de ventanas o, más bien, escenas ventaneras que se me vinieron de un momento a otro a la cabeza, como una ráfaga. Leo ahora: la ventana de Romeo y Julieta, la de la casa del aliento de Juan Luis Martínez, la celosía de Robbe- Grillet, la ventana indiscreta de Hitchcock, la esquinera de ETA Hoffmann, las *fenêtres* de Baudelaire, de Rilke, de Mallarmé, de Apollinaire; de Vuillard, de Matisse, de Delaunay; la oscuridad de las de Kavafis, la soledad de las que pintó Berta Morisot, la ventana empañada de Adolfo Couve, o aquella desde donde Pessoa contemplaba la tabaquería de enfrente. La lista era mucho más larga. Supongo que la idea que tuve al levantar de pronto la cabeza y alejarme entonces de la tesis que escribía sobre la revuelta, era escribir un día algo así como un libro sobre la ventana que estuviera, a su vez, hecho de ventanas, quizás adoptando la forma de lo que George Perec hace en *La vida, instrucciones de uso*, como si esta constelación posible de ventanas dibujara algo parecido a la fachada de un edificio iluminado por las múltiples ventanas que se encienden al atardecer, en una de las cuales me imaginaba



>>Figura 1: Mural 16 de Nemesio Antúnez. Museo Cielo Abierto, 1992. Valparaíso. Fuente: elaboración personal

tal vez a mí misma escribiendo sobre ellas. En fin. Nunca he dejado de imaginar ese libro y la verdad me encantaría, un día, atreverme a escribirlo. Mientras tanto, lo que hice fue ponerme a estudiar, primero un máster, más tarde un doctorado y, en ambos casos, di curso, como quien dice, a esta búsqueda ventanera o lo que alguna vez el filósofo Diego Fernández me invitó a pensar como el incipiente desarrollo de una verdadera ciencia de la *Fenêtreologie*.

Permítanme contarles, muy brevemente, cómo es que comenzó a desarrollarse este problema en un marco pretendidamente académico y ya no solo imaginativo. Postulé a un máster en estudios comparados en arte, literatura y pensamiento contemporáneo, con un proyecto de tesis que, muy vagamente, se proponía abordar algo así como la experiencia de la lectura desde una mirada capaz de integrar la teoría psicoanalítica en la que tenía cierta formación, con algunas teorías de la lectura de corte más bien hermenéutico; sin entender realmente mucho al respecto, me hacía algunas preguntas que enlazaban, en el fondo, la experiencia literaria de la que hablaba Julia Kristeva (2001) a partir de Proust y la idea de una "re-vuelta de la intimidad", con una experiencia de la lectura entendida también desde una subversión de la temporalidad habitual, en beneficio de algo así como un acontecimiento de sentido. No era muy conducente el camino que había escogido y lo supe más o menos rápido. Me encontré pronto con Roland Barthes (2004) y su experiencia de una lectura interrumpida, de una lectura que acontece justamente allí donde se abisma el sentido, en ese instante en que "levantamos la cabeza", como él decía. Pienso ahora que la figura esa de quien levanta la cabeza pudo coincidir con un curso que tuve sobre pintura romántica, tradición donde abunda la representación de sujetos lectores que levantan la vista, la despegan de sus textos para extenderla hacia un paisaje lejano, a menudo mediado por algún tipo de encuadre que redobla la distancia que separa al individuo de la inefable experiencia de totalidad que le es esquiva. Y entre esos encuadres, allí estaba la ventana, reclamando de buena gana su lugar. La vuelta parece caprichosa pero no lo es tanto. En muchos casos, la lectura parecía suspendida para dirigirse, la mirada, hacia fuera, el mundo, que a través de una ventana se ofrecía como otro texto, un texto para ser leído, ante todo, en las coordenadas de un pensamiento visual.

Fue así como la imagen de la ventana volvió a visitarme, aunque esta vez desde un costado que creí algo distinto. Leí a Alain Rogers (2007), que en su *Pequeño tratado sobre el paisaje* afirma que el paisaje entra a la pintura precisamente por la ventana. Y luego a Stoichita (2000), quien sostiene que para que el género pictórico del paisaje se constituyera, tuvo que existir, primero, la experiencia de la mirada a través de una ventana. Y luego a Hans Lund (1992), un historiador del arte alemán, quien había desarrollado una interesantísima investigación sobre los modos en que

sintetizamos la realidad a partir de la proyección que sobre ella hacemos de un imaginario icónico determinado, precisando que el caso de la ventana se volvía ejemplar, puesto que en ella proyectamos, cada vez, un imaginario proveniente de la pintura. Pese a sus diferencias, los tres autores coincidían en que una genealogía que vincule el imaginario icónico con la experiencia de la ventana debía retrotraernos, necesariamente, al Renacimiento, particularmente al tratado *De la pintura*, de Leon Battista Alberti, donde se expresaría, por primera vez, la comparación entre un cuadro y este orificio abierto en una pared.

Entonces cobró forma lo que sería mi trabajo de máster, que tras realizar un breve y muy superficial recorrido por algo así como las vinculaciones entre la ventana y el cuadro, arrancando justamente del pasaje donde Alberti los compara, se proponía abocarse, especialmente, a las manifestaciones de dicha alianza en el siglo XIX, en el supuesto de que las mismas expresaban, de manera muy elocuente, la serie de transformaciones que experimentaba entonces la categoría de observador. Escogí para tal efecto un cuadro de Edouard Manet y un poema de Charles Baudelaire, los que, confrontados, acabaron revelándose portadores de una mirada contrapuesta: allí donde en el primero la mirada se despojaba de la romántica separación entre el afuera y el adentro mediante un triunfo de la superficie que erradica toda lírica de la interioridad, en el segundo, Baudelaire, la experiencia interior y exterior se confundían en una suerte de *contramundo imaginario* capaz de resistir la paulatina objetivación de lo real. Quise centrarme, exclusivamente, en el siglo XIX, puesto que es allí donde historiadores e historiadoras que han volcado su mirada sobre el asunto coinciden en identificar el asentamiento del tópico, tanto en pintura como en literatura. Las pruebas de ello son muchas y varias de ellas formaban parte, de hecho, de mi lista inicial. ¿No comienza toda investigación con una lista?, me pregunto ahora. Lo cierto es que no me daría cuenta sino hasta mucho después, cuando me atreví a exponer algo así como los resultados de esa investigación en el seminario que Pablo Oyarzún dirige en el Instituto de Arte de PUCV, de que, en rigor, ninguna de las dos ventanas que escogí, esto es, la de Baudelaire y la de Manet, eran ventanas propiamente tal: la primera era una suerte de buhardilla; la segunda, el famoso balcón de Manet. Se trataba entonces de dos expresiones del problema que no solo venían a poner en crisis las coordenadas que tradicionalmente se atribuían al motivo, como son el marco de la perspectiva y la distancia representada entre el sujeto de la mirada y el objeto de la observación, sino que, además, ponían en crisis el modelo que la misma época exaltaba, compartimentada la experiencia espacio-temporal según los usos de la emergente burguesía.



>>Figura 2. Friedrich, Caspar David. *Woman at the window*, 1822. Óleo sobre lienzo, 44 x 37 cm. National galerie, Berlín. Fuente: ¿?

>>Figura 3. Robert Campin (1375-1444) *Santa Bárbara*, 1438. Óleo sobre tabla de roble, 101 cm x 47 cm. Museo del Prado, Madrid, España, N°P001514

En resumidas cuentas, considero que ese trabajo, que fue más bien un primer esbozo de los alcances del asunto, me permitió, sin embargo, cimentar algunas intuiciones, como que era posible pensar la ventana en el marco de una *imagen* vinculada, por sobre todo, al régimen visual la pintura, distinta a primera vista a la que produce el régimen de la reproductibilidad técnica y, más aún, la *imaginería* digital. Que ella misma constituye, en ese sentido, una experiencia de la imagen y la mirada, con una disposición del cuerpo específica y una configuración del tiempo y del espacio singular. Por último, que las ventanas son, ante todo, un escape para la mirada (que no para el cuerpo), una fuga a través de la cual nos desviamos de nuestros afanes interiores, pero también exteriores, hacia un espacio donde acontece algo más de lo que en ellas creemos ver. Ese trabajo cimentó, decía, algunas intuiciones, pero sobre todo me mostró lo resbaloso, nebuloso y multifacético del objeto, incluso si tendemos a significarlo al revés. Pude ver, en suma, que el asunto acreditaba para un estudio mayor, más ambicioso y de mayor envergadura. Quizás para una investigación de doctorado.

No deja de extrañarme que, hasta el día de hoy, vivamos rodeados por estos rectángulos que, de mayor o menor tamaño, median nuestra relación con el afuera, a la vez que determinan nuestra experiencia en el interior. ¿No es acaso cierto que las buscamos, que nos sentimos tanto más a gusto cerca de las ventanas que en lugares denominados "ciegos", donde en cambio no las hay? ¿Por qué los museos o las galerías de arte suelen rehuirlas o, incluso, tapiarlas? Su presencia impide, ciertamente, controlar la luz interior, lo que a menudo perjudica la correcta visibilidad de las obras, si las hay, al mismo tiempo que las daña, afecta su materialidad. ¿No compite, sin embargo, su presencia, su manera particular de seducir a la mirada con el poder de seducción que intentan ejercer las obras, especialmente si se trata de cuadros? Las preguntas se multiplicaban y la puerta de entrada no era clara. Debía ingresar, tal vez, por una ventana. Probar un ingreso furtivo, inesperado, arbitrario incluso, a un tema, la relación entre la ventana y la historia del arte, para decirlo *grosso modo*, que no por nada se actualiza en la lógica contemporánea de las múltiples ventanas digitales que Windows dispuso, gentilmente, sobre nuestro escritorio virtual. El modelo ventanero de Microsoft es uno que, ante todo, evita jerarquizar, permitiendo un acceso a los documentos de acuerdo a la ley de la simultaneidad, contraria, a primera vista, al desarrollo argumental que creía esperable para una investigación de esta índole. Volvía el antiguo libro de las ventanas a mis pensamientos. Imaginaba una tesis completamente ventanera, que condujera de una ventana a otra, organizándose según épocas, o según problemas, o según rimas visuales, no lo tenía claro. Quería incluir textos e imágenes. Quería visitar ciertas figuras tutelares para ponerlas a dialogar con otras que lo eran menos. Me

proponía, creo, nada menos que extenuar el motivo visual, ciñéndome a sus manifestaciones iconográficas, pero también a una suerte de fenomenología de la ventana que pudiese perfilar, poéticamente, el carácter de una experiencia estética movilizada, ante todo, por un deseo de ver qué juzgaba y juzgo vigente hasta nuestros días.

Lo cierto es que, como es de imaginar, el asunto hacía agua. No daba el ancho de lo que quería. Tenía que encontrar, al menos, un punto de partida. Y ese punto de partida volvió a ser el lugar común de la teoría: la famosa comparación entre un cuadro y una ventana proveniente del ya mencionado tratado *De la pintura*, de Leon Battista Alberti, cuya primera versión en latín se publica en 1435, para ser traducido y publicado en italiano un año después, en 1436, y en el cual se dedica apenas un solo acápite, de los más de cincuenta que lo conforman, a la prestigiosa comparación.

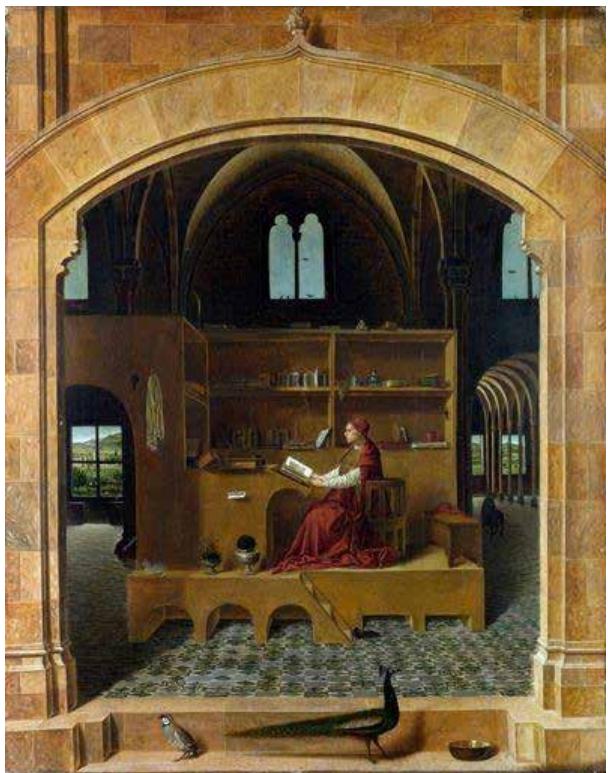
Convencida a esas alturas de que la ventana representaba un capítulo ineludible en la historia de las imágenes y las representaciones de la mirada, creí tan factible como necesario volver al mentado "origen" de la metáfora para remecerla desde sus cimientos, poner a tambalear la familiaridad con que se nos presenta, recrear o reinventar, como quien dice, ese momento inaugural. Intuí, en otras palabras, que lo que tenía que hacer era extrañarme de ese lugar común, haciendo del extrañamiento y la sorpresa un punto de partida o, más bien, el temple que comandara mi indagación. Un temple o *pathos* acaso similar a aquel que, apostados en el vano de una ventana, experimentamos frente a un mundo que se nos abre por primera vez.

Alberti deja escrito, en el acápite número diecinueve de su tratado, lo siguiente: "Permítanme decirles lo que hago cuando me pongo a pintar. Primero que nada, donde voy a dibujar inscribo *un rectángulo de ángulos rectos tan grande como lo desee*, el cual considero *una ventana abierta a través de la cual veo lo que quiero pintar*". Está revisando algunos aspectos constructivos de la imagen en perspectiva, y entonces desliza esa imagen, la de una ventana, que entra en imprevista relación de analogía con el cuadro (o dibujo más pintura) proyectado. En ninguna otra parte del tratado se repite la consideración, a no ser por una asociación que puede hacerse entre esa ventana y un *vetro tralucente* del que el autor habla algunas páginas más atrás.

El primer problema que se me presentó fue cómo llamar esta expresión de Alberti, cómo referirme a este fenómeno analógico que era, ante todo, una fórmula retórica. Entonces opté por acuñar, de forma más bien pragmática, la noción de *figura*, entendiendo con ella, inicialmente, "una conformación del modo de hablar que se distancia del modo vulgar y directo", en la que "no se trata de sustituir unas palabras por otras, como sucede en los tropos", sino que "se aplica solamente a las conformaciones que cristalicen poética o retóricamente de una manera especial,

por lo que puede distinguirse entre el discurso sencillo y el figurado". La definición es de Auerbach (1998), quien inaugura a partir de ella una reflexión en torno a los modos en que la forma poética configura y produce la historia. Me interesaba, pues, someter el pasaje a una interpretación de corte figural, que al mismo tiempo que no descuidara la facticidad histórica del texto de Alberti, aferrándome para ello a una lectura "literal", me permitiera ir develando su trasfondo ideológico, epistemológico, político, moral, pero sobre todo estético. En la interpretación figural, "el sentido histórico y el sentido velado no se excluyen entre sí", sino que uno y otro coexisten; por eso permite establecer una conexión entre dos o más hechos en la que ninguno de ellos se reduce a ser el mismo, sino que, además, equivale al otro, otro que, a su vez, lo incluye y lo consuma en lo que puede considerarse una verdadera trama o sistema de equivalencias donde los polos, incluso si están separados en el tiempo, comparecen en calidad de acontecimientos involucrados. Y ese otro hecho con el que entraba en relación la expresión de Alberti no era sino la sospecha de que la fórmula habilita, hoy día, una reflexión absolutamente vigente sobre los modos en que la imagen es y ha sido capaz de pensarse a sí misma, facilitando de paso una meditación, muy en línea con el giro propuesto por la teoría y la historia del arte recientes, en torno a los modos en que se estructura la mirada del sujeto moderno, tanto como el objeto—moderno— de esa mirada. ¿Cómo la figura de la ventana ha pensado la imagen (pictórica) y, a la vez, la mirada?, era la pregunta que me formulaba. Comprendí, entonces, que era propio de la interpretación figural dar cuenta de un acontecimiento del pasado a través de su inscripción en el presente, de acuerdo a un modo performático de relacionarnos con la historia, performático en el sentido de ir armándola al amanecer de nuestras inquietudes contemporáneas. Como escribe Alberto Manguel (2014), *algunas metáforas son de muy lenta cocción, e incluso cuando la imagen que trazan ha formado parte del imaginario de una sociedad por mucho tiempo, como figura alegórica o simbólica, la expresión real de la misma puede ocurrir mucho después*.

Fue sin embargo otra noción de Auerbach (1998) la que me dio el puntapié inicial, esta vez relativa al método a través del cual una figura logra alcanzar todo su espesor. Es la noción de "fenómeno de detalle", que a medida que fui avanzando se fue desenmascarando en un doble sentido: por una parte, me invitó a detenerme en la formulación retórica del pasaje de Alberti, iluminando la relación existente entre los hábitos lingüísticos propiamente humanistas asentados en la época, y los hábitos de observación visual a los que la misma época diera lugar, asunto que me permitiría demostrar una atadura profunda entre el contenido de lo figurado y la figuración metafórico-analógica de la que dicho contenido dependía. Más concretamente, pude ver, a la luz de un análisis retórico y poético del pasaje, cómo la



>>Figura 4. Antonello da Messina (1430-1479): *San Jerónimo en su estudio*, 1474-1475. Óleo sobre tabla, 46 cm x 36,5 cm. Fuente: Room 55 en National Gallery UK N°NG1418

forma en la que el mismo se disponía, acorde a una retórica de la comparación o lo que Aristóteles denomina “metáfora de proporción”, redundaba en el concepto que de allí se desprendía, que aunando “un rectángulo de ángulos rectos tan grande como lo deseé” a “una ventana abierta a través de la cual veo lo que deseo pintar”, estivaba en la figura del cuadro-ventana toda la carga semántica de la práctica artística que el tratado inauguraba, una práctica basada en la ley de la proporción matemática, como es la perspectiva que, a su vez, el tratado convertía en teoría. Recordemos a Borges (2003) cuando advertía que *no existe una esencial desemejanza entre la metáfora y lo que los profesores de la ciencia llaman la explicación de un fenómeno*.

Esta primera aproximación retórica al problema me dio la clave para adentrarme en la que considero la parte más árida de mi investigación, aquella volcada, especialmente, a interrogar el sentido que podía tener la metáfora albertiana en lo que concierne a la relación entre la ventana, o el cuadro-ventana, y la perspectiva propiamente tal. Una relación de amor a primera vista, se podría decir, pese a que, con el tiempo, como sucede a menudo, acaben imponiéndose entre ambas más diferencias que afinidades. Dicho de manera sucinta, me pareció necesario dar continuidad al análisis iconológico, tan interesado en los tropos, las figuras y las metáforas, como en los motivos visuales y gráficos que a ellos se vinculan, siguiendo muy de cerca los rudimentos de la construcción en perspectiva, intentando no pasar por alto, incluso, los aspectos que tenemos naturalizados. Pude de ese modo esclarecer la relación de la metáfora con la tradición mimético-naturalista que la teoría del arte renacentista se proponía rehabilitar, trazando un marco desde el cual la equivalencia entre el cuadro y la ventana encontraba su contraparte en la clásica equivalencia entre el arte y la naturaleza, de acuerdo a lo que Norman Bryson (1991) denomina el paradigma de la copia esencial. En segundo lugar, la alianza ventana-perspectiva que el tratado parecía afianzar, me instó a detenerme en las especificidades de una construcción espacial que hace del cuerpo humano la medida a partir de la cual se organiza todo lo demás, al mismo tiempo que su mirada, abstraída en la imagen mediante un punto matemáticamente calculado, busca volverse el centro *en torno* al cual y *para* el cual se unifica el espacio que se desea representar. Por último, me pareció dable analizar la equivalencia entre la metáfora de la ventana y el vidrio transparente del que depende el levantamiento de la pirámide visual, toda vez que allí se juega la construcción pictórica de una imagen que, en lo central, busca establecer una equivalencia aparente —metafórica— entre la experiencia espacial fisiológicamente condicionada y el espacio geométrico proyectado sobre el lienzo, con la pretensión de que la obra muestre el mundo bajo unas condiciones visuales tan reales como ideales, lo que es, en sí, una contradicción.



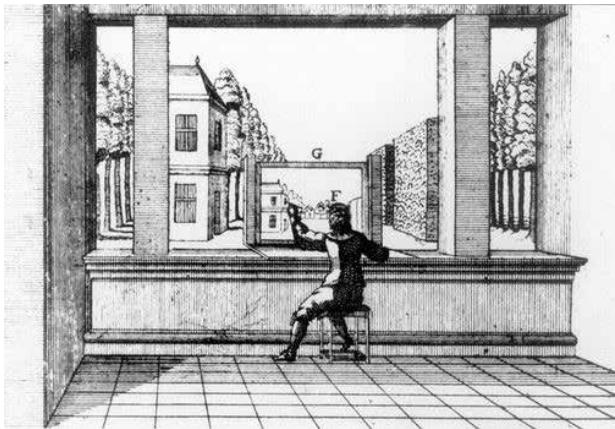
>>Figura 5. Lorenzo di Credi (1459-1537). *Retrato de Catalina Sforza*, 1481-1483. Óleo sobre tela, 75 cm x 54 cm. Pinacoteca Civica di Forli, Italia, Alemania.

Figura 6. Albrecht Dürer (1471-1528): *Hombre dibujando a mujer recostada*, 1525. Xilografía en madera, 8 cm x 22 cm. Fuente: Colección en Galería Albertina, Viena, Austria

Cuando hablo de aridez me refería a esto.

Pero hay un último aspecto de este sistema de equivalencias en el que reparé, primero algo distraídamente, sin saber que resultaría al cabo un momento a mi juicio crucial en el recorrido de la investigación. Me refiero a una analogía tan rudimentaria como aquella que emparenta semántica, pero sobre todo visualmente, la ventana albertiana con la denominada técnica del velo, esa suerte de pantalla traslúcida y cuadriculada que Alberti recomendaba emplear a los aprendices del dibujo, aduciendo que facilitaba la transferencia de los volúmenes al plano. Se trata de un vínculo analógico cuyo valor radica en la identificación de la figura del cuadro-ventana con una técnica particular de construcción de imágenes, brindando a lo metafórico un sustrato técnico, tecnológico, una tecnología de la mirada en particular, contracara de una determinada experiencia de la mirada y una disposición corporal correlativa. Pero más importante aún, se trata de un vínculo que permite situar la ventana en una zona paradigmáticamente umbral, entre la construcción perspectiva y la observación "directa" de las cosas, entre las reglas matemáticas que definen lo que más tarde se conocerá como *costruzione leggitima*, y el aparato óptico ligado a la experiencia fisiológica de la visión. Contorneando una zona de transición que es también una zona de transacción donde, necesariamente, hay pérdidas y desviaciones, la figura comienza a perfilarse de acuerdo a una idea del arte como aquello que no hace sino extender un *velo* sobre lo real, como aquello que, produciendo una cierta artificiosidad, como la sombra unas veces esconde y otras revela. Una idea, en suma, según la cual, a contrapelo de la *transparencia* límpida, cristalina y sin cualidades inherente a la *actitud natural*, el arte hace soportable la visión de la vida porque extiende sobre ella una pátina de opacidad, el velo de lo que Nietzsche (2004) llamaba un *pensamiento impuro*.

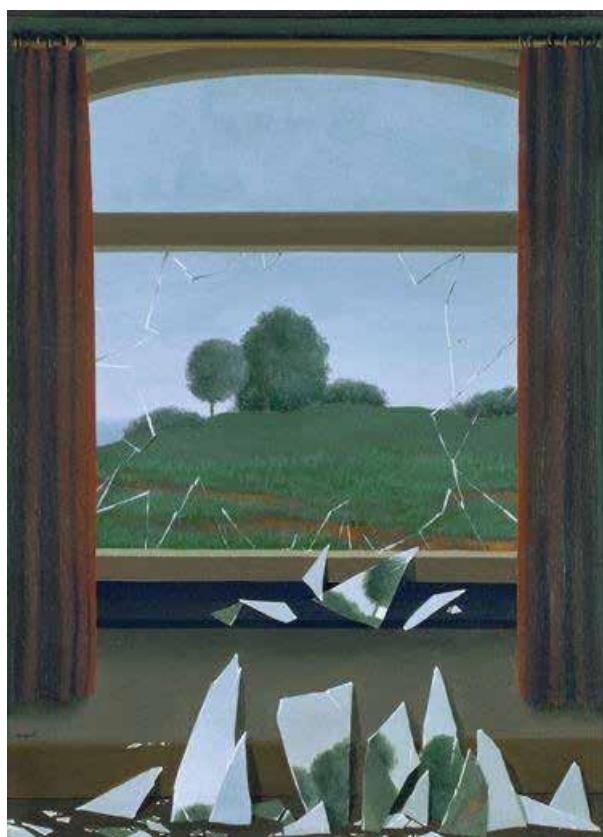
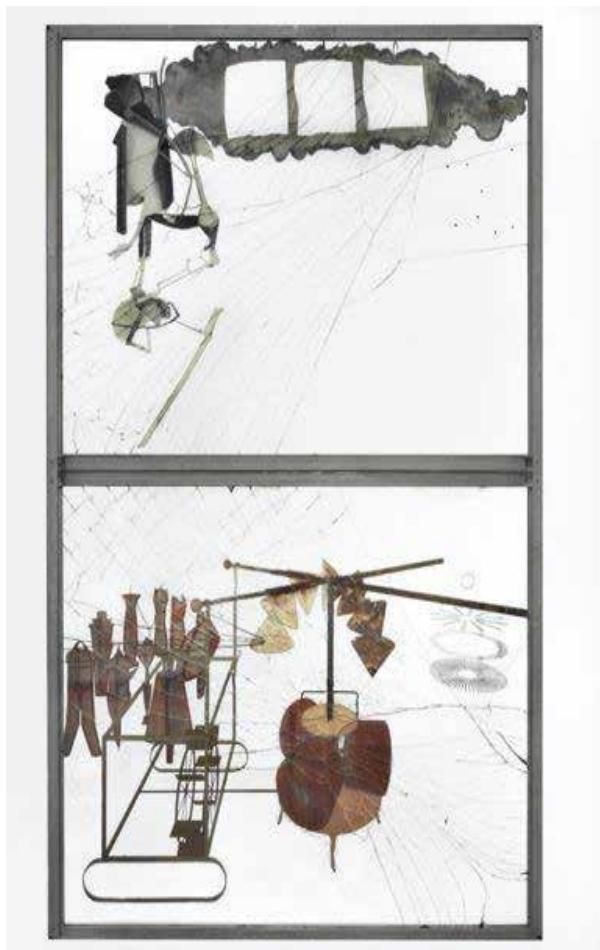
Entonces el asunto empezó a volverse más interesante. Y allí donde inicialmente parecía conformarse un verdadero edificio de equivalencias, comenzaron a cobrar primacía las tensiones, cuando no la colisión de fuerzas opuestas como las que Aby Warburg (2005) identificara en el seno de la mirada del Renacimiento, interesado como estuvo en las manifestaciones de aquellas fuerzas espirituales o psíquicas que ejercen una presión constante en la mentalidad de las civilizaciones humanas, y de las que depende, de un modo fundamental, la sobrevivencia de los distintos estratos temporales en la cultura europea. En el caso específico de la figura de la ventana, dicho antagonismo parecía cifrarse en una suerte de querella entre la mirada geometrizante de la perspectiva y la presencia de contenidos más bien irrationales. Salvo que, en este caso —y en ese sentido—, el problema se distanciaba de las coordenadas inmediatamente warburgianas, dichos contenidos eran suplantados por un problema de carácter eminentemente formal.



>>Figura 7. Perspective. Machine a dessiner. Gravure de Perspective pratique par Jean DUBREUIL de 1642.
Fuente: Credit: Collection KHARBINE-TAPABOR.

Es la razón por la cual decidí arrimarme a la noción de *forma simbólica*, que había sido acuñada por Ernst Cassirer (1998), justamente tras adentrarse una temporada en la biblioteca warburgiana. La pregunta que comenzaba a emerger era cómo la imagen resultante de esa contradicción entre las leyes matemáticas y la experiencia fisiológica de un cuerpo que no renuncia a encontrar allí representación, se volvía no solo posible, sino, además, "natural". ¿A qué se debía, en otras palabras, la universalidad de semejante experiencia visual? Cumpliendo las veces de la función de velo entre la percepción y la representación, la noción de *forma simbólica* me permitiría aproximarme al modo en que la naturalidad de la ventana-perspectiva dependía de un ejercicio de pensamiento y percepción sensible conforme a principios trascendentales. No quiero detenerme mucho en esto. Quizás baste solo con aclarar lo siguiente: Cassirer postula que la determinación sensible de las cosas, más allá de cuán revestida esté de figuras emocionales, analogías rudimentarias y comparaciones perceptuales, siempre se realiza en función de clases generales, las cuales se establecen de manera estable, conceptual. Lo que quiere decir es que no existe, en el fondo, una manera inmediata de captar la realidad, sino que todo acto de la mente responde siempre a un proceso de mediación que se encuentra menos *ante* nuestros ojos, que *en* nuestros ojos. Por esa razón es que logran volverse indistinguibles ciertos contenidos significativos de orden espiritual con los signos concretos sensibles que les corresponden íntimamente. Mediadora entre lo real y el ojo, la noción de *forma* desgañita una zona de intersección que es también una zona de indeterminación, de borradura de los límites entre el sujeto, o lo meramente subjetivo, y lo real, o pretendidamente objetivo, por mucho que la misma se erija, precisamente, con el fin de mantener a resguardo la frontera.

Ahora bien. Para el ámbito específico de la representación pictórica, la forma simbólica se vuelve manifiesta mediante un *esquema* en particular, el cual aplica tanto a una entidad *manual*, cuya existencia está confinada a los hábitos manuales adquiridos en el aprendizaje del pintor, como a una entidad *nouménica*, abstracta e intelectual, instalada en la conciencia singular del artista, resultando de ello una especie de plantilla mediadora no tanto entre el ojo y lo real, sino esta vez, entre la retina y el pincel, trazando, en ese sentido, un camino de retorno. Así, ya sea que la situemos a nivel de la imagen, para designar una suerte de ortografía espacial, ya sea que la localicemos a nivel de la mirada, apelando a un ejercicio de interpretación, la ventana como *forma simbólica* se presenta —material y metafóricamente— como un velo ni completamente opaco ni por entero transparente. Antes bien, como uno esencialmente rasgado, agujereado y, en ese sentido, permeable, atravesable.



>>Figura 8. René Magritte (1898-1967) *La clef des champs* (*La llave de los campos*) 1936. Óleo sobre lienzo, 80 x 60 cm. Fuente: Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid N° 657 (1976.3)

>>Figura 9. Marcel Duchamp (1887-1968). *El gran vidrio* o *La novia puesta al desnudo por sus solteros* (*Le Grand Verre. La mariée mise à nu par ses célibataires, même.* 1915-1923. Técnica mixta, Óleo, barniz, hoja de plomo, hilo de plomo y polvo sobre dos placas de vidrio (quebrados), cada una montada entre dos paneles de vidrio, hoja de aluminio, marco de madera y acero, 272,5 x 175,8 cm. Fuente: Museo de arte en Filadelfia, Filadelfia, USA, N° 1952-98-1.

Fue Jacques Lacan (1986) quien me otorgó los rudimentos para pensar lo así. Lacan, quien retomando precisamente las formulaciones neokantianas va a sostener que toda idea de lo trascendental se erige siempre a condición de negar la falta en ser, esto es, el agujero estructural que define nuestra relación con el mundo. Desde su punto de vista, la función que cumple la imagen es justamente recubrir el agujero de la estructura, convirtiendo la estructura entera en un vacío. Lacan se refiere a este proceso como el recubrimiento simbólico del agujero de lo real a través del velo, que hace del vacío un generador de deseo, deseo de ver que, sin embargo, irrumpie, encarnado, en la mirada, aquel punto corpóreo que es expulsado siempre fuera de cuadro, siempre al margen de la ventana-perspectiva que, en cambio, privilegia el punto abstracto, idealizado, de una mirada descorporizada, de una mirada que no representa otra cosa que un sujeto simbólico que rehúsa el encuentro con lo real que lo descalabroa, incluso si en esa negación acaba él mismo descalabrado, obligado a la renuncia de sí en privilegio de su objeto, o viceversa. La noción de "fenómeno de detalle" volvía, entonces, a reclamar un sentido, aunque esta vez del lado, justamente, de aquello que lo desbarata, perfilándose la figura de la ventana como una ventana abierta en la imagen misma, una apertura a través de la cual toda articulación de sentido se abisma.

En este momento se produjo una inflexión, y lo que hasta ahora me resultaba un camino más o menos previsible, se volvía, de golpe, completamente imprevisto, demostrándome que las aperturas que podía tener el problema de la ventana abierta, para decirlo en forma tautológica, rebasaban, con mucho, las herramientas de la iconología. Hay ocasiones, y esta fue una, en que lo que aparenta ser lo más simple y transparente se nos revela como un misterioso y cada vez más complejo laberinto, demostrando, una vez más, que allí donde uno quiere perderse, se pierde, que incluso en un rectángulo dibujado sobre una pared es posible perderse, al punto de no volver. Y así la cita de Walter Benjamin (2005) que, en una suerte de lapsus había utilizado para comenzar, se volvía, de un momento a otro, premonitoria. Decía: *El camino que hacemos a través de los pasajes también es en el fondo un camino de fantasmas en el que las puertas ceden y las paredes se abren*. No me quedó otra que adentrarme en ese camino. Para hacerlo, desplacé la noción de esquema a un ámbito más bien productivo, desde donde me permití desarrollar el capítulo sin duda más ensayístico de mi investigación, y el que escribí, también, con más libertad: allí me permito seguir el hilo a ciertas citas extraídas de obras literarias que vengo copiando en mis libretas de manera muy desordenada desde que comenzó esta patología mía con las ventanas, imaginando ese libro posible, o más bien imposible, algo que ahora me figuro como esos hermosos libros de las cien o mil ventanas donde los niños se deleitan adivinando lo que hay detrás de un cartoncito

que se levanta y oculta una imagen diferente a la que se muestra en el dorso. ¿Qué mundo es, pues, aquel que produce la ventana? ¿Cómo es que esa condición medial que la define configura una relación productiva con lo real, con la naturaleza, con la belleza, con el deseo, con la mujer, con la luz, con la mirada? fueron algunas de las preguntas que me permití formular, centrándome no tanto en la relación entre la ventana y la perspectiva, sino, esta vez, en la relación entre el cuadro y la ventana, ya más o menos convencida de que, incluso, si Alberti no habló en ningún momento de *una ventana abierta al mundo*, dejó sentadas las bases para una fenomenología de la imagen como una "ventana abierta" ya sea al mundo real, ya sea al mundo de la imagen, en el supuesto de que la Modernidad los vuelve casi indistinguibles. Como sostiene el fenomenólogo Eugen Fink (1974), entre el mundo real y el mundo de la imagen la ventana ostenta una función de apertura y conexión similar a aquella que ejerce la imaginación.

Fue así como escritores tan disímiles como Houssaye, Sergio Bizzio, Goethe, Rainer Maria Rilke, Constantino Kavafis o Baudelaire, me permitieron reinterrogar el tratado de Alberti, esta vez desde algunos costados a primera vista secundarios en relación al problema que mi investigación se proponía abordar. Ellos me mostraron, sin embargo, que la síntesis producida por la metáfora de la ventana no se limitaba a explicar, como quería Alberti, lo que hacemos cuando nos disponemos a pintar, sino que la misma delimita, si forzamos el texto poéticamente, el marco de una experiencia estética caracterizada, muy a grandes rasgos, por un hábito que nos compele a interrogar la imagen misma como representación de un mundo —y al mundo, a su vez, como presentación de una imagen—, invitándonos a reanudar, ante esa imagen, el trabajo de producir un mundo cada vez. Se trata de un mundo, valga decir, dominado, ante todo, por un deseo de ver que opera según las cualidades de una ventana, por lo que arroja luz sobre nosotros mismos, acciona un fuera de cuadro tanto o más crucial que cuanto centraliza la visión y, finalmente, nos devuelve potencialmente la mirada, desestabilizando la prepotencia de un sujeto que cree dominar el campo visual. Pesémoslo así: cada vez que miramos a través de una ventana, nos abrimos a la posibilidad de que, a través de la misma, sea en verdad otro quien nos ve.

Como estos, hay un último aspecto en que la figura de la ventana me mantuvo en reserva, así lo pienso, a la espera del momento justo, pese a que estaba contenido en ciernes en su misma definición: ventana es ante todo un orificio por donde ingresa la luz y el viento. Su origen etimológico remite al vocablo *ventus*, para ventana; *wind eye*, para *window*: ojo del viento. Me acogí a esa fórmula para titular mi investigación: *Los ojos del viento. Una estética de la imagen-ventana*, no sin antes interrogarme por la cualidad eminentemente móvil que dicha condición le adosa a esta experiencia de la mirada. ¿Cómo es, en

otras palabras, una imagen por donde ingresa el viento? Es ante todo una imagen abierta, pensé, una imagen que acorta, de alguna manera, la distancia entre el afuera y el adentro, o entre el aquí y el allá, a la que no termina de renunciar la estética del cuadro, toda vez que permite que ambos registros se contaminen. Pero no solo eso. Y es que tan abierta como está en términos espaciales, una imagen-ventana por donde ingresa el viento es una imagen permeable en términos temporales. En el viento que mueve los cabellos ondulados y los ropajes ligeros de la ninfa soplados por Céfiro o Austro en las pinturas de Botticelli, por recomendación del mismo Alberti. Aby Warburg (2010) reconocía el ingreso de otros tiempos en la imagen, condensando, precisamente en la figura del viento, la apertura de una imagen a estratos temporales heterogéneos.

Guiada por esa intuición es que me aboqué, en la última parte de mi investigación, a repensar el pasaje de Alberti, esta vez a la luz de lo que se conoce como su primera versión en latín, cuya traducción modificaría sustancialmente, pues allí donde en italiano Alberti comparaba el cuadrado de ángulos rectos *con una ventana abierta a lo que se desea pintar*, en latín, en cambio, el mismo pasaje hablaba de *una ventana abierta a la historia*. Me pareció necesario reanudar el camino, entonces, retomando el método iconológico para interrogar el sentido que podía tener la palabra historia en el contexto del tratado, y permitirme, desde allí, pensar la configuración y puesta en representación del tiempo tal como esa visión de la historia lo concebía, en el supuesto de que, como acotara Giorgio Agamben (2011), *cada concepción de la historia va siempre acompañada por una determinada experiencia del tiempo que está implícita en ella, que la condiciona y que precisamente se trata de esclarecer*. La reflexión que hice es básicamente la siguiente: si el espacio que construye la ventana-perspectiva devenía una *forma simbólica* dada la imposición que supone de una idea del espacio por sobre la experiencia sensible del mismo, idea que es producto de unas fórmulas matemáticas que operan con un ojo abstracto y no fisiológico y que determina, sin embargo, la percepción del mismo, ¿por qué no así el *tiempo*? ¿Puede hablarse, dicho de otro modo, de un *tiempo simbólico* correlativo a la invención de la perspectiva y, más específicamente, ligado a la ventana a través de la cual vemos aquello que se desea pintar, es decir, la *historia*? ¿Qué clase de experiencia construida del tiempo supone esa palabra, *historia*, tal como la emplea Alberti? Asimismo, ¿qué elementos nos permiten esbozar, inicialmente, su carácter simbólico? El análisis me condujo a reparar, por ejemplo, en el parentesco existente entre la línea que va del punto de vista al punto de fuga en la perspectiva central, y la representación moderna del tiempo como un periodo lineal y finito, articulado tanto de manera dualista —antes y después, pasado y futuro— como teleológica. Por otra parte, cobró relevancia la

relación latente entre el cuadro, tal como fuera concebido entonces, y el escenario teatral, dispuestos ambos para la representación de la acción humana, pero más aún, gobernados ambos por un deseo de visualizar historias y hacer a las imágenes hablar. Finalmente, se abrió una arista que permitía pensar la relación entre el cuadro-ventana renacentista y el incipiente desarrollo de la historiografía moderna, allí donde la historia parecía configurarse como una colección de instantes ejemplares, dignos de ser representados y, sobre todo, memorizados.

Me agarro entonces de este último punto para ir cerrando, y es que nuevamente no quedarían tampoco al margen de estas reflexiones las derivas paradojas que, como dije antes, fueron las que más me capturaron. La pregunta que me hacía es por dónde se abría, en el fondo, esta experiencia aparentemente cerrada de la temporalidad del cuadro-ventana, y la respuesta la encontré, aunque tal vez un poco precipitadamente, en su existencia material. Particularmente en el hecho de que, ya sea a través de la puesta en representación de un efecto de profundidad, ya sea por medio de las fallas en la ejecución manual, se interrumpe la negación que la pintura buscara ejercer sobre su propia temporalidad, una temporalidad eminentemente procesual, en beneficio de lo que Gilles Deleuze (2016) llamará “una invitación a recordar”. Formulando esa invitación, el cuadro-ventana rehabilita una condición mnémica de la imagen, que además de intentar fijarse en la mirada y trascender el tiempo en su detención, desea insistentemente agujerarlo, perforarlo, restituirlo al lugar donde su linealidad se quiebra, se interrumpe, enfrentada la mirada idealizada, descorporizada, a su propia impotencia, a su mera y caduca materialidad.

Fue en este terreno donde a fin de cuentas se desnudaría de manera más radical la pasión contradictoria, aporética, dialéctica del problema, que no se deja explorar sin exigir inmediatamente desandar el camino para recorrer el sendero aledaño. El ejercicio me llevó a entender no solo que no había en verdad un camino correcto, sino que tampoco el o los caminos conducían a algún lugar. Un poco como los caminos de la mirada: creemos dejarnos conducir por ellos hacia páramos inexplorados, pasajes que no habíamos visto, acaso un barco que se pierde a lo lejos, cuando lo cierto es que, en rigor, seguimos paradas donde mismo, sin movernos a ninguna parte.

Mirar un problema por la ventana, ir lejos con la mirada y volver, volverse descriptivos, pero también especulativos y, por qué no, imaginativos: ¿no es acaso en el antepecho de una ventana donde tantas veces levantamos la cabeza de un libro para dejarnos conducir por unos pensamientos cuyo origen y motivación inmediatamente olvidamos? Me permití emular esa clase de movimiento del pensamiento, si así puede decirse, yendo y viniendo, extendiendo sobre la mesa todo el material del que disponía para comprender el asunto, sin dejar a un lado la tendencia

asociativa, sino privilegiándola por sobre los modelos de crisis y renacimientos que tan a menudo ordenan nuestra historia. Pienso que la pregunta que quería responder es, en el fondo, por qué una ventana es siempre otra ventana, todas las ventanas. Y para hacerlo, opté por quedarme parada frente a una sola gran ventana, esta ventana, acaso, matricial, portadora al cabo de, al menos, tres formas de saber que a su modo subvierten el programa de acuerdo al cual fuera diseñada: un saber analógico, un saber sintomático y un saber profundamente anacrónico.

*

Decía en un inicio que los últimos meses habían actualizado, de alguna manera, la escena originaria de este interés mío por la ventana. Hecho el recorrido, no me queda más que interpretarla: puede que si hay una frontera que se erige con la imagen-ventana, sea aquella que resguarda la separación o el encuentro entre la realidad y la ficción. Si afuera de las ventanas se desmigajan las ficciones, como escribe la poeta Susan Howe (2019), entonces en su interior ellas se tejen, de modo tal que abrirlas no es otra cosa que desentrañar el abigarrado tejido del que se componen, partiendo de la base de que aquello que llamamos realidad es, en todo caso, la primera de las ficciones. Vuelve a mi memoria la escena de una película de Bertolucci en la que dos hermanos más un tercero se encierran en una habitación dispuestos a abandonar la vida tras un encuentro incestuoso. Entonces un sonido irrumpie, es una piedra que desde el exterior golpea la ventana, y la quiebra. Es mayo del 1968 y la calle, la realidad, los llama, interrumpe esa ficción con otra, la política, y entonces los vemos a los tres atravesando el umbral de la mirada para poner el cuerpo, allí, ahora frente a una barricada. Nunca he dejado de asociar ese vidrio quebrado con las trizaduras de ese otro *Gran vidrio* que construyó Marcel Duchamp, una ventana que, en esta ocasión, he dejado al margen incluso si en la investigación hizo de pivote y punto de llegada. Sospecho que, en ambas, se juega un modo de irrumpir de lo real que desgarra, profundamente, la organización aspectual de lo semejante, comportándose la ventana como una imagen que despedaza la superficie del sentido, apresando la mirada para luego arrojarla fuera de cualquier relato, de toda posibilidad de narración.

Freud comparaba una ventana como esa con la membrana de nacimiento, símbolo del inefable deseo de volver al vientre materno, cuando no de la angustia de ser arrojados a un mundo que anhelamos diferente. Estar en la ventana, pienso ahora, es pararse justamente en ese compromiso entre dos exigencias igualmente absolutas y enteramente incompatibles: la del adentro, que protege la mirada y la mano que escribe, y la del afuera, que aprende a ver y, por qué no, a escribir, renunciando a toda forma de protección.

REFERENCIAS

- Agamben, Giorgio (2011). *Infancia e historia*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- Alberti, Leon Battista (1998). *Tratado de pintura* (traducción de Carlos Pérez Infante, a partir de la versión inglesa de John Spencer). México: Universidad Autónoma Metropolitana.
- Alberto Manguel (2014). *El viajero, la torre y la larva. El lector como metáfora*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Aristóteles (2002). *Retórica* (Trad. de Arturo Martínez Trejo). México: UNAM.
- Auerbach, Eric (1998). *Figura*. Madrid: Trotta.
- Barthes, Roland (2004). *El placer del texto y lección inaugural*. Argentina: Siglo veintiuno editores.
- Benjamin, Walter (2005). *El libro de los pasajes* (Trad. de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero). Madrid: Akal.
- Borges, Jorge Luis (2003). *Textos recobrados 1919-1929*. Buenos Aires: Emecé.
- Bryson, Norman (1991). *Visión y pintura. La lógica de la mirada*. Madrid: Alianza.
- Cassirer, Ernst (1998). *Filosofía de las formas simbólicas I*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Deleuze, Gilles (2016). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2*. Argentina: Paidós.
- Fink, Eugen (1974). "Re-presentation et image", en *De la phénoménologie*. París: Les Editions de Minuit.
- Howe, Susan (2019). *Silencio pitagórico*. Chile: Overol.
- Kristeva, Julia (2001). *La revuelta íntima. Literatura y psicoanálisis*. Buenos Aires: Eudeba.
- Lacan, Jacques (1986). *Los cuatro conceptos fundamentales del psicoanálisis. Seminario XI*. Argentina: Síntesis.
- Lund, Hans (1992). *Text as Pictures. Studies in the literary Transformations of Pictures*. United Kingdom: The Edwin Mellen Press.
- Nietzsche, Friedrich (2004). *Estética y teoría de las artes*. Madrid: Tecnos.
- Rogers, Alain (2007). *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva.
- Stoichita, Victor (2000). *La invención del cuadro. Arte, artifices y artificios en los orígenes de la pintura europea*. Barcelona: Ediciones del Serbal.
- Warburg, Aby (2005). *El Renacimiento del paganismo*. Madrid: Alianza.
- Warburg, Aby (2010). *Sandro Botticelli*. Madrid: Casimiro

La búsqueda espiritual a través del arte, Hilma Af Klint y su revolucionaria visión femenina

ANA GÓMEZ URIARTE

Arte terapeuta. Licenciada en Arte, Magíster en Arte terapia. Universidad de Barcelona. España.

Magíster en Psicología Clínica Junguiana, Universidad Mayor, 2016, Santiago. Chile.

Filiación institucional: Miembro de la SCPA (Sociedad Chilena de Psicología Analítica), del CATCh (Colegio de arteterapeutas de Chile).

ORCID: 0009-0003-5130-7440

Mail contacto: anagomezarteterapia@gmail.com

Universidad de Valparaíso

Facultad de Arquitectura

Revista Márgenes

Mujer Arte y Sociedad

The spiritual quest through art, Hilma Af Klint and her revolutionary feminine vision

2025. Vol 18. N° 28

Páginas: 25-40

Recepción: marzo 2025

Aceptación: mayo 2025

RESUMEN

Este artículo tiene como objetivo reconocer la singular obra de la gran artista Hilma af Klint, desplegando su particular búsqueda a través del arte visual y contacto con el mundo espiritual. Hilma af Klint (1862-1944) fue una pintora sueca, contemporánea de Carl G. Jung, cuyas imágenes han tenido un eco impresionante en la última década (después de varios intentos sin éxito de difundir su obra). Ambos convocaron a observar y experimentar el mundo desde una perspectiva diferente. En las imágenes de Af Klint, al igual que en las de *El Libro Rojo* de Jung, encontramos influencias similares de los movimientos que permearon la cultura europea a principios del siglo XX, así como presencia de la búsqueda espiritual propuesta por la alquimia. Se mostrará un breve recorrido por el contexto de la artista y su obra, profundizando, principalmente, en dos de sus series: *El árbol del Conocimiento* y *El cisne*, pertenecientes al gran conjunto de *Pinturas para el Templo*.

Palabras clave: Hilma af Klint, pinturas, espiritual, mujer, serie.

ABSTRACT

This manuscript aims to recognize the singular work of the great artist Hilma af Klint, displaying her particular quest through visual art and contact with the spiritual world. Hilma af Klint (1862-1944) was a Swedish painter, a contemporary of Carl G. Jung, whose images have had an impressive echo in the last decade (after several unsuccessful attempts to disseminate her work). Both called for observing and experiencing the world from a different perspective. In Af Klint's images, as in those of Jung's The Red Book, we find similar influences from the movements that permeated European culture at the beginning of the 20th century, as well as the presence of the spiritual quest proposed by alchemy. A brief overview of the context of the artist and her work will be provided, focusing mainly on two of her series: The Tree of Knowledge and The Swan, belonging to the large set of Temple Paintings.

Key words: Hilma af Klint, paintings, spiritual, woman, series.

<https://doi.org/10.22370/margenes.2025.18.28.4947>

INTRODUCCIÓN

Hilma Af Klint es una pintora sueca que a principios del siglo XX crea un conjunto de obra vanguardista que, sin embargo, ha sido reconocida y mediatizada un siglo después. Nos encontramos aquí un caso más de una mujer artista que dinamiza en varios niveles la historia del arte como la veníamos conociendo. Contemporánea de Carl G. Jung y coincidente en muchos de sus intereses, nos deja un legado en imágenes y anotaciones, en el que explora y transmite una visión de la espiritualidad transgresora para su época y que, en la actualidad, nos impacta profundamente.

A finales del siglo XIX, en un contexto en el que la creatividad femenina era materia de debate, Hilma Af Klint se graduó con honores de la Real Academia de Arte de Estocolmo. La creación de la sección femenina en la academia era un hecho reciente, pues, desde 1864, algunas mujeres tuvieron el privilegio de estudiar en dicho lugar. Hilma culminó su formación en 1888 presentando a concurso un cuadro, *Andrómeda*, princesa que, encadenada a una roca es entregada como sacrificio a un monstruo marino. Este lienzo ganó el premio de la Academia en la categoría de pintura histórica. Después de esto, incursionó en diversas áreas artísticas como la ilustración infantil y científica, aunque fue mayormente reconocida por sus retratos y paisajes de estilo postimpresionista (Voss 2023).

Provenía de una familia con formación intelectual elevada. El bisabuelo, por la línea paterna, emprendió el trabajo de cartografiar las costas suecas y fue nombrado como parte de la nobleza. Su hijo, el abuelo de Hilma, concluyó el proyecto de cartografía iniciado por su padre, plasmado en el *Atlas marítimo sueco*. El padre de Hilma, también oficial de la Marina, era profesor de astronomía, navegación y matemáticas (Voss 2022). Por lo tanto, la ciencia fue una parte importante de su entorno familiar, asimismo, debemos tener en cuenta el contexto histórico en el que los avances científicos como el estudio del átomo, las ondas electromagnéticas o los rayos X tuvieron un papel decisivo (Dalrymple 2023).

Otro de los grandes intereses que movilizó a Hilma fue su búsqueda espiritual, expresada en una fuerte atracción y compromiso con corrientes como el espiritismo, la teosofía, los rosacrucis y la antroposofía. En esta variedad de inclinaciones encontramos reflejos del *Zeitgeist*, (espíritu del tiempo) que habitó, hacia finales del siglo XIX y principios del XX, se podían encontrar múltiples cruces entre temáticas abordadas por la ciencia y la espiritualidad. Af Klint plasmó en su arte una visión esotérica del universo, y, además, su obra muestra la convergencia de diversos discursos modernistas. Jadranka Ryle pone atención en la original y adelantada propuesta de Hilma donde encontramos

...las tradiciones míticas Nórdicas, combinadas con el conocimiento científico de la estructura física del espacio y el átomo —que se transforman en preguntas espirituales a través del espiritualismo teosófico— se convierte en una abstracción modernista, transnacional y de género en la pintura de Af Klint (2019, p. 70).

LAS CINCO Y LAS PINTURAS PARA EL TEMPLO

Al poco de terminar sus estudios académicos, Hilma fundó, junto a otras cuatro mujeres el grupo llamado Las Cinco (*De Fem*). Entre ellas se encontraba Anna Cassel, artista amiga y compañera de estudios en la Academia. Con intereses similares en relación al arte, el catolicismo, la teosofía y el espiritismo, este grupo de mujeres se conocieron en el contexto de una orden rosacruz y mantuvieron reuniones semanales a lo largo de diez años. Esta agrupación dedicaba sus encuentros a rezar, estudiar textos de la Biblia y teosofía, teniendo, además, experiencias espiritistas con el fin de ponerse en contacto con maestros espirituales. Las Cinco registraban los mensajes que recibían por medio de escritos y dibujos automáticos y, a través de estas comunicaciones, desarrollaron un pensamiento mítico particular (Kaufmann y Schaeppi, 2019).

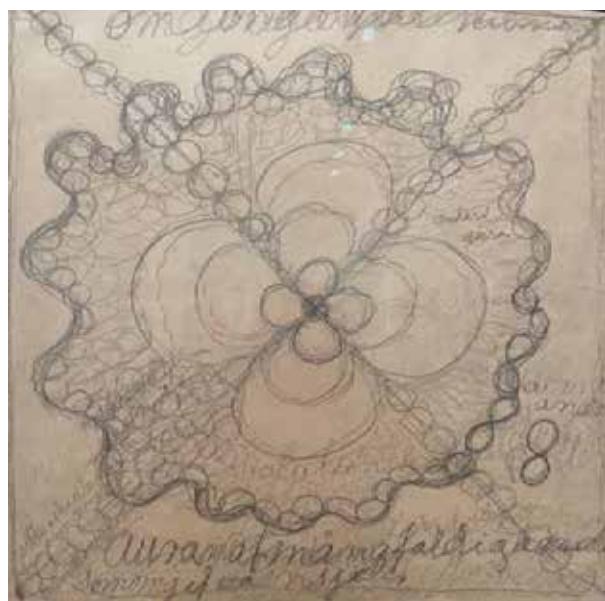


>> Figura 1. La autora, frente a una pintura de Hilma Klint. Fuente: elaboración propia

Después de varios años de estas prácticas estructuradas y regulares, en 1904 se encuentran anotaciones en los cuadernos de af Klint sobre el anuncio de uno de sus espíritus guía que le avisa que sería llamada a pintar para transmitir el mundo espiritual en imágenes, el maestro Ananda comunica que se llamarán pinturas astrales (Voss 2022). En 1906, Hilma recibe un mensaje dirigido a ella, en el cual, un maestro, cuyo nombre quedó registrado como Amaliel, le pide que se disponga para una gran tarea que está próxima a comenzar. Durante un año, af Klint se compromete a prepararse y purificarse a través de una dieta restrictiva y ejercicios espirituales (Bashkoff 2023). Hasta ese momento, su vida como pintora de estilo postimpresionista había continuado en paralelo con su participación en esta agrupación, pero Amaliel le pide que solo pinte para él. Es en esta instancia que comienza la frenética producción de su mayor conjunto de imágenes: las *Pinturas para el Templo*. La referencia al templo está vinculada con el diseño posterior, también encargado por los maestros espirituales, de un espacio arquitectónico que pudiera contener las pinturas. Un conjunto que abarca 193 piezas pictóricas y dibujos que realizará hasta 1915, lo que ella consideró la gran obra de su vida, ordenados en series y subgrupos muy distanciados visualmente de las representaciones a las que Hilma estaba habituada hasta ese momento (Kaufmann y Schaeppi, 2019).

Sabemos que Hilma af Klint estuvo acompañada en gran parte de su tarea, pues comenzó sus *Pinturas para el Templo* dentro del marco de reuniones del grupo de Las cinco. En la primera serie, principalmente, en colaboración con Anna Cassel, tal vez la serie de *Los diez mayores*, por alguna integrante más del grupo debido al colosal tamaño. En los cuadernos que acompañan la serie de las grandes pinturas de figuras hace alusión a la presencia de Gusten Andersson, con quien menciona haber tenido una relación espartana, haciendo referencia a las prácticas homosexuales femeninas que describe Plutarco. Posteriormente será Sigrid Lancén quien comienza a aparecer con mayor frecuencia en sus anotaciones. En los cuadernos no quedan claros los límites entre la realidad y el deseo, entre el amor físico y el espiritual (Voss 2022). Estas relaciones siempre estuvieron enmarcadas en el contexto de la gran tarea asignada a Hilma, los mensajes de los maestros le dan indicaciones a cada una de ellas sugiriendo el trabajo en conjunto.

Hilma siempre estuvo interesada en mostrar su obra al mundo con la intención de iluminar a quienes la observaran, aunque más bien fuera del ambiente artístico. Exploró posibilidades en contextos espirituales, creando una especie de maleta museo, libros que contenían miniaturas de sus cuadros y que pudo transportar en sus visitas por Europa, especialmente a Dornach, sede central de la antroposofía, donde se encontró con Rudolf Steiner (Voss 2023). Parece que, en gran medida, fue la reacción



>> Figura 2. *Dibujo espiritual, Las Cinco 1903-1904, grafito sobre papel, 50x44 cm. Fuente: elaboración propia*

y los comentarios de Steiner hacia el trabajo de Hilma, lo que la llevó a decretar y dejar constancia en su testamento, legado a su sobrino, que este conjunto de obras no fuera mostrado hasta veinte años después de su muerte. Según las anotaciones en los cuadernos de Hilma, buscó el consejo de Steiner, a quien profesaba gran admiración y tenía como su profesor. Estuvo en contacto con él en varias ocasiones, a través de correspondencia, y se encontraron en Suecia a propósito de las conferencias que él impartió. No queda del todo claro lo que sucedió en estos encuentros, se sugiere que Steiner captó con facilidad algunos de los mensajes en la obra, y se comenta que le indicó que eran pinturas demasiado adelantadas a la época que no serían comprendidas hasta pasados cincuenta años (Voss 2022).

Katy Hessel, en su *Historia del arte sin hombres*, rescata el papel que tuvo el espiritualismo en la configuración del modernismo, y en concreto en el terreno del arte. Georgiana Houghton es un ejemplo, anterior al de Hilma af Klint, de las muchas artistas que en ese periodo encontraron en el mediumismo un camino de desarrollo artístico. El caso de Houghton fue público, ya que, en 1871, autofinanció una exposición en una galería de Londres que no contó con una buena acogida. Hessel (2024) menciona las obras de Georgina Houghton y las de af Klint como proto abstractas, realizadas un tiempo anterior a las de los pintores considerados pioneros de la abstracción (como Kandinsky, Malevich o Mondrian).

En esta aproximación al arte desde el espiritismo podemos encontrar una fuerte conexión con la experiencia que tuvo Carl G. Jung, alrededor de 1913, conocida como su enfrentamiento al inconsciente. En 1902, Jung realizó su tesis médica, publicada como *Acerca de la psicología y patología de los llamados fenómenos ocultos*. Se sabe que Jung participó de varias sesiones de espiritismo en las que la médium era una prima por parte de su familia materna. Este estudio marcaría de manera profunda su percepción de la psique y el inconsciente, influyendo en su propia autoexploración plasmada en *El Libro Rojo* (Shamdasani 2008).

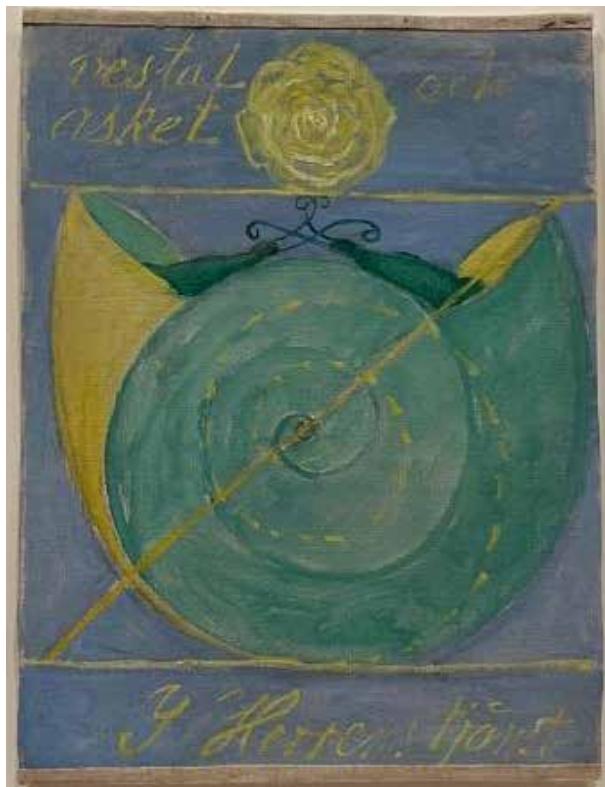
PRIMERA ETAPA, SÍMBOLOS RECURRENTES

Cada serie es distinta a la otra en estilo, aunque hay símbolos que prevalecen. Por ejemplo, ya desde el primer conjunto, *Caos primigenio*, encontramos la espiral como imagen fundamental, un símbolo de cambio, evolución, unión de fuerzas, que para af Klint puede apuntar tanto al ascenso, como al descenso espiritual. (Bashkoff 2023).

En la pieza nº 9 (ver imagen) observamos un fondo azul claro, dos líneas horizontales amarillas que dividen el lienzo en tres segmentos; en la parte superior, en amarillo, las palabras *vestal* y *asket* junto a una rosa. En el segmento del centro, dos conchas de caracol con la abertura hacia arriba superpuestas, una verde en primer plano y, a la izquierda,

asoma un fragmento de una amarilla. En la parte alta de este espacio intermedio, bajo la rosa amarilla, se entrelazan lo que parecen ser los tentáculos de los animales. Sobre la concha verde, una espiral como línea discontinua en amarillo, un trazo característico de las cartografías marinas. El caracol es un símbolo importante y continuamente presente en la obra de af Klint. Además de la forma en espiral, puede haber tenido como referencia al barco de investigación en el que navegaba su padre, llamado *Snäckan*, caracol en sueco. Este molusco resulta ser hermafrodita, es decir, contiene órganos sexuales tanto femeninos como masculinos. El caracol es un claro ejemplo de la unidad de los opuestos que Hilma exploró a lo largo de toda su obra. Sus anotaciones hacen referencia al anhelo por la unidad experimentada como estado original, escribiendo sobre la emergencia de seres duales. (Voss 2022).

Los colores azul y amarillo, asignados al género masculino y femenino respectivamente, o letras como la w y la u, que tienen que ver con materia y espíritu, también serán elementos recurrentes. Es interesante la indagación relativa a los géneros registrada en las imágenes y en los cuadernos que las acompañan. *Asket* (asceta) se refería en términos masculinos a Hilma, debido a su proceso de preparación espiritual a través del autocontrol y la abstinencia. Anna



>> Figura 3. *Caos primigenio n°9*, Hilma af Klint 1907, óleo sobre lienzo 51,5x37 cm. Fuente: elaboración propia

>> Figura 4. *Eros n°5*, Hilma af Klint 1907, óleo sobre lienzo 58 x 79 cm. Fuente: elaboración propia

Cassel, su compañera más cercana y par colaboradora en esta primera serie, era designada como Vestal, relacionado con las sacerdotisas vestales, mujeres vírgenes consagradas a la diosa del hogar, Vesta, en la antigua Roma. Vestal-Asket aparece como unidad sugiriendo la unión de los opuestos masculino y femenino (Voss 2022).

La posibilidad de trascender los límites como los impuestos sobre masculino/femenino o materia/espíritu se sustentan en el estudio de af Klint y sus compañeras de publicaciones de la época, como los escritos de Helena Blavatsky, fundadora del movimiento teosófico, que entre sus bases incluía a Platón con el mito de los seres redondos que eran hombre y mujer en uno.

La segunda serie de pinturas se denomina *Eros*, una representación del amor bajo el nombre del dios griego. Su manera de abordarlo es radicalmente distinta a la corriente pictórica simbolista, tan de moda en esa época, donde podríamos situar su anterior cuadro *Andrómeda* (en el que también hacía alusión a un personaje mitológico). En estas piezas predominantemente rosas, la esquematización de las formas y el juego de colores son centrales. De nuevo encontramos referencias a Asket, Vestal y su unión que va más allá de la materia y alcanza el reino espiritual inmortal. Julia Voss (2022), exhaustiva biógrafa de Hilma, señala que estos actúan como actualización de los personajes del mito relatado por Apuleyo, Eros y Psyche, en el que a través de este vínculo Psyche consigue la inmortalidad.

Linda Dalrymple comenta que las ideas místicas del filósofo alemán Carl Du Prel también debieron inspirar “el empeño que Af Klint mantuvo durante toda su vida de superar la dualidad y alcanzar una armoniosa unidad en sus obras”. (2023, p. 83).

Los diez mayores es la tercera serie con la que continuó el proyecto encomendado según los mensajes recibidos del maestro Amaliel. Diez pinturas de formato colosal (322 x 239 cm), llenas de colores, líneas, formas y letras que danzan, representando cuatro etapas: infancia, juventud, madurez y ancianidad en la vida humana. Aquí encontramos una referencia a las ideas del biólogo y artista Ernst Haeckel sobre la recapitulación embrionaria. Basada en esta teoría y en la visión de la teosofía sobre la reencarnación, Hilma tenía la creencia de que cada ser humano guarda en su interior vidas anteriores (Voss 2023). Estas piezas también son un claro ejemplo de su trabajo como médium y de la colaboración que debió tener de sus compañeras, ya que fueron pintadas en dos meses, octubre y noviembre de 1907. La artista escribe al respecto cómo era totalmente guiada y las pinturas emergen con gran fuerza, aunque Julia Voss (2023) discute esto aludiendo que la presencia de la Hilma artista se puede percibir desde el inicio en la toma de decisiones; por ejemplo, hay constancia de que en varias series realizó bocetos para posteriormente elegir cuáles imágenes llevar al lienzo.



>> Figuras 5-6. *Los diez mayores, n°1* (izquierda,) n°3, n°4, n°5, n°6, n°7, n°8, n°9 y n°10 (derecha). Hilma af Klint 1907, témpora sobre papel montado en lienzo 322x239 cm. Fuente: elaboración propia

Entre 1907 y 1908, Hilma continuó trabajando en diversas series hasta completar un total de 111 pinturas. En este momento varias tensiones hacen que el grupo de Las Cinco se disuelva; además, la madre de Hilma se enferma, pierde la visión y debe dedicarse a cuidar de ella. Todas estas sucesiones de acontecimientos hacen que la artista se tome cuatro años de pausa en el encargo de *Las pinturas para el templo*.

SEGUNDA ETAPA: MADUREZ

En 1912, Hilma retoma el proyecto y lo hace de una forma más madura, con más libertades como artista a la hora de crear. Los mensajes continuaban llegando; sin embargo, ya no eran los maestros pintando a través de ella, en calidad de médium, sino que la acompañaban, más bien, en términos de colaboración (Pinheiro 2024). Sus obras también cambian en esta segunda etapa, ya no aparecen las caligrafías, las líneas sinuosas, no hay tantas espirales, el círculo será un elemento central y se encuentran numerosas referencias a textos de la biblioteca de la artista (Voss 2022).

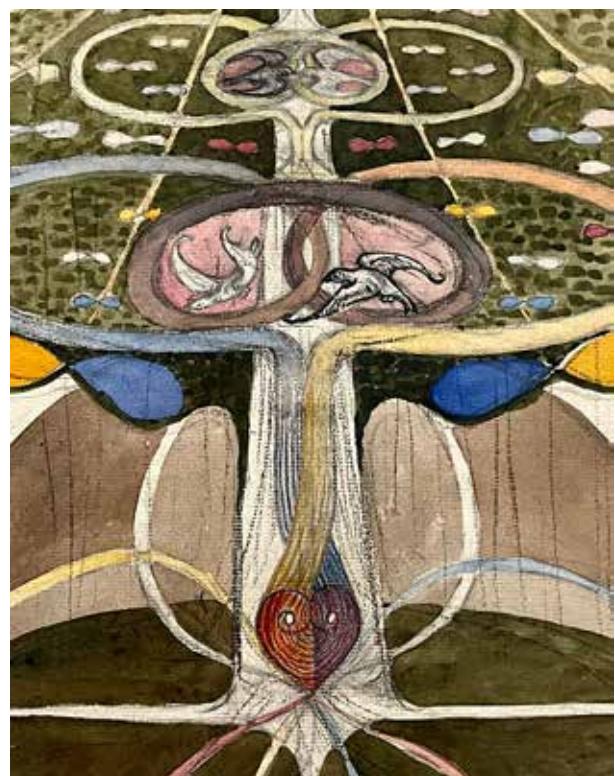
EL ÁRBOL DEL CONOCIMIENTO

Suecia fue la sede de dos encuentros internacionales de la Sociedad Teosófica en 1913, donde Hilma expuso alguna de sus pinturas, sin embargo, quienes organizaban el evento eligieron obras dentro de los cánones estéticos del arte convencional para la época, dos paisajes y una figura humana. En ese momento, la artista ya comenzaba a tener la noción de que sus *Pinturas para el templo* eran adelantadas para su época y, por lo tanto, incomprendidas e ignoradas. Ese mismo año comienza a trabajar en el conjunto de dibujos *El árbol del conocimiento*, los cuales se relacionan, en gran medida, con las conferencias que dio Rudolph Steiner con motivo de la fundación de la Sociedad Antroposófica ese mismo año. Steiner hablaba sobre el árbol cósmico, condensando nociones de medicina,

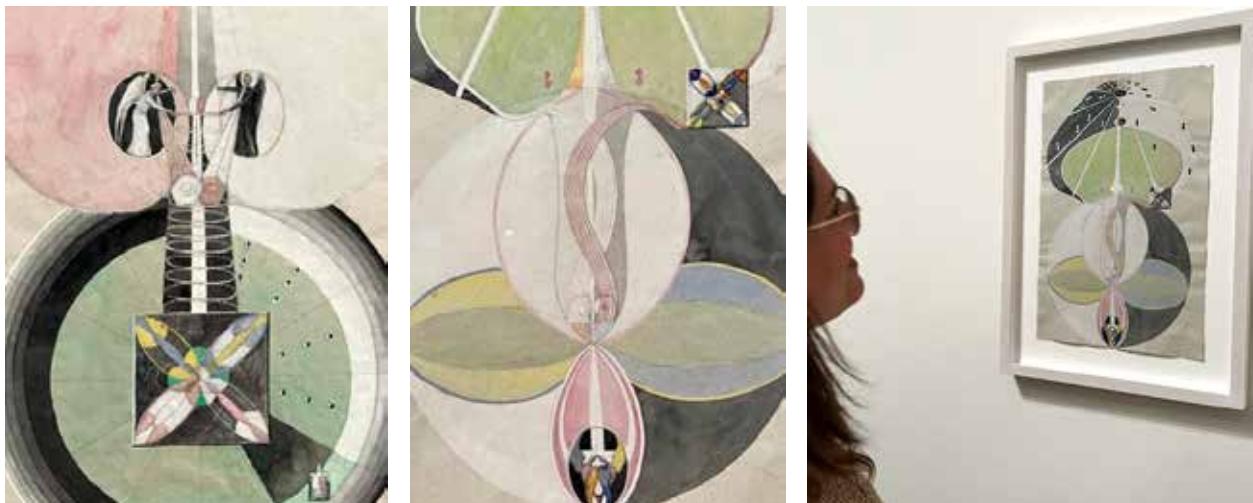
libros sagrados hindúes y cristianos. Af Klint toma esta inspiración, añadiendo e investigando inquietudes que tienen que ver con su contexto personal, cultural e incluso político.

En esta serie nos encontramos con ocho piezas que, como espectadora, hay que observar detenidamente, pues son más pequeñas que el resto, de colores más pálidos y cuentan con infinidad de detalles. Se trata de una representación que combina lo diagramático con las líneas curvas y motivos naturales semejantes a la estética del Art Nouveau. La dualidad de nuevo se hace presente a través de los colores azul y amarillo, el símbolo del infinito, el espacio diferenciado de arriba y abajo, las parejas de aves, de ángeles, mujer y hombre. También el llamado a unificar, por ejemplo, en esa figura en la parte inferior del centro del tronco donde se encuentran las líneas formando un corazón. Aquí se abre el espacio de confluencia y diálogo, un tronco con ramas y raíces que conecta los distintos niveles: ether, astral y mental (figuras 9 y 10) los números 3 y 4 de la serie incluyen un texto especificando los planos o niveles. Voss menciona al respecto:

La artista ofrece al espectador una perspectiva polivalente, desde la aprehensión cercana de las partículas que bombean a través de las venas, hasta una vasta vista del firmamento. El mundo se ve a través de un microscopio y, a través de un telescopio a la vez, como si las dicotomías dejaran de existir (...). Af Klint capturó el conocimiento del mundo en una hoja de papel y lo comprimió hasta convertirlo en un diamante. (2022; 189).



>> Figura 7-8. *El árbol del conocimiento n°1* y detalle, 1913, Hilma af Klint, acuarela, gouache y tinta sobre papel, 47,7 x 29,5 cm. Fuente: elaboración propia.



>> Figuras 9-10. *El árbol del conocimiento, nº5* (izquierda), *detalle de la nº5* (centro), *detalle de la nº6* (derecha). Hilma af Klint, 1913-1915, acuarela, gouache y tinta sobre papel, 47,7 x 29,5 cm. Fuente: elaboración propia.

La imagen del árbol como símbolo cósmico trae reminiscencia a representaciones alrededor de todo el mundo, árboles sagrados como el de Yggdrasil o el del Jardín del Edén. El caso del primero, se trata del elemento que ordena y conecta los mundos en la mitología nórdica, relacionando lo subterráneo donde habita la diosa de la muerte, el mundo medio (*Midlegard*) de los humanos y, situado en la parte alta, el reino de los dioses (*Asgard*). (Murphy, 2013). Por otra parte, desde la cultura cristiana, en el Antiguo Testamento, el relato en que Eva y Adán son expulsados por comer del árbol del conocimiento. Sin embargo, en las imágenes de Hilma una mujer dentro de un óvalo rosa pastel con borde plateado y un hombre en una esfera paralela blanca con borde dorado, sostienen, entre ambas manos, un tercer elemento que los convoca: el niño divino (ver detalle nº7b). Esta triada forma la base, a su vez, de un triángulo en cuyo vértice superior se encuentra un cuerpo que asemeja la figura de Jesús en la cruz irradiando rayos de colores desde sus manos.

Ya las bases teosóficas habían supuesto una invitación en la época, y en especial para las mujeres, a la libertad personal de explorar diversas perspectivas religiosas y filosóficas, entregando herramientas para la emancipación en la búsqueda espiritual individual (Lubelsky, 2023). En el caso concreto de Hilma, esto se va traduciendo en la singular cosmogonía que nos presenta en sus imágenes.

Jadranka Ryle (2018) llega a decir que lo ecléctico de la propuesta teosófica le sirve a af Klint como referente para crear ese estilo híbrido, incluso andrógino, tanto a nivel de contenido, como de forma. Es interesante la mirada de esta autora que incursiona en las implicancias políticas que la obra de Hilma puede contener al hacer referencia al símbolo nórdico Yggdrasil. Desde finales del siglo XIX, en el terreno artístico de Suecia, la corriente principal era la romántica nacionalista, cuyos artistas (predominantemente hombres), encontraron en imágenes como la del árbol la expresión idónea del carácter nacionalista sueco. Como señala Ryle (2018):

Con su incansable hibridez y androginia, la obra de Af Klint, en mi opinión, aleja decisivamente al Yggdrasil de las cuestiones raciales y lo acerca a la posibilidad de relaciones de género progresistas. Es contra las narrativas teosóficas sobre la raza que presentan la otredad como inferior, que interviene la androginia de Af Klint. Rechazando las inquietantes fantasías del Norte, Af Klint presenta la otredad en términos de género que se niegan a permanecer siempre claramente binarios u opuestos. En contraposición al Yggdrasil teosófico, la omnipresente mezcla de una nueva mujer y un nuevo hombre por venir dentro de cada individuo o sociedad, trazada por el Árbol del Conocimiento de Af Klint, exige más bien igualdad en las relaciones sociales entre ambos sexos. (19).



>> Figuras 11- 12. *El árbol del conocimiento* detalle n°4 y detalle n°7b, Hilma af Klint, 1915, acuarela, gouache y tinta sobre papel, 47,7 x 29,5 cm. Fuente: elaboración propia

Por esta misma época, antes de la Primera Guerra Mundial, el psiquiatra Carl G. Jung se encontraba sumido en una crisis vital que fue el detonante principal para que emprendiera el camino de autoexploración de sus fantasías. Un proceso que duró varios años a través de visualizaciones, escritura y pintura, y que quedó plasmado en *El Libro Rojo*, el cual, curiosamente, al igual que *Las pinturas para el templo*, fue mostrado al público muchos años después de su muerte, en un contexto artístico y publicado poco después. Bettina Kaufmann y Katrin Schaeppi (2019) abordaron el estudio de los paralelos entre las obras visuales de uno y otro, investigando las coincidencias en temas que les inspiraron, las prácticas espiritistas, el arte, la alquimia, la filosofía y la ciencia. Jung compartía el interés de Hilma por el rosacrucismo, estaba al tanto de los escritos de la teosofía y en su biblioteca también se encontraban los primeros textos de Rudolph Steiner. Estas autoras comparan el trabajo de las series de Hilma con las secuencias de mandalas que Jung realizó durante un periodo de su vida, muchos de los cuales pasaría posteriormente a limpio en *El Libro Rojo*.

En muchas de las imágenes de Jung también encontramos la combinación de simbolismo cristiano, hinduista y budista. Identificamos en Jung otro ejemplo de buscador científico y espiritual que encontró en el lenguaje visual y poético un medio para recrear la propia cosmogonía.

Costa De Resende y Martínez (2018) exploran la experiencia de catábasis (palabra de origen griego que refiere al descenso hacia el mundo de los muertos) que tuvo Jung en su enfrentamiento con el inconsciente. Las conversaciones mantenidas con diversas voces interiores o personajes que aparecieron en sus visiones, sueños y fantasías le hicieron estar en contacto con los espíritus, al igual que Hilma. En ambos hay un trabajo posterior de elaboración del material, un hecho que podemos identificar con el anábasis, el movimiento ascendente, de retorno al mundo de los vivos. La pintura de Hilma se acompaña de cuadernos con detalladas anotaciones que, con los años, fueron estudiadas, ordenadas y pasadas a limpio por la artista. En el caso de Jung, él registraba sus conversaciones y luego las pasaba a limpio; algunas eran llevadas a la pintura y analizadas detenidamente con el fin de integrar la información que contenían. La realización de este experimento dio pie a su método de trabajo llamado Imaginación activa y a la elaboración simbólica del contenido inconsciente.

EL CISNE

Estalla la Primera Guerra Mundial en Europa y Hilma comienza a pintar una nueva serie, *El cisne*, un conjunto de veinticuatro lienzos en los que conviven la figuración y la abstracción. Hilma, a pesar de sostener en la intimidad el trabajo de las pinturas espirituales, no se encontraba desconectada de lo que ocurría a su alrededor. En todo

momento estuvo preocupada de los movimientos culturales, sociales y políticos que le rodeaban. Desde que comenzó el trabajo de la serie *Caos primigenio*, junto a su compañera Anna Cassel, se pueden leer anotaciones en sus cuadernos que se refieren a las revoluciones que estaban ocurriendo en el mundo a principios del siglo XX y cómo ellas se consideraban parte de ese movimiento en una escala espiritual (Voss 2022). En el momento que estalla la guerra, Hilma, inspirada en las lecturas teosóficas, cuando pinta la serie *El cisne*, pretende aportar esperanza a la humanidad. En palabras de Julia Voss, el cisne:

Para af Klint, es el portador de la luz, el mensajero que devuelve la materia al espíritu, el que viaja entre culturas y conecta las viejas creencias con las investigaciones más recientes. Es la fuente de significado y unidad cuando el mundo se hunde en el caos. (2022; 200).

Hilma coincidía con Helena Blavatsky en que el materialismo era el mal que alejaba a las personas de los planos espirituales, considerándolo origen de las diferenciaciones en las sociedades y promotor de los conflictos. Para contrarrestar la creciente postura materialista, la teosofía proponía el estudio y contacto con los símbolos de las antiguas doctrinas con el fin de promover la experiencia de unidad. La doctrina secreta de Blavatsky explora el cisne como uno de los símbolos ocultistas más populares. Lo vincula con el ave sagrada Hansa del hinduismo y con el pasaje mitológico griego en el que Zeus se transforma en cisne para seducir a la reina Leda (Voss 2022). Af Klint también tenía diferencias con la doctrina teosófica y en la realización de su obra se permiten variaciones que resultan desafiantes hacia las nociones culturales tradicionales, por ejemplo, en relación con la desigualdad entre géneros. Jakandra Ryle (2019) señala que, en las corrientes esotéricas, el cisne negro se corresponde, tradicionalmente, con la hembra, por vincularse con lo oscuro y lunar, mientras que el blanco con el macho, por lo luminoso y solar. Hilma invierte los géneros de los cisnes, es el cisne blanco el que tiene patas y pico azules, signo de lo femenino para la artista, y el negro posee patas y pico amarillos, signo de lo masculino.

En la primera imagen, dos cisnes, uno blanco sobre fondo negro y otro negro sobre fondo blanco, se disponen de manera casi simétrica, mirándose uno al otro, como si de un espejo se tratara; se tocan con las puntas de una de sus alas y con sus picos, una composición que por las líneas y colores recuerdan al diagrama del ying y yang. En el segundo lienzo, los animales chocan entre sí y la sangre es derramada; en el tercero, sus cuerpos se encuentran uno arriba del otro y sus cuellos se doblan para tomar aquello que emerge como rayos del pecho del cisne contrario. La pintura nº4 tiene el fondo dividido en cuatro cuadrados (negro, rosa, azul y amarillo pastel) y los cisnes se separan formando una diagonal entre ambos. El blanco ahora tiene un poco de negro y parece ascender, el cisne negro ahora

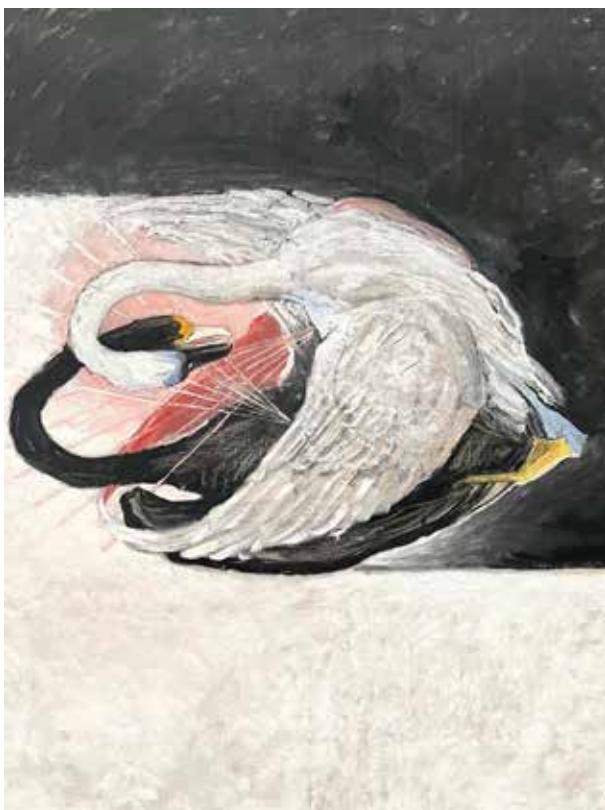
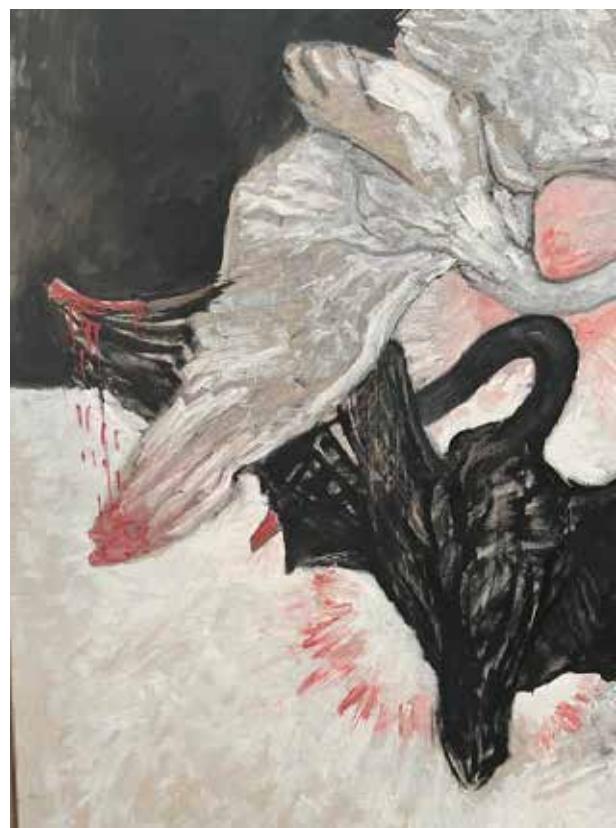
tiene la mitad del plumaje blanco y pareciera descender, movimientos que se pronunciarán en el siguiente lienzo. Ambos tienen una pata amarilla y otra azul, ha habido un intercambio que han integrado en sus cuerpos.

A partir del cuadro nº 6 las figuras de los cisnes comienzan un camino de abstracción para volver a ellas en la última imagen de la serie. En el lienzo nº 8 contemplamos una disposición similar a la del primero; donde antes había cisnes ahora hay unos círculos constituidos por formas cúbicas que irradian líneas azules y amarillas, situando de nuevo el principio femenino (azul) en la parte superior y el masculino (amarillo) en la inferior.

Hilma, en su búsqueda de imágenes primordiales, explora y transita en esta serie desde lo más figurativo con los cisnes, hacia lo geométrico con los cubos tridimensionales que mencionamos, y aún da un paso más hacia la desmaterialización, implicando el plano astral con nociones de la cuarta dimensión, donde la visión alcanza todos los planos y todas las direcciones de forma simultánea (Dalrymple 2023). Este salto se puede comenzar a observar en el cuadro nº9, donde los cubos se transparentan, desmaterializándose. En la cuarta dimensión los principios femenino y masculino pueden reunirse, al igual que lo hacen la luz y la oscuridad, el plano físico y el espiritual, la vida y la muerte.

>> Figura 13. *El cisne, detalle de nº1* (arriba izquierda) y *detalle de nº2* (arriba derecha).

>> Figura 14. *El cisne, detalle de nº3* (abajo izquierda) y *nº4* siendo fotografiado (abajo derecha). Hilma af Klint, 1914-1915, óleo sobre lienzo, 150 x150 cm. Fuente: elaboración propia





>> Figuras 15-18. De izquierda a derecha, incluyen las siguientes obras de la serie: *El cisne*, nº7 (izquierdo), nº8 (centro izquierdo), nº9 (centro derecho) y nº10 (derecha) Hilma af Klint 1914-1915, óleo sobre lienzo, 150 x150 cm. Fuente: elaboración propia

Todas las imágenes y colores se mueven y reconfiguran, aparecen los diagramas, dibujos esquemáticos utilizados por la ciencia y el esoterismo en ese tiempo, pero, en este caso, se trata de diagramas pictóricos, en los que la materia del óleo y las pinceladas son parte de las cualidades de la imagen. Para Ryle estas innovaciones que introduce Hilma plantean un camino de transformación utópica de la forma, explorando la hibridación entre lo figurativo y lo abstracto, el mito y la ciencia, así como en términos de género desde una identidad sexual determinada a un género híbrido, andrógino: *Al desviar las utopías teosóficas divididas por género y feminizar los Futurismos masculinistas, Af Klint diagrama una utopía híbrida: una abstracción en oposición al patriarcado conservador de su sociedad, que traza el proceso de volverse femenina-andrógina.* (Ryle 2019, p.85).

Esta autora pone énfasis en rescatar, a lo largo de la obra pictórica y los escritos de Hilma, su comprensión, no convencional para la época, sobre la identidad de género. Anteriormente, hemos mencionado que Hilma creía en las vidas pasadas y se identificaba con personajes masculinos en sus pinturas. Asket es uno de ellos, pero encontramos muchas otras referencias, como en la nº6 del conjunto las *Grandes pinturas de figuras*, donde pinta un hombre abrazando a una mujer en su regazo, ambos desnudos, aludiendo a que el hombre es Hilma y la mujer Gusten Andersson, o la serie *La paloma*, donde se retrata como san Gabriel elevando su espada hacia el cielo. En relación con el papel de la división en cuatro en las imágenes, entre sus anotaciones hace referencia a una percepción ampliada de su identidad, afirmando que ella es, a la vez, los cuatro miembros de la familia: madre, padre, hermana y hermano. (Ryle 2019).

La serie culmina con un lienzo (nº24) en el que vuelven a aparecer las figuras de los cisnes, esta vez entrelazadas, formando una cruz diagonal semejante a una hélice. Sus cuellos parecen formar un infinito y sus picos sostienen, en la parte superior, una línea amarilla y azul que dibuja el *lingam-yoni* hindú, el que, a su vez, contiene un cubo tridimensional dentro del cual hay un círculo blanco y, en su interior, un triángulo rojo, amarillo y azul. Este triángulo tiene su núcleo situado en el centro del lienzo, el lugar en que los cuatro cuadrados del fondo convergen (el plano visual tras los cisnes). Una imagen que nos muestra una resolución estética de la dualidad separada que planteaba en el primer lienzo; en este, el fondo enfatiza la cuaternidad por la cruz que dibujan las alas en diagonal de los cisnes. Jung, en sus estudios sobre religiones orientales, rescata la manera en que el conflicto entre los opuestos es resuelto a través del símbolo reconciliador, un concepto que, posteriormente, aplicaría al mandala. (Finello 2018).

Desde la mirada junguiana, la cuaternidad tiene que ver con la totalidad, y la serie *El cisne* presenta diversas similitudes a la alquimia y al proceso de individuación propuesto por Jung. Las autoras Kaufmann y Schaeppi seleccionan cuatro imágenes de esta serie y proponen la comparación con cuatro imágenes del *Rosarium Philosophorum*, texto alquímico del siglo XVI, cuatro imágenes del tratado de alquimia oriental *El secreto de la flor dorada* (ambos textos alquímicos marcaron profundamente a Jung) y, por último, cuatro imágenes de la serie de mandalas que contiene *El Libro Rojo* de Jung.

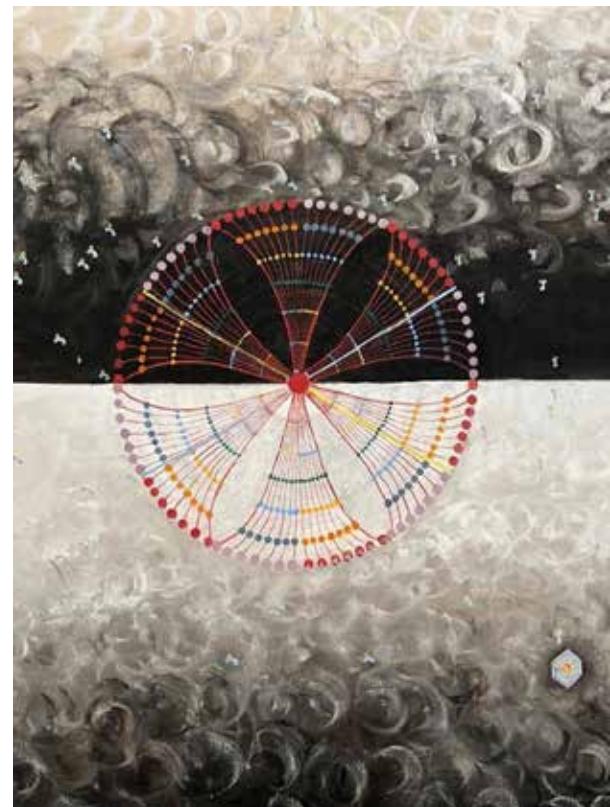
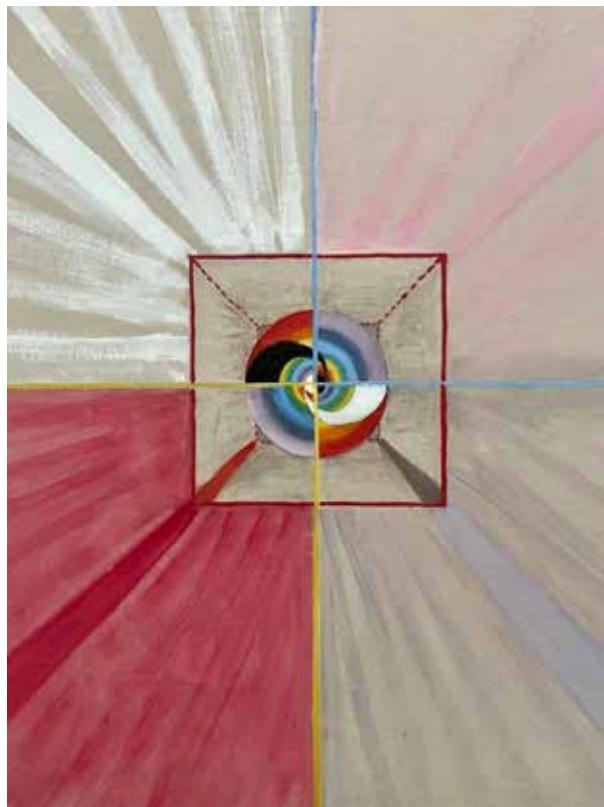
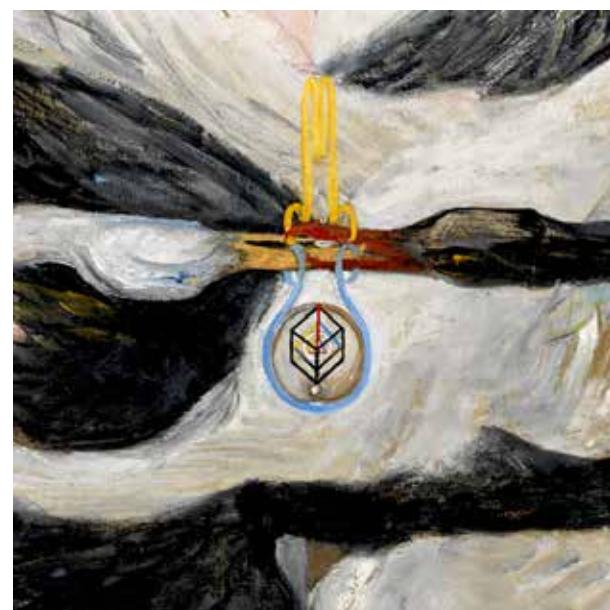


Figura 19 – 20. *El cisne*, detalle de n°10 (izquierda) y detalle n°11 (derecha), Hilma af Klint, 1914-1915, óleo sobre lienzo, 150 x150 cm. Fuente: elaboración propia



>> Figuras 21-22. *El cisne n°24* (izquierda), detalle a la derecha, Hilma af Klint, 1914-1915. Óleo sobre lienzo, 150 x150cm

<https://opensea.io/assets/ethereum/0x6eb8176b60d7e60c5c11d6af0847fcccd6451cdf/283>



>>Figura 23. *Retablo n°3*, Hilma af Klint, 1915, óleo y lámina de metal sobre lienzo, 237,5 x 178,5 cm. Fuente: elaboración propia

Carl Jung se interesó y dedicó gran parte de su vida al estudio de la alquimia. Alrededor de 1930 se dedicó a recopilar textos alquímicos, compararlos y tratar de comprender mejor su propia experiencia de enfrentar sus contenidos inconscientes. Al llevar estos conocimientos al terreno de la psicología, se percató de lo siguiente:

...primero, que, al meditar sobre los textos y materiales en sus laboratorios, los alquimistas estaban, en realidad, practicando una forma de imaginación activa. Segundo, que el simbolismo en los textos alquímicos se corresponde con el proceso de individuación. (Shamdasani 2010, p. 220)

Asimismo, Jung continuó sus investigaciones y realizó un estudio comparativo de la alquimia con otras prácticas esotéricas, por ejemplo, ejercicios de Yoga, meditaciones budistas o ejercicios espirituales como los de San Ignacio de Loyola, percibiendo que el objetivo de estas era la transformación de la personalidad, entendiendo esto como el proceso de individuación. (Shamdasani, 2010). Proceso de individuación, desde la perspectiva psicológica, es aquel en el que se busca un diálogo de la conciencia con el material inconsciente y una posterior elaboración con el fin de integrar sus contenidos.

Esto nos hace imaginar a Hilma af Klint sumida en un proceso alquímico continuo, combinando el camino espiritual de estudiar, meditar, escuchar los maestros, o las voces interiores, a la vez que estar implicada en la acción armando bastidores, colocando lienzos, fabricando sus pigmentos y pintando.

En esta línea, es relevante mencionar que en las últimas series del gran conjunto *Pinturas para el templo*, el círculo será un elemento central, sobre todo en los tres lienzos que componen el *Retablo*, pensados para presidir el altar del templo en el que la artista proyecta exponer el conjunto completo de su obra. Aquí podemos pensar en lo circular con la cualidad de símbolo reconciliador, en este caso, una buena imagen de cierre de este ciclo.

Hilma terminó de pintar este gran encargo de los maestros en marzo de 1915, dedicando el resto de su vida a seguir las enseñanzas y prácticas antroposóficas de Rudolf Steiner y a tratar de mover sus pinturas entre los círculos espirituales que frecuentaba, viajando, principalmente, a las sedes de la antroposofía con su maleta museo.

CONCLUSIONES

Estas son unas pinceladas sobre el recorrido de esta artista, pues es tal la creatividad y profundidad de la obra que, con toda seguridad, quedan numerosos aspectos por abordar y amplificar. Espero haber podido dar cuenta de su revolucionaria visión sobre el arte, la espiritualidad y las relaciones. Se trata de un caso singular que, gracias al cuidado de los herederos, podemos contemplar y estudiar un siglo después. Un material que, sin duda, es un aporte en la manera en que construimos la historia de una forma caleidoscópica, compleja y dinámica, con multitud de matices que nos ayudan a tener un sentido más amplio de nuestra identidad, cultura y participación en la sociedad.

Como mujer arteterapeuta de orientación junguiana, al conocer la historia y obra de Hilma, enseguida quedé cautivada, en una primera instancia, por la belleza y dinamismo de sus obras; en un segundo momento, por el contenido y las semejanzas que encontré con las imágenes y el proceso subyacente en la creación de *El Libro Rojo* de Jung. Me resultó muy llamativo este paralelo, ya que af Klint, al ser mujer, aporta una mirada de la misma época totalmente distinta a la de Jung y, por qué no, complementaria.

Como muchas otras mujeres de su época, encontró en el ámbito del arte y las ciencias espirituales espacios donde tener una presencia social, fuera del contexto del hogar, al que estaban tradicionalmente relegadas. Aun así, su presencia pasó desapercibida y solo hace un par de décadas se tomó en consideración su estudio. Quienes se han embarcado en la aventura de investigar y narrar la vida y obra de af Klint, la esbozan como una mujer sensible, discreta, determinada y dedicada, entre otras cualidades. De seguro tuvo que contar con una claridad y voluntad interna de hierro, así como sentir un amor y confianza profunda en el camino emprendido, para ser capaz de sostener el trabajo sin llegar a ser testigo del impacto que buscaba en la sociedad.

BIBLIOGRAFÍA

- Bashkoff, T. (2023). Visionarias paralelas: Hilma Rebay y Hilma af Klint. En: *Hilma af Klint, visionaria*. Girona: Ediciones Atalanta.
- Costa De Resende, P.H. y Martínez, M. (2018). "Jung y la catábasis moderna: la influencia de los fenómenos anómalos en el nacimiento de la psicología analítica". VIII Congreso Latinoamericano de Psicología Junguiana, Bogotá. Rescatado en abril 2025 de: <https://www.researchgate.net/publication/357777795>. Version_ampliada_del_trabajo_presentado_en_el_VIII_Congreso_Latinoamericano_de_Psicología_Junguiana_Bogotá_-_Colombia_2018_JUNG_Y_LA_CATÁBISIS_MODERNA_LA_INFLUENCIA_DE_LOS_FENÓMENOS_ANÓMALOS_EN_EL_NAC
- Dalrymple Henderson, L. (2023). Hilma af Klint y lo invisible en el dominio ocultista y científico de su tiempo. En: *Hilma af Klint, visionaria*. Girona: Ediciones Atalanta.
- Finello Zervas, D. (2018). *Intimations of the self. Jung's mandala sketches for The red book*. Pg. 179-210 en: *The Art of C.G. Jung*. Norton. Edited by Foundation of the Works of C.G. Jung. New York/London: W.W. Norton Company
- Hessel, K. (2023). *Historia del arte sin hombres*. Barcelona: Ático de los libros.
- Kaufmann, B. & Schaeppi, K. (2019). Illuminating Parallels in the Life and Art of Hilma af Klint and C.G. Jung. ARAS Connections, Issue 4. Rescatado en abril 2025 de: <https://www.are.na/block/25311956>
- Lubelsky, I. (2023). Nueva York, 1875: el nacimiento de la teosofía. En: *Hilma af Klint, visionaria*. Girona: Ediciones Atalanta.
- Murphy, G. R., SJ. (2013). *Tree of salvation: Yggdrasil and the Cross in the North*. Oxford: Oxford University Press.
- Pinheiro, L. (2024). *La vida de Hilma af Klint. Colores del alma*. Editorial Rudolph Steiner.
- Ryle, J. (2018). Reinventing the Yggdrasil: Hilma af Klint and Political Aesthetics, *Nordic Journal of Art and Research* Vol. 7 n.1. Recuperado en octubre 2024 en: <https://journals.oslomet.no/index.php/ar/article/view/2629>
- Ryle, J. (2019). Feminine Androgyny and Diagrammatic Abstraction: Science, Myth and Gender in Hilma af Klint's Paintings. *The Idea of North: Myth-Making and Identities*
- Helsinki: The Birch and the Star, 2019. ISBN: 978-952-94-1658-5. Rescatado en abril 2025 de: <https://birchandstar.org/wp-content/uploads/2019/05/the-idea-of-north-jadranka-ryle.pdf>
- Shamdasani, S. (2008) "The boundless expanse": Jung's reflections on life and death.
- Quadrant: Journal of the C. G. Jung Foundation for Analytical Psychology 38: 9–32.
- Shamdasani, S. (2010), *Liber Novus. El libro rojo de C.G. Jung*, en: *El Libro Rojo*. Carl Gustav Jung. Buenos Aires: Hilo de Ariadna, Malba Fundación Constantini
- Voss, J. (2022). *Hilma af Klint. A Biography*. Chicago and London: The University of Chicago Press. Versión Kindle.
- Voss, J. (2023). Cinco cosas que hay que saber sobre Hilma af klint. En: *Hilma af Klint, visionaria*. Girona: Ediciones Atalanta.
- Voss, J. (2024). En nombre del caracol. La utopía de Hilma af Klint. En: *Hilma af Klint. Catálogo de la exposición*. Edición La Fábrica Guggenheim Bilbao.

Silbidos en el silencio¹

SERGIO HERNÁN ROJAS CONTRERAS²

Filósofo. Universidad Católica del Norte, Chile.

Licenciado, magíster en Filosofía y doctorado en Literatura, Universidad de Chile.

Filiación institucional: Profesor Titular de la Universidad de Chile.

Magíster y doctorado en la Facultad de Filosofía y Humanidades y en la Facultad de Artes³.

ORCID: 0000-0002-2143-6079

Mail contacto: sergiorojas_s21@yahoo.com.ar

Universidad de Valparaíso

Facultad de Arquitectura

Revista Márgenes

Mujer Arte y Sociedad

Whistles in the silence

2025. Vol 18. N° 28

Páginas: 41-46

Recepción: diciembre 2024

Aceptación: mayo 2025

<https://doi.org/10.22370/margenes.2025.18.28.5074>

RESUMEN

En la obra instalativa *Silencio amplificado*, los objetos de cerámica han sido elaborados mediante técnicas prehispánicas utilizadas hace siglos en la producción de vasijas. Emanan desde las vasijas un silbido aerófono cada vez que se ha emitido un *hashtag* relacionado con violencia doméstica o de género. Paradójicamente, lo que anuncia el agradable silbido de la vasija sonando en la sala es un hecho lingüístico de violencia. La artista Cecilia Flores, ha dispuesto una compleja articulación entre distintas órdenes de temporalidad: de la cotidianidad doméstica, de una técnica ancestral prehispánica, de las redes sociales, de las plataformas digitales (como *Twitter*, ahora *X*), incluso de la relación del público con la obra en la sala del museo. Esta trama compuesta por estratos de temporalidades heterogéneas opera como sensible caja de resonancia de una forma de violencia que acontece cotidianamente silenciada en el orden de lo doméstico.

Palabras Clave: silencio, violencia, género, cotidiano, *hashtag*

ABSTRACT

In the installation work *Amplified Silence*, the ceramic objects have been crafted using pre-Hispanic techniques used centuries ago in the production of vessels. An aerophone whistle emanates from the vessels every time a hashtag related to domestic or gender violence is emitted. Paradoxically, what the pleasant hiss of the vessel ringing in the room announces is a linguistic act of violence. The artist Cecilia Flores has arranged a complex articulation between different orders of temporality: from domestic everyday life, from an ancestral pre-Hispanic technique, from social networks, from digital platforms (such as Twitter - now X), even from the relationship of the public with the work in the museum room. This plot, composed of strata of heterogeneous temporalities, operates as a sensitive sounding board for a form of violence that occurs daily, silenced in the order of the domestic.

Keywords: silence, violence, gender, everyday, hashtag

¹Texto escrito para la obra *Silencio amplificado*, de la artista Cecilia Flores, Museo de Arte Contemporáneo, Parque Forestal, desde el 5 de abril al 4 de agosto de 2024.

²Filósofo, doctor en Literatura, profesor de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile.

³Ver: <https://portafolio-academico.uchile.cl/perfil/15247-Sergio-Hernan-Rojas-Contreras>

*Nos embarga, al mismo tiempo,
el terror del exceso de significado
y el de la insignificancia total⁴*
Jean Baudrillard (2000)

La objetualidad de lo doméstico, constituido por lo “a la mano” de ciertos utensilios (tetera, floreros, plancha) nos remite al silencioso espacio/tiempo de lo hogareño, ese lugar que acoge diariamente y sin “por qué” nuestra existencia. Sin embargo, tales objetos comparecen aquí fuera de contexto, recomendados al espectador por un foco de luz dirigida sobre cada pieza de cerámica, dispuesta cada una sobre una estilizada pilastra de madera. El silencio de lo cotidiano puede ser también el territorio de una violencia silenciada, precisamente aquello de lo que da cuenta la siniestra expresión “violencia doméstica”.

La artista, Cecilia Flores, de destacada trayectoria en la escena contemporánea del arte de cerámica, viene desde hace años desarrollando una reflexión, tanto acerca de esta disciplina artística (que en la academia chilena ha debido ganarse un lugar frente a la pintura y la escultura), como sobre la estética de lo siniestro, donde el espacio de lo familiar se revela de improviso como siendo el solapado nido de algo “otro”. En su tesis de magíster (Flores, 2016), titulada “Sobre vestigios en constante desalojo: el desplazamiento y la desviación como articuladores del discurso visual”⁵, la artista abordó, justamente, la estética de lo siniestro en relación con el hecho de que espacios fuertemente ordenados conforme a la disciplina, los procedimientos instituidos y significados unívocos, albergan, ante cualquier práctica de desviación, la posibilidad del monstruo.

En la obra instalativa *Silencio amplificado*, los objetos de cerámica han sido elaborados mediante técnicas prehispánicas (como el engobe, técnica de mono cocción donde se aplica arcilla coloreada en la superficie de la pieza), utilizadas hace siglos en la producción de objetos cerámicos. En esta obra emana, desde cada una de las vasijas, un silbido aerófono como reacción —por acción de un sofisticado sistema de tecnología digital— al hecho de que se ha emitido un *hashtag* relacionado con violencia doméstica o de género. Así, paradójicamente, lo que anuncia el agradable silbido de la vasija sonando en la sala tiene que ver con “la violencia”, pero como un hecho lingüístico. La artista ha dispuesto una compleja articulación entre distintos órdenes de temporalidad: de la doméstica cotidianeidad, de una técnica ancestral prehispánica, de las redes sociales, de las plataformas digitales (como *Twitter*, ahora *X*), incluso de la relación del público con la obra en

la sala del museo. Esta trama compuesta por estratos de temporalidades heterogéneas opera como sensible caja de resonancia de una forma de violencia que acontece cotidianamente silenciada en el orden de lo doméstico. En esta obra la artista amplifica la violencia de ese silencio mediante un silbido que nos da a saber que eso “está sucediendo”.

Dado el soporte digital, el acontecimiento se traduce en una señal. En sentido estricto, esta no interrumpe el silencio, sino que se hace lugar en este. Opera a partir de un contraste entre el *contenido* de violencia al que como espectadores sabemos que están asociadas esas señales, y el carácter doméstico de los objetos a través de los cuales acaecen en la sala. Objetos que remiten a un orden de cotidiana funcionalidad que, en su cálida materialidad hecha de madera y cerámica, contiene (conserva, reprime, insonoriza al modo de una sordina) el ejercicio de una violencia que no deja de suceder. Los pedestales sobre los cuales reposan las vasijas silbantes exhiben una estética de amoblado institucional republicano, con todo el prestigio de virtudes cívicas e ilustradas que ello implica.

Lo que sostengo en mi lectura es que el motivo medular de este trabajo de Cecilia Flores no es *la violencia*. Los temas a los que nos ha remitido en exposiciones anteriores (reflexionando visualmente motivos tales como lo ominoso, lo teratológico, lo perverso) son siempre recursos que posibilitan —que incluso exigen— *procesos estéticos de investigación y experimentación artística*. Ya el título general de la obra nos señala que su asunto es, ante todo, *el silencio*. Es cierto que podemos, en un primer momento, considerar aquí el silencio como un recurso que opera, precisamente, como amplificador de la mudez anónima de las víctimas, anonimato que es inherente a esta cuando las señales vienen desde el universo digital. Sin embargo, el tratamiento del silencio en esta obra es bastante más complejo. Como sabemos desde la célebre experiencia de John Cage en la cámara anecoica de la Universidad de Harvard, en 1952, *el silencio como tal no existe*. En efecto, allí donde Cage esperaba “escuchar el silencio”, percibía todavía dos sonidos: su sistema nervioso y los latidos de su corazón y la sangre corriendo por sus venas. Por supuesto que esta experiencia vino a demostrarle que, en sentido estricto, era imposible percibir el silencio. Cage (2012) lo expresó de la siguiente manera: *El significado esencial del silencio es la pérdida de atención (...) el silencio no es acústico. Es un cambio de mentalidad*⁶. Pero ¿no ocurre a veces que realmente creemos experimentar el silencio, por ejemplo, en la soledad de la noche? *El silencio* —afirma Cage— *es solamente el abandono de la intención de oír*. Lo que

⁴Jean Baudrillard: *El intercambio imposible*, Madrid, Cátedra, 2000

⁵Tesis con la que, en el 2014, la artista obtuvo el Magíster en Artes con mención en Artes Visuales en la Facultad de Arte de la Universidad de Chile

⁶John Cage: *Silencio*, Madrid, Árdora ediciones, 2012.

habitualmente escuchamos como “silencio” es un efecto de nuestra falta de atención o simple desinterés por la materia sonora que nunca deja de venir desde el entorno. En música, por ejemplo, “silencio” es una instrucción en la partitura del músico ejecutante de un instrumento. Cage prolongó ese tiempo de silencio durante 4 minutos con 33 segundos, en una famosa obra del mismo nombre. El sentido de esto es *disponer la escucha* a los sonidos que aleatoriamente y “sin por qué” se ofrecen a la percepción atenta de quien asiste a una obra en la sala de concierto.

Pues bien, el espacio en el que acontece *Silencio amplificado* opera como aquella sala de concierto para la obra de Cage. Quien ingresa en la sala del museo, se dispone *a priori* a atender a los estímulos perceptuales que allí se le ofrecen. Los intermitentes silbidos que provienen de las vasijas en sentido estricto no interrumpen el silencio, pues este es aquí el *médium* de la escucha. En la jornada inaugural de la exposición ese silencio requerido por la obra era materialmente anulado por el evento social. Si, en general, siempre consideramos necesario regresar a una exposición para poder recién darnos a la obra, en este caso esto era del todo indispensable. Era necesario escuchar la obra *en el silencio*, es cierto, pero de alguna manera en *Silencio amplificado* se trataba de *escuchar el silencio*, y con esto no me refiero a ese fondo acústico parejo y de baja intensidad que siempre está ahí, más allá de nuestra eventual escala de interés perceptual. En esta obra el silencio trasciende el horizonte exclusivamente acústico de su significado, y adquiere una carga de sentido que es social y también político.

En general los espacios y protocolos institucionales llaman a “guardar silencio”, lo que viene a ser algo así como comportarse, y precisamente “guardar silencio” suele ser uno de los requisitos de la *compostura*. Pero otro de los imperativos del comportarse consiste en lo que se llama “prestar atención”, esto es, *saber escuchar*. Entiéndase bien, no se trata solo de escuchar, sino de *saber* hacerlo, lo que implica *escuchar lo que se debe*. La institución comporta, pues, una medida de la escucha. Ya se anticipa que existe una paradoja en todo esto. En efecto, mantener los ojos y los oídos “bien abiertos” puede llegar a ser una acción de desacato, porque esa excesiva atención nos dispone a ver y a escuchar *más allá* del rango de percepción codificado por el orden. Pero hoy las redes han anestesiado al usuario frente los contenidos de la información. La obra de Cecilia Flores opera justamente en un paradójico límite que, a la vez, separa y relaciona la compostura y el escándalo. Se trata del escándalo de no poder sino mantener la compostura del consumidor ante las señales digitalmente higiénicas que dan cuenta de la violencia como “tema” en la red.

En la actualidad, el soporte digital de la existencia cotidiana hace que toda acción se constituya en una especie de *comportamiento digital*, traducible de inmediato en información. Los visitantes en la sala del museo están al tanto de que lo que sucede en ese espacio está siendo “transmitido” en directo a un sitio web al que es posible ingresar y “asistir” a lo que acontece en el museo. Se trata de un curioso e inquietante efecto de “circuito cerrado”. ¿Cómo opera el universo digital sobre ese virtual silencio del que venimos ocupándonos en este escrito?

En la actualidad, el principal estímulo que recibe un individuo consiste en un caudal de información acerca de todo, es decir, de “cualquier cosa”. Por lo tanto, si la noción de silencio nos remite a una suspensión de estímulos con el propósito de atender a algo específico o, simplemente, procurarse un saludable ejercicio de meditación, ello es hoy cada vez más difícil. La información puede llegar a constituirse en la sustancia de la realidad misma; dicho más precisamente: lo real ha estallado en unidades de información, disputándose la aleatoria y frágil atención del usuario expuesto a las nuevas tecnologías. La condición habitual del habitante de la urbe contemporánea es la *distracción*. Sabemos que, como señala el neurocientífico Michel Desmurget (2022), *un exceso de imágenes, sonidos y notificaciones provoca déficits de concentración, síntomas de hiperactividad y conductas adictivas*⁷. Las distancias de tiempo y espacio entre las cosas parecen estar ahora *llenas de información*, lo cual hace imposible el silencio. Y sin embargo ese torrente exponencial de datos puede producir el efecto de un *silenciamiento* sobre el régimen concreto de los acontecimientos, lo que nos sugiere una oposición entre información y experiencia. Como señaló en algún momento el periodista John Lee Anderson: aún no sabemos qué relación existe entre internet y la dimensión de las experiencias de las personas inmersas en la realidad⁸. Dadas estas condiciones, recuperar la realidad de los acontecimientos consistiría, precisamente, en poner en escena el momento que separa el acaecer mismo de un hecho con relación al momento en que este hecho deviene información. Se trata del efecto de la transmisión “en directo”, solo que esta, en su pretensión de transmitir desde “el lugar mismo de los hechos”, juega a suprimir la distancia entre el hecho y su informatización. El conocido recurso al “relleno” por parte del reportero *in situ* produce el efecto de que continúen “pasando cosas” para el destinatario de la transmisión, incluso cuando no está sucediendo nada.

⁷Michel Desmurget: *La fábrica de cretinos digitales*, Barcelona, Ariel, 2022

⁸Entrevista a John Lee Anderson en diario *La Tercera*: “Hoy por hoy el mundo virtual y el mundo real no son conciliables”, 14 de diciembre de 2019.



>> Imágenes 1- 6. Registro exposición *Silencio amplificado*, de la artista Cecilia Flores. Museo de Arte Contemporáneo, Parque Forestal, desde el 5 de abril al 4 de agosto de 2024. Fuente: elaboración propia.

En el espacio del museo, donde el silencio parece ser una condición que es inherente a las *expectativas de sentido* de quienes recorren las salas observando las obras, Cecilia Flores pone en escena el silencio que media entre los silbidos de las vasijas. Se trata de personas que están *hablando acerca de* "ni una menos", "violencia de género", "violencia machista", "maltrato infantil", "maltrato psicológico", "violencia intrafamiliar" y "femicidio". Las señales, los silbidos que escuchamos en la sala no vienen del acontecimiento mismo de la violencia, sino de gente hablando "acerca de". ¿Se trata acaso de un retorno de lo real contra nuestras pantallas psíquicas de simbolización? Se habla de violencia, ya lo sabemos (destaco el impersonal se). Lejos estamos, pues, de ese realismo traumático al que se refería Hal Foster (2001) en los noventa⁹, donde el artista empujaba al espectador al encuentro con *una cosa* que resistía absolutamente su condición de significante. Hoy lo real —si cabe el término— ya ha sido fagocitado por su informatización.

Lo que está "sucediendo" en el espacio físico del museo con el silbido e inclinación de las vasijas es un efecto de interacciones en plataformas digitales. En nuestra condición contemporánea las poderosas tecnologías de circulación informática no solo han potenciado el espacio/tiempo de las comunicaciones entre las personas, sino que lo han transformado sustancialmente. En cierto modo, la noción de *información* ha desplazado en su sentido a la de *conocimiento* con relación a aquello que el usuario obtiene en su interacción con las redes sociales y, en general, con las plataformas digitales, especialmente si tenemos presente que, diariamente, se crean casi 252.000 sitios web. Sin embargo, solo el 25% de estos sitios están activos. Es como si crear la *posibilidad* de la información fuese, después de todo, más importante que informarse efectivamente. Acaso se trata de *la era de información misma* antes que la de sujetos "informados".

Entre la variedad de títulos con los que se ha querido nombrar este tiempo en el que la cotidiana existencia de las personas está cruzada por la actividad de las plataformas digitales ("época de redes", "era digital", "revolución digital", entre otros), el investigador geopolítico Martin Gurri (2023) prefiere *la era del público*¹⁰. Este término me parece adecuado para reflexionar la operación del circuito cerrado en *Silencio amplificado*. El circuito cerrado consiste en una tecnología de videovigilancia diseñada para supervisar determinados ambientes y actividades, además se dispone para un número limitado de "spectadores". La mayoría de las personas tiene de la transmisión en circuito cerrado la



Imágenes 7-8. Registro inauguración de la exposición *Silencio amplificado*, de la artista Cecilia Flores. Museo de Arte Contemporáneo, Parque Forestal, desde el 5 de abril al 4 de agosto de 2024. Fuente: elaboración propia

⁹Hal Foster: *El retorno de lo real*, Madrid, Akal, 2001

¹⁰Martin Gurri: *La rebelión del público. La crisis de la autoridad en el nuevo milenio*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2023

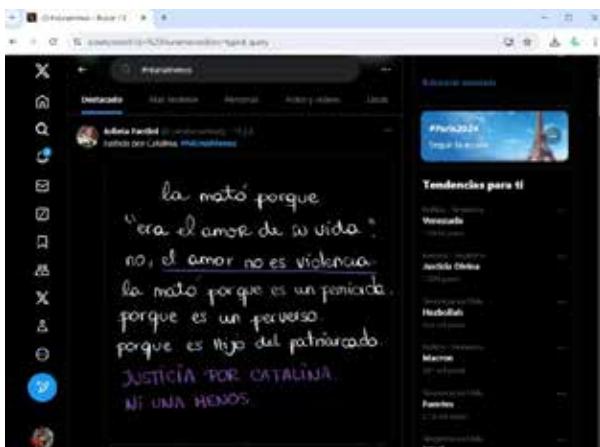
noción de que se trata de un espacio/tiempo en el que no sucede nada. Pero incluso esta ausencia de acontecimientos puede ser objeto de adicción en el presente.

Ahora bien, los visitantes a la exposición pueden conectarse desde sus aparatos celulares a un sitio web donde asisten en tiempo real (existe un desfase de apenas diez segundos) a lo que está sucediendo en la sala; es decir, pueden asistir a su propia visita transmitida hacia el espacio digital. El espectador como agente de control. ¿No sería esta una forma de ausentarse a sí mismos de la sala? Este sistema de circuito cerrado pone en escena un régimen digital de vigilancia que introduce en la obra un factor de ambigüedad. En efecto, *Silencio amplificado* tiene también como rendimiento hacernos reflexionar acerca de las paradojas implicadas en el consumo de imágenes en la sociedad del control. La obra adquiere, entonces, un poderoso coeficiente irónico, pues puede ser interpretada como una acción artística de denuncia respecto a la solapada práctica de la violencia en una sociedad todavía fuertemente heteronormativa —esta ha sido, de hecho, una de las interpretaciones más recurrentes—, como también podemos pensar que se trata de una obra que confronta al público con su propia condición 24/7 de “spectadores”, es decir, que *ya eran público* antes de ingresar en la sala del museo. Abrumados por la información, los individuos se enfrentan al riesgo de disolverse, junto con las noticias que consumen, en la realidad informatizada.

Amplificar el silencio tiene el sentido de recuperar como acontecimiento el momento en que las cosas suceden antes de ser informatizadas. *Un silbido en el silencio* es una señal cuya concreta materialidad no es digital. La obra de Cecilia Flores invierte, pues, el verosímil dominante: transforma un comportamiento digital (el *hashtag*) en ese acontecimiento evanescente que es el silbido que viene hacia nosotros desde aquellas vasijas de artesanía prehispánica.

BIBLIOGRAFÍA

- Baudrillard, J. 2000 *El intercambio imposible*, Madrid, Cátedra, 2000
- Hopenhayn, D. (2020, 24 febrero). Jon Lee Anderson, periodista: «Hoy por hoy, el mundo virtual y el mundo real no son reconciliables». La Tercera. <https://www.latercera.com/la-tercera-domingo/noticia/jon-lee-anderson-periodista-hoy-hoy-mundo-virtual-mundo-real-no-reconciliables/938771/>
- John, C. (2012). *Silencio*. Árdora ediciones, Madrid.
- Flores, Aracena; C. (2016). Sobre vestigios en constante desarrollo. Tesis para optar al grado de Magíster en artes visuales con mención en artes visuales. Facultad de Artes. Escuela de graduados. Universidad de Chile. Recuperado en: <https://repositorio.uchile.cl/handle/2250/142613>
- Foster, H. (2001). *El retorno de lo real*. Madrid, Akal,
- Desmurge, M. (2022). *La fábrica de cretinos digitales*, Barcelona, Ariel, 2022
- Gurri, M. 2023. *La rebelión del público. La crisis de la autoridad en el nuevo milenio*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo.



>> Imagen 9. Mensajes visibilizan en redes sociales la violencia doméstica. Fuente: elaboración propia

Desde el cine a la partitura. ¿Qué es lo que se sabe o conoce el compositor de música de cine?

RAÚL GONZÁLEZ USLAR

Músico, compositor musical, Universidad de las Américas, magíster en Educación, Universidad Andrés Bello, y estudios en Industrias de la Música, Universidad Alberto Hurtado.

Filiación institucional: Sociedad de Derecho de Autor (SCD). Chile

ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-0514-2492>

Mail contacto: r.g.uslar.17@gmail.com

Universidad de Valparaíso

Facultad de Arquitectura

Revista Márgenes

Mujer Arte y Sociedad

From film to score: What a film music composer knows

2025. Vol 18. N° 28

Páginas: 47-65

Recepción: enero 2025

Aceptación: agosto 2025

<https://doi.org/10.22370/margenes.2025.18.28.5074>

RESUMEN

Si en los casos y estudios previos, publicados en números anteriores, el referente fundante fue Wagner respecto al modo de composición total que supone el drama romántico, el cual se prolonga al cine y la música incidental, en este artículo será Stravinski, destacando cómo él amplia el uso de los principios compositivos, descomponiendo y extendiendo la expresividad de los recursos melódicos, armónicos y rítmicos, al servicio de la obra dramática incidental, que también ha influido como recurso para los estudios de composición y sincronización musical en el cine. En este tercer artículo se analizan el modo dórico y eólico puro en la composición de la música de las películas *El gladiador*, con música de Hans Zimmer, y *Misión imposible*, del compositor Schierin. A diferencia de los dos artículos anteriores, se agrega un segundo contenido de análisis, el tempo y el ritmo como recurso compositivo para producir emociones fuertes asociadas a la imagen en movimiento.¹

Palabras Clave: Música, sincronización cine, escalas musicales, composición emociones efectos psicológicos, trama narrativa

ABSTRACT

If in previous cases and studies, published in previous issues, Wagner was the founding reference for the overall compositional mode of Romantic drama, which extends to cinema and incidental music, in this article it will be Stravinsky, highlighting how he expands the use of compositional principles, breaking down and extending the expressiveness of melodic, harmonic, and rhythmic resources to serve the incidental dramatic work, which has also influenced studies of musical composition and synchronization in cinema. This third article analyzes the pure Dorian and Aeolian modes in the composition of the music for the films Gladiator, with music by Hans Zimmer, and Mission: Impossible, by composer Schierin. Unlike the previous two articles, a second analytical element is added: tempo and rhythm as a compositional resource to produce strong emotions associated with the moving image.

Key words: Music, synchronization, cinema, musical scales, composition, emotions, psychological effects, narrative plot

¹Este artículo, además de los contenidos desarrollados, busca ser un homenaje, reconocimiento y recuerdo a la labor profesional de Toly Ramírez, y las enseñanzas transmitidas cuando tomé clases particulares de composición musical con él. Este artículo y los dos anteriores citados en el mismo, son el fruto de los conocimientos que me enseñó para abordar esta investigación que comenzó hace más de cuarenta años y que hoy la transmiso a las nuevas generaciones de jóvenes compositores para que en su música sean diversos y no anclen en una sola línea de composición o género. Su consejo sigue siendo válido, respecto al constante desafío para el artista, de crear, vuelen, mesclar, componer y descomponer, y especialmente abrir el corazón y la mente al proceso creativo. No existe una norma estética, solo los principios son eternos y desde ahí decantan en arquetipos y emerge la creación, desde las profundidades del inconsciente hasta hacerse arte, canción y poesía.

INTRODUCCIÓN

El presente artículo es el tercero de tres publicaciones y, como tal, es una ampliación de los dos anteriores siguiendo el hilo conductor consistente en indagar sobre la naturaleza psicológica de los principales modos o escalas musicales y su efecto psicológico, empleadas para la creación de música para medios audiovisuales.

En dos textos previos (González, 2023, 2024a) se ha expuesto y descrito el desarrollo de la sincronización audiovisual en el cine, como del ajuste a la letra, siguiendo los modos musicales, especialmente vinculados a las escalas mayores y menores, derivadas del tradicional modo jónico, y adoptadas mayormente en Occidente, que han permeado al cine fantástico, de intriga, de ficción y dramático, durante el siglo XX. Esto bajo la influencia del esquema del drama wagneriano. En el presente texto, siguiendo con este tipo de estudios vinculados a la composición y sincronización audiovisual en el cine, se estudiará el uso de otros modos musicales, en este contexto, ligados especialmente al cine. Profundizando en esta vinculación audiovisual, se pondrá énfasis en el estudio y análisis que es capaz de identificar la escala musical y el segmento o sector de la misma donde se concentra la mayor carga emotiva del sentimiento de nostalgia o tristeza que la melodía transmite al sincronizarse con la imagen visual, por lo que una comprensión de la evolución de la trama, la identificación de momentos y escenas (umbrales y transiciones como señala Vogler (2002) donde la mayor o menor intensidad dramática se pone en juego, especialmente a través de la mayor o menor consonancia o disonancia melódica y, especialmente, armónica dentro del modo o escala musical utilizado por el compositor musical, será el centro del análisis.

Ahondando en este foco de análisis, además del análisis armónico en sincronización con la imagen cinematográfica, vamos hacer referencia a otras escalas o modos en relación con las emociones, teniendo como base la citada escala menor, por lo cual veremos otro aspecto de gran importancia en relación con el “Tempo” o *beat* y su efecto psicológico como generador o inductor de emociones.

Antes de iniciar el análisis, respecto al enfoque abordado, conviene conocer lo siguiente:



>> Figura 1: modo eolio Fuente: elaboración propia

Acerca del estudio objetivo (dogmático) en la composición musical

Así como Wagner influyó decisivamente en la organización del drama (González, 2023), en una suerte de integración y puesta en escena total de las artes audiovisuales, sentando las bases del desarrollo, particularmente del cine contemporáneo, podemos afirmar que autores como Ígor Stravinsky (2021) no solo llevan a nuevos límites la exploración de las fuerzas y masas sonoras, iniciadas por el Romanticismo, y exploradas en el impresionismo y/o expresionismo, sino que acentuó dos aspectos de interés para nuestro enfoque. Por un lado, renovó un interés por el estudio objetivo de los principios musicales y cómo estos se adaptan y son capaces de asimilar los nuevos avances de la música. Por otro lado, llevó a un nuevo límite el desarrollo contrapuntístico armónico melódico, al plano del desarrollo y exploración del ritmo, especialmente en su obra *La consagración de la primavera*, en un intento por acceder a nuevas posibilidades de expresión y composición, que él llamaba “dogmática”, para expresar y depurar la “disonancia polifónica”, como modo compositivo, para acceder a esas fuerzas de la naturaleza que él buscaba desentrañar.

Revisaremos estos dos puntos, como marco inicial, en tanto nos permite situar ambas coordenadas, como límites y horizontes para nuestros estudios. El estudio de la composición musical en función de sus principios y cualidades objetivas, y los límites, aún poco explorados, especialmente melódico a través de los llamados “modos”, en el estudio de la música para cine.

a.- La composición dogmática o basada en principios objetivos en la creatividad y composición musical

Luego de haber vivido un par de décadas en París (luego de la Primera Guerra Mundial), bajo el influjo, contacto y formación con destacados intelectuales de las vanguardias modernas —que abarcaran no solo la música sino especialmente la pintura—, al inicio de la Segunda Guerra Mundial inicia su viaje definitivo a los Estados Unidos, donde se radicará el resto de su vida y donde impartirá clases, junto a su labor creativa y musical, en el Harvard College de Cambridge. En el año inaugural de 1939 a 1940 presentará una disertación que quedará plasmada en su obra escrita *Poética musical* (Stravinski, 2021). Allí, Stravinski señala:

*Yo quisiera situar mi sistema de confesiones entre lo que es un curso académico (retengo la atención de ustedes sobre este término, ya que pienso volver sobre él durante el transcurso de mis lecciones) y lo que podría denominarse apología de mis ideas generales. Empleo el vocablo *apología* no en un sentido corriente, esto es, de elogio, sino en un sentido de justificación y defensa de mis puntos de vista personales. Es decir, que*

se trata en el fondo, de confidencias dogmáticas. (16) Al ir desarrollando este punto, Stravinski une lo *dogmático a lo espiritual en el arte y la música* en una concepción unitaria y formal, muy propio de las vanguardias formalistas, que, por ejemplo, en pintura, autores del movimiento moderno, desde cubistas como Picasso, Metzinger o Gleizes hasta pintores abstractos como Kandinsky, Klee o la Bauhaus, desarrollaron en torno al proceso formal creativo y compositivo (García, 2021). Continuando con el discurso de Stravinski, el músico señala a sus alumnos y colegas: *Al hablar de legítimo sentido de esos términos lo hago con el propósito de recalcar el empleo natural del elemento dogmático, dentro del dominio de toda actividad en donde desempeña un papel categórico y verdaderamente esencial.* (17).

Respecto de la noción de dogma como principio, dice que:

... no nos es posible llegar al conocimiento del fenómeno creador independiente de la forma que manifiesta su existencia. Según esto, cada proceso formal deriva de un principio, y el estudio de este principio requiere precisamente aquello que llamamos dogma. Dicho en otra forma, la necesidad que tenemos de que prevalezca el orden por encima del caos, de que se destaque la línea recta de nuestra operación entre el amontonamiento y confusión de posibilidades e indecisión de las ideas, supone la necesidad de un dogmatismo. Sólo empleo, pues, estas palabras por lo que significan al designar un elemento esencial, propio para salvaguardar la rectitud del arte y del espíritu, afirmando que no usurpan aquí, de ningún modo, sus funciones. (17)

Mas adelante, complementa esta idea con la noción de un sentido de depuración del gusto y la creatividad individual, a través de la disciplina, para acceder a ese orden de actuar: *El hecho mismo de recurrir a eso que llamamos el orden, ese orden no nos conduce solamente a tomarle gusto: nos incita a situar nuestra propia actividad creadora bajo el amparo del dogmatismo. Por eso deseo que ustedes lo acepten.* (17-18).

b.- Los límites de la música.

Estudios como los de Stravinski consolidan y son parte de una tendencia en las artes modernas, en la búsqueda de dichos principios y sus posibilidades musicales nuevas. Así como Kandinsky propondrá como principios de la pintura “el punto y la línea sobre un plano”, o los constructivistas rusos el estudio de la tensión o la ruptura y desequilibrio visual de formas y principios en códigos minimalistas. En el caso de la música, estos componentes mínimos y esenciales serán: la armonía-disarmonía (como base del contrapunto melódico), el mismo desarrollo modal como principio melódico compositivo-descompositivo, el sonido puro o compuesto y sus cualidades, así como el ritmo y el silencio. El horizonte hacia el cual se dirigen estos

estudios, en el caso de Stravinski, será, a decir de Harrauge (cit. en Mandolin, 2021), en su presentación de la obra *La consagración de la primavera*:

La relación entre ser humano y naturaleza fascina e inquieta a Martin Harriague. De eso que él evocaba en sus últimas creaciones (SIRENAS, FOSSILE, SERRE) —el renacimiento del viviente, su fuerza, la lucha por su supervivencia—, la obra iconoclasta y genial de Stravinski para los Ballets Rusos contiene todo y más. Por muchos motivos, la Consagración era una avanzada “revolucionaria”, tanto por su coreografía de Nijinsky como por su partitura. Harriague decide apropiarse del mito respetando la intención original del compositor: ilustrada por un rito pagano, “es la sensación oscura e inmensa en esa hora en la que la naturaleza renueva sus formas, y es el desconcierto vago y profundo de una pulsión universal” (Mandolin, p.1).

Por otro lado, Jacques Rivière describía esta obra como inauguradora de una nueva época marcada por la existencia:

... de un “ballet biológico”: “la primavera en su esfuerzo, en su espasmo... Uno podría creer estar asistiendo a un drama de microscopio”. El martilleo rítmico complejo que confiere a la obra su fuerza salvaje y amenazadora conviene al lenguaje corporal de Martin Harriague, explosivo y terrícola. Debido a que la música se lo dicta, en esta ocasión renuncia a todo lirismo gestual; se concentra en el poder expresivo del movimiento primitivo y de las figuras fractales en las que el grupo de repliega, despliega o contrae como el viviente resurgido, se mueve por el camino antes de estallar. A Nijinsky, que osó romper de forma transgresiva con el lenguaje clásico, Harriague debe el pateo de los Augurios primaverales que “marcan, con su paso, el pulso de la Primavera”. (Mandolin, p.1).

Esta exploración de la música marcará un nuevo campo objetivo para la exploración dogmática de Stravinski, ya no solo por la relación melodía-emoción, sino por la relación música-cuerpo, pues:

Físicamente, se experimenta la energía salvaje y el pavor intemporal de ese grupo confrontado a la violencia del viviente, purificado por el rito. Se percibe la brutalidad y la necesidad de la ofrenda final de la elegida, principio femenino que encarna la energía de la primavera, la savia, pura y sana, que se alza, alegoría del viviente que se eleva hacia la luz. (Mandolin, p.1).



ALBERT GLEIZES
Dessin pour le Portrait d'Igor Stravinsky

>> Figura 2: Retrato de Stravinski realizado por Jacques-Émile Blanche, año 1915. Fuente: <https://www.worldhistory.org/image/18575/stravinsky-by-blanche/>

>> Figura 3: Retrato de Stravinski realizado por Picasso, año 1920. Fuente: <https://museupicassobcn.cat/microsite/picasso-retrats/es/personatge/igor-stravinsky/>

>> Figura 4: Retrato cubista de Stravinski realizado por Albert Gleizes, año 1914. Fuente: <https://ojs.uc.cl/index.php/RAIT/article/view/12608>

The Rite of Spring *Le Sacre du Printemps*

First Part ADORATION OF THE EARTH

Première Partie

L'ADORATION DE LA TERRE

INTRODUCTION

Lento $\frac{1}{4}$ se tempo rubato

colla parte

IGOR STRAVINSKY
Revised 1947
New edition 1967

Clarinetto 1 in La

Clarinetto basso 2 in Sib

Fagotto 1

Corno 2 in Fa

colla parte

Solo ad lib.

colla parte

Partitura musical que muestra la introducción de la obra. Se detallan los instrumentos: Clarinetto 1 in La, Clarinetto basso 2 in Sib, Fagotto 1 y Corno 2 in Fa. Se indican los tiempos (Lento $\frac{1}{4}$ se tempo rubato), las dynamics (p, mp) y las indicaciones de ejecución (colla parte, Solo ad lib.). Se menciona que la obra fue revisada en 1947 y tiene una edición nueva de 1967.

>> Figura 5. Inicio partitura de la obra La consagración de la primavera, de Igor Stravinski. Fuente: <https://www.youtube.com/watch?v=3IZgwtpgiZ4>



>> Figura 6. Decorado para el ballet *La consagración de la primavera*, de Igor Stravinski, realizada por el pintor Nikolai Konstantinowitsch Roerich, año 1913. Fuente: <https://www.meisterdrucke.es/impression-art%C3%ADstica/Nicholas-Roerich/826507/Decorado-para-el-ballet-%22La-Consagraci%C3%B3n-de-la-Primavera%22-de-Igor-Stravinsky,-1913.html>

Efectos psicológicos auditivos de los modos o escalas musicales y los estados de ánimo generados por la melodía

Uno de los grandes problemas que plantea el modo mayor y el modo menor a la hora de asociarlos a la imagen en relación con las emociones y/o sentimientos con los cuales se espera crear una unidad imagen-música, consiste en que el ámbito de expresiones de ánimo queda limitado a esas dos formas modales.

El resto de los modos puros, dórico, frigio, lidio, mixolidio, eólico y locrio quedan fuera del paradigma clásico que adquiere plena vigencia en el periodo del clasicismo. En este sentido, el modo mayor funciona en el modo jónico, lo cual lleva a la expresión de un tipo de matices emocionales o, dicho de otro modo, una limitación en cuanto a variedad y/o expresión de gradualidades en relación con las emociones y sentimientos que se pueden expresar con el resto de los modos. En otras palabras, los modos que no son el jónico en Do mayor DO, RE, MI, FA, SOL, LA, SI, DO expanden o amplían el espectro de las emociones más allá de la forma occidental de sentir (Sentimos y/o emocionamos

jónicamente y digo jónicamente porque el modo menor es un jónico alterado como ya se explicó en artículos anteriores). Cuando estudiamos o aprendemos armonía tradicional clásica, estudiamos las bases y principios que, por una parte, nos ayudan a comprender otros sistemas compositivos del siglo XX y que, por otra, justamente todo lo contrario, y que claramente fue lo que debió haber ocurrido con aquellos debates entre partidarios del *Bolero* de Ravel y los que no estaban de acuerdo con el compositor; entre quienes defendían el paradigma armónico clásico y los compositores del impresionismo francés.

Resulta obvio que un análisis bajo el paradigma clásico no funciona en tal contexto ni tampoco en este. En ese sentido, el estudio independiente del resto de los modos (dórico, frigio lidio etc.) nos permite comprender y experimentar psicológicamente otras especies o tipos de sentimientos/ emociones, como, por ejemplo, la nota característica del modo eólico 6ta menor (b6), que imprime, melódicamente, un sentimiento de tristeza o melancolía que, a su vez, también se encuentra en el modo frigio, el cual es más intenso puesto que, a diferencia del eólico, el segundo grado melódico es menor.



>> Figura 7: Escala Modo Frigio Fuente: Elaboración propia

Por su parte, el modo dórico, al poseer su tercera menor al igual que los mencionados anteriormente (éolico, frigio) más su sexta mayor, se aleja del ámbito de lo nostálgico, siendo menos triste que el éolico y mucho menos que el frigio.



>> Figura 10: Escala Modo Mixolidio Fuente: Elaboración propia

Por su parte, el modo lidio, al contener la cuarta aumentada, 7 (diferencia con el jónico) mantendrá la emocionalidad, por un lado, del jónico, pero, por otro, romperá la relación de semitono con el tercer grado, 4º+, y en relación con el mixolidio es mucho más suave, dado que su séptima mayor y su tercera mayor no generan tritono



>> Figura 8: Escala Modo dórico Fuente: Elaboración propia

El modo locrio es muy similar al frigio, por lo tanto, su emocionalidad estará dentro del mismo ambiente emotivo. Difiere de este en su 5º disminuida.



>> Figura 11: Escala Modo Lidio Fuente: Elaboración propia

En el análisis de casos, de los resultados, se analizan los siguientes puntos, en función de los films donde destacan:



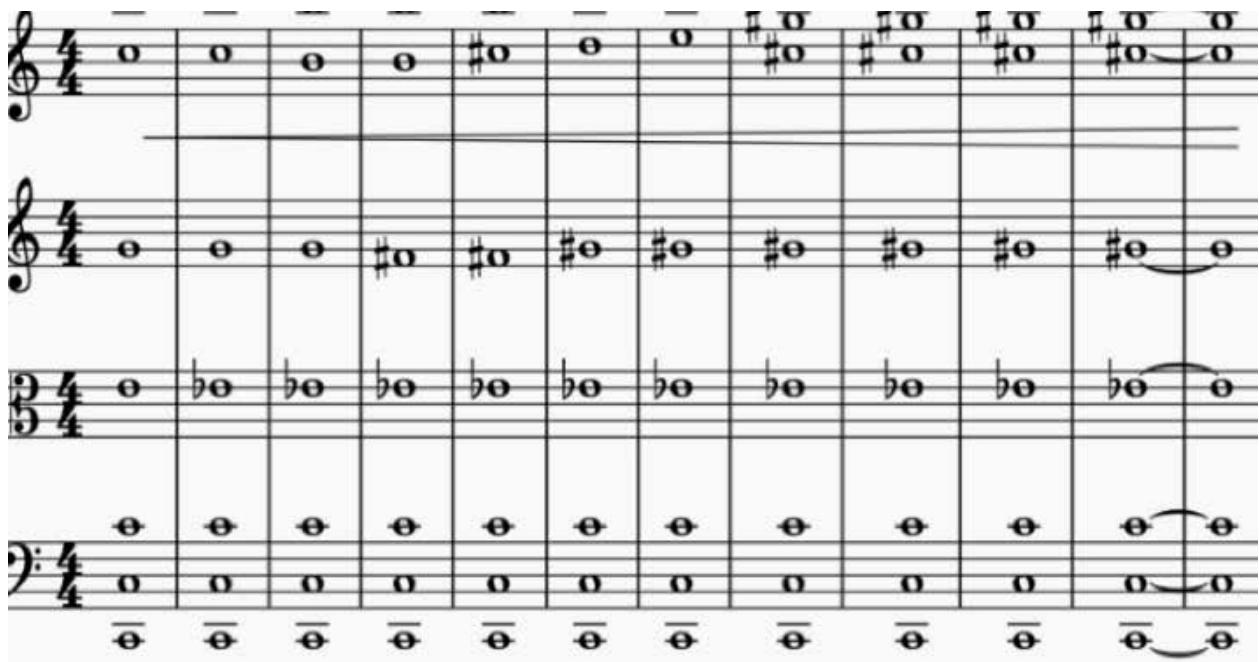
>> Figura 9: Escala Modo locrio Fuente: Elaboración propia

En el modo llamado mixolidio encontraremos, a diferencia del jónico, una séptima menor, la cual es determinante en cuanto a la expresión de la emocionalidad, puesto que, por un lado, contiene la suavidad de la séptima menor, que se asocia más a los acordes menores y, por otro, la fuerza de su tercera mayor. La tercera y la séptima de este acorde, llamado dominante de v grado, contiene el tritono (si, fa) o cuarta aumentada, que le confiere alta disonancia en el contexto del paradigma mayor y menor, dado que el tritono se produce entre los tonos guías (tercera y séptima del acorde) el cual ha sido muy usado por los compositores de música para cine para expresar llamados de atención tensional de acción, generalmente asociados a la orquestación de bloques armónicos de bronces.

CASO 1: Film INSOMNIA: Se analiza la armonía como efecto psicológico tensión

CASO 2: Film GLADIADOR: Se analiza la melodía en relación al modo eolio como efecto psicológico emocional y sentimental

CASO 3: Film MISIÓN IMPOSIBLE: Se analiza el ritmo y la melodia como efecto psicológico tensional



>>Figura 12: El miedo y la tensión, en este caso, se representa con estructuras de acorde que generados en el extremo derecho de la figura 12. Fuente: Elaboración propia

Efectos psicológicos de los intervalos de los acordes generados por la estructura armónica en la composición de música para cine.

En relación con la armonía existen dos polaridades que van desde la luz hacia la sombra, respectivamente, consonancia y disonancia. Estos dos extremos se pueden asociar al grado de luz y sombra relacionado con la forma o modo en que el cerebro del espectador de una obra cinematográfica hace lectura de la relación psicológica que expresa la trama o la imagen. Un extremo, el que contiene el mayor grado de consonancia, lo podemos asociar a la luz y, el otro extremo, con mayor grado de disonancia, a la sombra.

El miedo y la tensión, en este caso, se representa con estructuras de acorde en el sector de frecuencias medio y bajos, con estructuras de acordes donde la tendencia se inclina hacia el extremo derecho del ejemplo del pentagrama mostrado a continuación. Esto se puede conceptualizar de la siguiente forma:

CONSONANCIA: tranquilidad, calma, orden, alegría, claridad, luz, bondad, contemplación, verdad, paz.

DISONANCIA: misterio, maldad, oscuridad, siniestro, sombra, dolor, terror, locura, brutalidad, desconcierto, desintegración.



(+) CONSONANCIA

DISONANCIA (+)

>> Figura 13. Esquema consonancia-disonancia

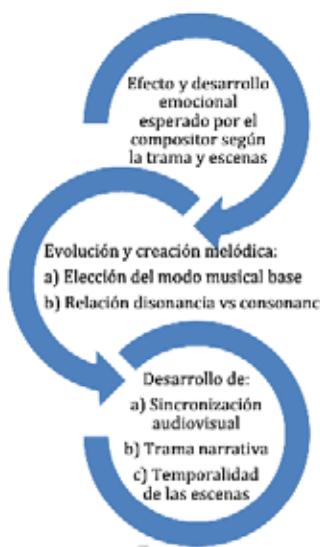
En los límites entre la consonancia y la disonancia se sitúa la tristeza, la nostalgia y la melancolía, correspondiendo a acordes menores con séptima mayor, acordes mayores con séptima mayor, acordes menores con #11 etc.

Esto se ve en el siguiente esquema general.



>>Figura 14. Esquema general de las transiciones armónicas
Fuente: Elaboración propia

Dicho lo anterior, podemos distinguir una vinculación tríadica entre a) el efecto y el desarrollo emocional esperado por el compositor, b) la evolución melódica y c) su sincronización audiovisual, como la propia trama narrativa y el desarrollo temporal de las escenas. Esto nos ofrece como un campo o marco de estudio, que se puede reproducir en el siguiente esquema general:



>> Figura 15. Diagrama proceso de sincronización audiovisual para cine
Fuente: Elaboración propia

El aporte de la psicología analítica junguiana y los trabajos de Campbell sobre la evolución del héroe en las tramas narrativas en función de los trabajos de Vogler (2002) para el cine.

Por último, y ahondando en la comprensión de los aspectos emocionales asociados a la trama, aparecen como relevantes estos aportes teóricos, pues, cada vez más, dentro de la propia evolución del cine dramático, este se caracteriza por la propia evolución de la trama puesta en juego y condicionada en relación con los rasgos psicológicos de los personajes, lo que produce una interface de análisis, necesaria de ser estudiada, en estos procesos de sincronización y creación musical para medios audiovisuales, como es el cine, donde este esquema es una continuidad de la evolución del drama, propuesto por Richard Wagner, en el siglo XIX, y que es tomado por parte importante el cine, durante el siglo XX y XXI (González, 2023).

El desarrollo de la teoría analítica o junguiana no solo se circumscribe al ámbito de la teoría psicoevolutiva y las consecuentes aproximaciones y enfoques psicoterapéuticos o del estudio de la personalidad (Peralta, 2015; Alonso, 2004; Sassenfeld, 2004), sino que ha abierto puertas y conexiones con el mundo del arte pictórico en general (Read, 1971; León, 2007; Quiroga, 2010, Cañete y Carrasco, 2023; García, 2024), y muy particularmente, al mundo del cine y la narración visual (Vogler, 2002; Galán, 2005; Uribe, 2010; Chamorro, 2017; Gómez, 2021; Catenacci y Gutiérrez, 2022; Quiroga-Méndez, 2022), y la novela (Hernández, 2007; Escobar, 2013; Núñez, 2014; Gómez y Hewitt, 2016; Cuenca, 2019).

Es así como el desarrollo y la aplicación de las teorías psicológicas de Jung al estudio de obras audiovisuales y narrativas es indispensable para entender el curso de las emociones, las posibles reacciones, la construcción de personajes y cómo se adaptan a roles en función de sus rasgos y complejidades psicológicas, a fin de articular narraciones, tramas y conflictos que estructuran una novela o un film. Según la revisión de estos temas por los autores señalados, la obra de Jung es abordada desde diversos conceptos como, por ejemplo:

La noción de arquetipos

- Arquetipos específicos
 - Máscara, sombra, *self*, madre-padre, anima-animus, viaje (Peralta, 2015).
 - Otros: (I Ching, cábala, figuras del tarot, símbolos y mitos orientales-occidentales de culturas antiguas).
- La noción de inconsciente colectivo, como fuente de un simbolismo individual y colectivo.
- La estructuración de contenidos como símbolos dentro de lenguajes mitológicos que estructuran el inconsciente.

- La noción de tipos psicológicos (sensación-intuición; pensamiento-sentimiento) y las orientaciones del psiquismo (introvertido-extrovertido).
- La teoría de los complejos.
- La interpretación de los sueños y contenidos oníricos.
- La teoría de la personalidad (Atarama-Rojas, Castañeda, 2017).
- La noción psicoevolutiva de individuación, autorregulación y desarrollo personal.

En estas revisiones destacan libros como *Tipos psicológicos*, *Los complejos y el inconsciente*, *Encuentro con la sombra*, *Arquetipos e inconsciente colectivo*, *El hombre y sus símbolos o Aion*. El estudio de las transformaciones que, vistas en su conjunto, nos permiten trazar una concepción más integral del desarrollo del psiquismo dentro de la vida anímica del sujeto en su ciclo vital (Sassenfeld, 2004).

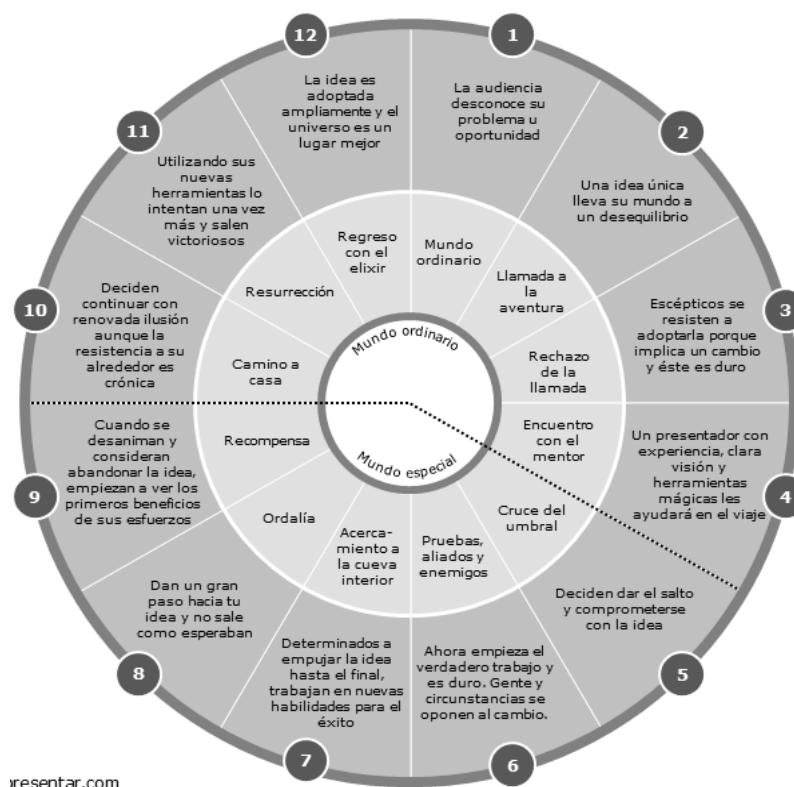
Para los efectos del presente artículo —y dentro de este esquema general junguiano—, autores como Campbell (2021) permiten complementar y ampliar la comprensión de Jung en el tratamiento de simbolismos, el curso y significación consciente o inconsciente de la experiencia dentro de una narración, aportando con una comprensión de cómo los rasgos de personalidad de los personajes les permiten o dificultan afrontar las vicisitudes de un recorrido

existencial, desde una narración compleja, que unifica lo mítico, lo simbólico, lo psicológico y lo literario, de las cuales se nutren artes como el cine. (Chamorro, 2017).



>> Figura 16. Propuesta narrativa del flujo camino del héroe. Fuente: Monique Villen (2025).

A partir de este esquema es posible trazar ciertos hitos que marcan las transformaciones y secuencias, que logra sintetizar Vogler (2022), y que se constituyen en verdaderas disyuntivas existenciales por las que el sujeto o personaje debe pasar, dentro de una trama mítica del héroe, que resulta, en términos junguianos, arquetípica.



>> Figura 17. Esquema del Camino del héroe según Vogler, a partir de los trabajos de Campbell. Fuente: Vogler, 2002.



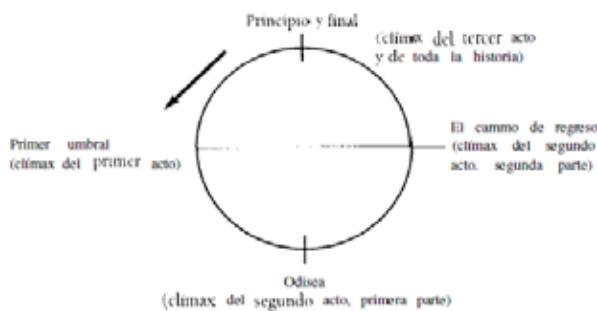
>> Figura 18. El viaje del héroe como evolución de la trama filmica Fuente: Vogler, 2002.

Por cierto, estos momentos han sido fuente de estudios y aplicaciones no solo en el ámbito clínico, terapéutico o psicoevolutivo, sino particularmente, y de modo creciente, en las artes audiovisuales, en la formación de tramas, personajes, etapas, complejidades psicológicas, hitos o umbrales narrativos, de mayor o menor intensidad o tensión dentro de una historia o trama. De manera más acuciosa, Campbell (2018) propone, en sus estudios, diversos momentos por los cuales un héroe suele pasar, al hacer un estudio comparativo de diversos mitos antiguos, los que, sistematizados por autores como Vogler (2002), se formulan en un modelo único más integrado, que se puede ver en el siguiente esquema:

Es de suma importancia destacar los trabajos de este autor (Vogler, 2022) para el cine, y ciertos fines del presente artículo, pues desde el punto de vista de la trama filmica, este esquema psicoevolutivo del héroe o personaje permite, además, comprender umbrales de mayor tensión y resolución dentro de una trama, integrados desde una mirada junguiana.

Destacaremos, de este esquema general, tres aspectos relevantes para la comprensión de la narración audiovisual filmica en que se la ha usado:

1. Un primer aspecto destacable del esquema anterior es que la secuencia de cada uno de los hitos se enmarca en el paso del "mundo ordinario" y objetivo de la trama que, por la evolución de la propia historia, desencadena un "mundo subjetivo especial" de reacción, que mira desde las coordenadas o disyuntivas existenciales donde el héroe o personaje principal es puesto a prueba. Se articula, así, el paso de una mirada objetiva y otra subjetiva que marcan tensiones y derroteros. Ambas sustentan la historia, pero de distinto modo.
2. Por otro lado, destacan la identificación de umbrales dentro de la secuencia y evolución narrativa que se plasman, finalmente, en los actos y escenas del film.



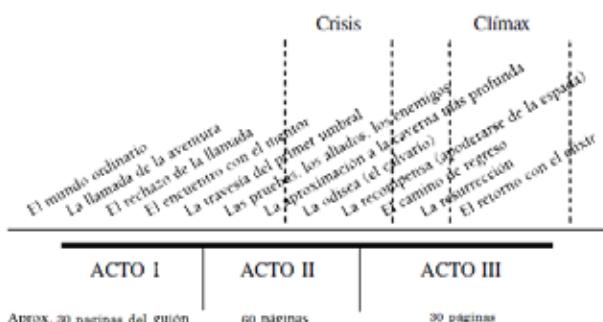
>> Figura 19. Ciclo narrativo filmico. Fuente: Vogler, 2002.

Este esquema permite generar y ordenar las tramas en narraciones propias del cine, a las que se ha ido ajustando e incorporando la industria filmica con los años. Por cierto, no todas las películas con este formato mítico ocupan cada una de las etapas, pues pueden incorporar variaciones y diversos recursos, especialmente en la secuencia e intensidad de las escenas. Muchas veces, algunas historias empiezan en algún punto distinto de esta trama regular y con recursos como el *flashback*, el paralelismo narrativo, los cambios narrativos o puntos de mayor tensión, rapidez, resolución o captación del interés por parte del público dirigido, entre otros.

Las etapas que componen el viaje del héroe

1. El mundo ordinario.
2. La llamada de la aventura.
3. El rechazo de la llamada.
4. El encuentro con el mentor.
5. La travesía del primer umbral.
6. Las pruebas, los aliados, los enemigos.
7. La aproximación a la caverna más profunda.
8. La odisea (el calvario).
9. La recompensa (apoderarse de la espada).
10. El camino de regreso.
- II. La resurrección.
12. El retorno con el elixir.

El modelo del viaje del héroe



>> Figura 20. Etapas del camino del héroe desde la evolución de actos en el film Fuente: Vogler, 2002.

En estos puntos es posible que la música actúe de un modo u otro, a fin de ser coherente con la trama, transiciones, secuencias, actos y escenas adoptadas por el director y los personajes.

3. Otro aspecto que Vogler (2002) propone y destaca es que el uso de este tipo de trama narrativa permite consolidar rasgos del personaje, perfilando su constitución arquetípica, especialmente en función del uso de arquetipos junguianos como las fuerzas complementarias, el encuentro con la sombra, los tiempos y tensiones internas-externas (Kronos y Kairós), las crisis y el desarrollo personal del personaje, la relación héroe-antihéroe y sus amplias variaciones, interacciones, pesos e intensidades dentro de la trama.

Los arquetipos como emanaciones del héroe



>> Figura 21. Los arquetipos como emanaciones del héroe Fuente: Vogler, 2002.

Por cierto, la evolución narrativa de los rasgos psicológicos del llamado personaje principal o héroe no tiene que ajustarse a la noción de héroe idealizado, pues muchas veces el héroe o personaje principal es casi un antihéroe. En la película *Insomnia*, el héroe, representado por Al Pacino, es un detective rudo y perspicaz, que ya ha pasado la mitad de su vida, y que está viviendo una etapa más bien decadente, pese a su experiencia y capacidades. Adicto a los fármacos para afrontar tanto el insomnio crónico como su pasado marcado por vivencias más bien traumáticas, decisiones e historias no superadas. Esto le acarrea contradicciones y culpas que lo constriñen y entorpecen, impidiéndole tomar decisiones, aumentando la sensación de constantes fallos y caídas, que anticipan parte del desenlace negativo, como cuando mata a su propio compañero en medio de una persecución del asesino en la niebla, momento del clímax de la propia trama fílmica, y también del desarrollo musical y sonoro del film, como analizaremos más adelante. Todos estos recursos aumentan la tensión a la cual la banda sonora debe adaptarse a fin de lograr una mayor sincronización audiovisual, dándole opciones al músico y cineasta de explorar, dentro de las complejidades de estas combinatorias, la solución y propuesta final creativa. Lo anterior nos permite un esquema de trabajo, tanto para un análisis como para la comprensión puesta en juego, en diversos casos de estudio, que se exponen a continuación.

METODOLOGÍA

Técnica: Estudio comparativo descriptivo sobre la base de estudio de casos.

OBJETIVOS:

Identificación de los modos musicales usados, umbrales en relación con los momentos escénicos dentro de la trama.

RESULTADOS

CASO 1: Análisis de la armonía según las emociones en el film INSOMNIA

La película *Insomnia* (2002), dirigida por Christopher Nolan y escrita por Hillary Seitz, protagonizada por Al Pacino, Robin Williams y Hilary Swank en los papeles principales, con Maura Tierney, Martin Donovan, Nicky Katt y Paul Dooley en papeles secundarios.

Desde el punto de vista de la trama, la película sigue a dos detectives de homicidios de Los Ángeles que investigan un asesinato en un pequeño pueblo de Alaska. El título hace referencia al insomnio que padece el protagonista debido tanto a las interminables horas de luz que hay en el pueblo como a los fantasmas personales que le impiden sentirse tranquilo, lo cual afecta la evolución psicológica del propio personaje, su dependencia de fármacos, el encapsulamiento del trauma previo, y que condicionan la evolución del film, en tanto introducen una tensión psicológica constante en la trama (Sarrais y De Castro, 2007).



>> Figura 22. Escena de clímax, de persecución en la niebla, previa al desenlace del final. Fuente: [https://cinemasips.com/2022/03/07/insomnia/7](https://cinemasips.com/2022/03/07/insomnia/)

Desde el punto de vista de la evolución de la trama, el desenlace y clímax se va prefigurando y condicionando a poco, preparando la acción y evolución de los hechos según una evolución y desenvolvimiento dramático. En este drama en particular, de persecución de un psicópata, protagonizado por Robin Williams, el músico, aprovechando los propios rasgos psicológicos del detective, protagonizado por Al Pacino, opta por generar estructuras armónicas con alto grado de disonancia para expresar el momento de tensión provocado por la falta de visibilidad donde confunde la silueta del delincuente con la de su compañero.

En la escena, el protagonista, en medio de la niebla, confunde a su compañero con el asesino que ambos intentan capturar, lo que nos ofrece un momento para evaluar la escena en función de la propia evolución armónica.

Es así como, en este caso, el compositor traduce a lenguaje musical, el momento más tensional que experimenta el policía frente al supuesto asesino que se mueve entre la espesa neblina, situación que le impide tomar la decisión de disparar o no. Finalmente lo hace, dándole muerte a su

propio compañero de investigación. En este caso no es la melodía, sino la disonancia de la estructura de los acordes empleados para generar el ambiente de incertidumbre y tensión. La técnica empleada para crear la música de esta escena se puede expresar en el principio de consonancia y disonancia armónica.

En la figura siguiente se puede apreciar el sector de acordes consonantes para generar luz psicológica y el sector de acordes disonantes o tensionales que se pueden utilizar para transitar entre la luz y la sombra, pues en la escena mencionada el compositor crea estructuras de acorde a partir del compás seis:



>>Figura 23. Acordes consonantes vs acordes disonantes a partir del compás 6 reproduce reacciones de miedo y tensión Fuente: elaboración propia

2. Análisis melódico del modo menor puro, fuera del paradigma “Modo menor clásico” en Film El Gladiador

CASO 2: *El gladiador (Gladiator)*

En este film, cuando el protagonista recuerda a su familia que se encuentra lejos, Hans Zimmer crea una melodía a partir del modo eólico. Sin duda, este momento del héroe, que constituye un umbral desde el punto de vista narrativo, como señala Vogler, es visto como un momento clave que Zimmer identifica para realizar una composición musical que marcará el conjunto del film, así como la transición entre la mirada externa y la mirada interna, que es donde se inicia el camino del héroe en tanto toma conciencia de su destino, y como este quedó marcado por los acontecimientos externos que lo alteraron. En consecuencia, resulta trascendental y aparece como una muy buena elección para detenernos en su análisis musical. Con este caso, se aclara el concepto o distinción mencionado en el primer artículo sobre modo eolio puro y aquel modo eolio vinculado a la escala natural, armónica y melódica empleado en el paradigma “Modo menor”, que no es otra cosa que el mismo “Modo mayor”, pero alterado en sus grados 3^{ab} y 6^{ab} y que, generalmente, en la escuela clásica es usado, aplicando el acorde Dominante7 para resolver a la tónica.

En cambio, en el modo puro, el dominante es un acorde menor tal como lo evidencia la melodía de Zimmer que se ve en el siguiente pentagrama.

>> Figura 24. Melodía Film El Gladiador, de Hans Zimmer

Fuente: Elaboración propia

Al analizar este segmento de la melodía aparecen diversas nomenclaturas que hacen alusión a aspectos distintos del análisis melódico y armónico. Una importante aclaración respecto de los números que se encuentran sobre la melodía (debajo de los acordes: Dm, Gm, C, F, etc.) o grados armónicos, donde el primer compás representa el primer grado armónico, el segundo compás el cuarto grado armónico, el tercer compás representa el séptimo grado armónico, el cuarto compás representa al séptimo y tercer grado armónico, y el quinto compás representa el sexto grado armónico, etc.) en el modo dórico de la melodía. No siempre en el mundo académico se hace el distingo entre grados de la línea melódica y grados de la armonía o acordes que genera la melodía. Son dos cosas diferentes, los **grados con números romanos son para la armonía** y los **algebraicos para la melodía**. Nada tienen que ver estos números que identifican la melodía con los números algebraicos que se le agregan a los números romanos de la armonía, como por ejemplo es común ver en la música popular V grado seguido de 9+ o, 5- etc. Estas son las extensiones 9,11,13 que pueden estar alteradas o no, y en los casos de las cuartas suspendidas (sus 4) y otras alteraciones pero que a diferencia de los grados melódicos

se refieren al acorde, en cambio los números algebraicos en este análisis se refieren específicamente al modo melódico. Una de las razones por las cuales la mayoría de los análisis de la melodía resulta ineficiente o incompleto o peor aún “no se comprende” es por el desconocimiento de cómo se debe abordar el estudio de la melodía para poder individualizarla y no confundirse con las extensiones, teoría diferente, como se ha visto en los anteriores artículos (Gonzalez, 2023, 2024) que veremos en los siguientes artículos pronto a publicarse.

En la música clásica el acorde Dominante de V grado del modo mayor sigue funcionando en el modo menor, cuestión que, por lo demás, evidencia que, generalmente, el modo menor clásico no emplea el modo eolio puro como debió haber sucedido, por ejemplo, en la música renacentista. Esta distinción es de tremenda importancia puesto que la tendencia que se impuso con mayor fuerza en el siglo pasado fue la clásica, principalmente por los manuales y tratados de armonía que aún se siguen usando como parte del currículo actual.

Esto es una de las diferencias importantes. La mayoría de la música popular mantiene, hasta nuestros días, el V grado Mayor 7. Una bella excepción la podemos encontrar en la



>> Figura 25. Afiche film El gladiador. Fuente: https://www.tripadvisor.es/AttractionProductReview-g194739-d17371941-Tour_of_the_Gladiator_in_the_Val_d_Orcia_with_the_Vespa_125-Chiusi_Tuscany.html#/media/17371941/?albumid=-150&type=ALL_INCLUDING_RESTRICTED&category=-150

canción “El sonido del silencio” de Simon and Garfunkel, compuesta en el modo eolio puro, donde claramente se siente la diferencia en el estado de ánimo que genera la canción ya en los primeros compases.

CASO 3: Análisis del punto de vista rítmico-melódico en el Film Misión Imposible

El “TEMPO” o beat. Cómo los compositores de música para cine generan o expresan la emoción de máxima tensión. Veamos el caso de la partitura general del film

The musical score consists of two staves. The top staff is for piano (two hands) and the bottom staff is for voice. The vocal line starts with a series of eighth-note chords, followed by a melodic line. Annotations above the vocal line indicate 'Dórico' for the first section and 'Escala de blues' for the second section, starting at the end of the first measure. The piano part provides harmonic support with sustained notes and chords.

>> Figura 26. Partitura musical para el film Misión imposible. Fuente: elaboración propia

No voy a hacer referencia o a repetir análisis sensacionalistas que existen en variada literatura al respecto y también en videos de YouTube. Sin perder de vista el objeto de estudio de los artículos anteriores y de este No debemos olvidar que lo que estamos investigando es la relación con la escala empleada y las emociones, por lo que nuestro foco de atención está puesto en la mística de las diferentes escalas utilizadas para transmitir sentimientos y emociones sincronizadas con la imagen en movimiento. Dicho esto, antes de abordar el aspecto del ritmo en el siguiente caso, resulta interesante el análisis de la melodía o motivo principal de los primeros compases de la música de *Misión imposible*. Como se puede evidenciar, la armadura con dos bemoles nos plantea la tonalidad de Si bemol. Pero como la tónica melódica es Sol, podríamos pensar que la melodía principal está en el modo menor Sol menor. Sin embargo la escala, es la escala de blues con base en el modo dórico. En el primer pentagrama de la figura 26 podemos ver el motivo principal y en los dos pentagramas siguientes la escala de blues y su base modal dórica en el pentagrama final. Mencionar, también, que en el compás cinco, segundo tiempo, el contrapunto de la melodía superior (Pentagrama superior clave de Sol) altera la estructura armónica del acorde de tónica dórico y que además convierte al modo en la escala de blues con una 5^a - (quinta menos), es decir, un dórico con su quinta alterada, lo que agrega una nueva tensión. (Para el estudiante de armonía de la escuela clásica no resulta fácil identificar qué o cuáles modos se emplearon en esta composición, pues la composición no se ajusta al paradigma, modo mayor y modo menor de los clásicos puesto que el paradigma pertenece al mundo del Jazz).

Dado que en este artículo resultaría demasiado extenso referirme a una metodología de análisis para la identificación de los diferentes modos a propósito del estudio de la composición musical, sugiero leer la primera parte de la explicación que se encuentra en el artículo anterior sobre el análisis de la canción *Gracias a la vida* de Violeta Parra (González, 2024a), donde se da a conocer la mecánica de la melodía en relación con sus grados activos e inactivos en el modo jónico, las operaciones de resolución y/o el retardo con sus correspondientes excepciones, que, son según el destacada maestro y arreglista chileno Toly Ramírez (González, 2024b)². La mejor forma de comprender los conceptos modales, es comprender que la tónica en la melodía no necesariamente debe ser el primer tono de la escala deducible por la armadura de la tonalidad. Los mismos principios que operan en la construcción melódica jónica pueden ser llevados al terreno del resto de los modos que no son el jónico, lo que se constituye en una técnica compositiva y teórica para así poder identificar los diferentes modos en una composición y, además, como recurso compositivo. (González, 2024b).

²Con quien tomé clases particulares en los años 90 del siglo XX.



>> Figura 27-29. Afiches de diversas versiones de Misión imposible. Fuente: <https://ar.pinterest.com/pin/727190671109932442/>

La emoción generada por el ritmo

Nuestro siguiente análisis se refiere a la relación que se genera entre el aspecto rítmico de la melodía y la emoción de máxima tensión, por ejemplo, frente a situaciones donde lo que está en juego es la propia vida. Como se sabe, las emociones, a diferencia de los sentimientos, aparecen en períodos cortos de tiempo; por lo mismo, se vinculan con la inmediatez. En este caso, el compositor recurre a aquella parte de la música que conecta con el movimiento físico, con la acción, la velocidad y máxima tensión de la película *Misión imposible*, protagonizada, en sus diversas versiones filmicas, por Tom Cruise. Ya vimos el efecto psicológico creado por la melodía, veremos ahora lo que los músicos llamamos "el Tempo" y el ritmo como efecto psicológico. El corazón, cuando nos encontramos relajados y en calma, generalmente late entre 60 y 100 veces por minuto. Esto equivale, aproximadamente, 1 a 1.66 latidos por segundo. Y lo hace de un modo uniforme. Cuando corremos, entre 120 y 160 latidos por minuto. Imaginemos a una persona corriendo a una velocidad uniforme, en tal condición lo que varía es el **TEMPO**. Se produce una diferencia entre caminar y correr en relación con los latidos del corazón,

pero si se interrumpe esa regularidad con frenadas bruscas, saltos complejos y toda suerte de obstáculos peligrosos que obligan a acelerar más aún o a frenar, allí se rompe la regularidad, la simetría, lo que es clave. Lalo Schifrin, entonces, utiliza el compás de 5/4 y no de 4/4, ni tampoco ternario. El compás de cinco cuartos es considerado un compás irregular o asimétrico, ya que no sigue el patrón tradicional de los compases ya mencionados. Cada beat, pulsación o latido tendemos a contarlo en mitades o tercios, pero al ser cada compás de cinco tiempos o, dicho de otro modo, de cinco latidos, psicológicamente se experimenta la sensación de que algo se corta o vuelve a comenzar, se ve alterado el principio de simetría. En este punto encontramos la primera genialidad del compositor, pero vamos por más análisis generado por las dos melodías donde claramente el aspecto rítmico —que sabemos identifica al movimiento, al cuerpo físico— está plasmado en la melodía del compás inferior (ver figura 30) que es una parte de la figura anterior (figura 29), permitiendo separar la melodía superior de la inferior, como se muestra a continuación.

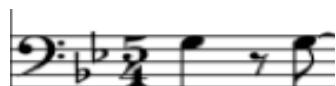


>> Figura 30. Partitura inferior de la melodía central de la banda sonora para serie Misión Imposible. Fuente: elaboración propia

Se aprecia en la voz superior (expresada en clave de sol) de la partitura (figura 31), el aspecto mental representado por la melodía del pentagrama superior con sus alteraciones en la armonía, y a su vez, en el pentagrama inferior (en clave de fa) se aprecia la melodía central (en 5/4) (figura 33) donde el cromatismo re, re bemol, do, sobre todo re bemol, bajada de semitono que genera el efecto Doppler que a modo de ejemplo o comparación se puede escuchar después de que la ambulancia pasa haciendo sonar la sirena con la alteración propia de la cuarta aumentada, sonido alterado que se encuentra fuera de la armadura de Si bemol, constituye la segunda genialidad.-



>> Figura 31. Voz superior expresada en clave de sol con sus alteraciones melódicas (re bemol) Fuente: Elaboración propia



>>Figura 32. Voz inferior en clave de fa, segmento tema central Fuente: Elaboración propia

En esta porción (figura 32) se acentúa el quiebre ritmico que acompaña el desarrollo melódico

Es decir, se debe tener en cuenta que actúan dos melodías sonando en forma simultánea, (contrapunto), una para el cuerpo y otra para la mente dentro de un contexto rítmico contra simetría.

Por último, el silencio de corchea, preciso, en el segundo tiempo de cada compás del tema principal, constituye otro recurso para romper la simetría y para concentrar la tensión en el contexto de peligro que, como señalamos, entra en diálogo con las exploraciones formales y, en buena medida, es heredera del trabajo de autores como Ígor Stravinski.

CONCLUSIÓN

En primer lugar, se plantea como fin de una serie dedicada al estudio de los modos musicales y su destacada evolución dentro la música para cine, así como su rol en la sincronización y utilización dentro de la trama y desarrollo de escenas y sentido usualmente dramático.

Se debe destacar cómo los modos o escalas analizadas son la configuración melódica de los arquetipos occidentalmente recepcionados y como tales son la materia prima del compositor de cine. En este contexto, el cine del Siglo XX, y XXI se ha transformado en un verdadero laboratorio compositivo para diversos músicos, ajustando cada vez más un estudio de los efectos emocionales de cada escena, permitiendo una renovación y vigencia de la teoría modal hasta nuestros días.

Este ajuste constante audiovisual entre imagen y música según cada película, que condiciona el proceso creativo, permite adecuarse a la propia evolución del filme, en función de la propia evolución narrativa de la imagen, para la cual su vinculación con teorías como las de Jung o Campbell ha sido fructífera en las últimas décadas. En cuanto al objeto de estudio que busca identificar y comprender la naturaleza de las escalas musicales en relación con las emociones empleadas en la composición para medios audiovisuales en el fondo, lo que el cineasta hace es contar una historia con imágenes y el compositor contar la misma historia por medio de frecuencias de sonidos musicalmente ordenados en grados de mayor o menor simetría . Ahí se encuentra el mejor esfuerzo del arte de la sincronización para medios audiovisuales, como se estudió en el primero de los artículos referente a este tema (González, 2023).

Cabe mencionar también que el segundo artículo en el cual hago un análisis melódico de la canción gracias a la vida resulta realmente interesante toda vez que Violeta hace de su canción su historia y donde las imágenes arquetípicas son prácticamente imágenes metafísicas o arquetípicas, en el mismo sentido que los films que hemos analizado aquí.

La canción o composición melódica, en sí misma, es un conjunto de imágenes y por lo mismo los tres artículos conforman una unidad donde el hilo conductor de los tres artículos sería la búsqueda o la identificación de los sentimientos y emociones en un segmento de las melodías que narran una historia, drama o aventura. Estos elementos, a través de una adecuada sincronización con la trama, potencia el desarrollo de arquetipos narrativos.

Para finalizar y un poco para responder qué es lo que los compositores saben en primer lugar es el manejo de los conceptos modales donde distinguen claramente lo que es el estudio de la melodía individualizada de la armonía y a su vez la armonía individualizada de la melodía así también como el conocimiento de las extensiones del acorde que como ya aclaramos tal estudio no identifica necesariamente la anatomía de los modos o melodía. Por

esta razón es necesario recurrir a la técnica de Percis (ver artículo anterior) para trasladar esa misma técnica aplicada al modo jónico al resto de los modos. Si el análisis se realiza solamente con números romanos estudiando los grados armónicos y las extensiones no puede haber profundización y una comprensión más precisa para expresar el misterio de las emociones y sentimientos arquetípicos que se ocultan detrás de lo visible.

A través del estudio de estas obras, se puede constatar que los compositores de cine estudiados, poseen un conocimiento completo, y comprensión de las reglas de armonías provienen de principios y que lejos de encerrar o limitar el proceso creativo, son recursos para mejorar y crecer como compositor.

BIBLIOGRAFÍA

- Alonso G., Juan Carlos "La Psicología Analítica de Jung y sus aportes a la psicoterapia", en *Universitas Psychologica*, vol. 3, núm. 1, enero-junio, 2004, pp. 55-70. Pontificia Universidad Javeriana Bogotá, Colombia Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=64730107>
- Atarama-Rojas, Tomás; Castañeda-Purizaga, Lucía; Agapito-Mesta, Claudia Los arquetipos como herramientas para la construcción de historias: Análisis del mundo diegético de "Intensamente" *Ámbitos*, núm. 36, 2017, pp. 1-16 Universidad de Sevilla, Sevilla, España Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=16851142003>
- Campbell, Joseph. 2017. *El poder del mito*. Madrid. España. Capitán Swing Libros.
- Campbell, Joseph. 2018. *Las máscaras de Dios*. Vol. I-IV. Madrid. España. ATALANTA
- Cañete Islas, O., & Carrasco Guzmán, Álvaro. (2023). Tipos psicológicos junguianos y creatividad en arte y arquitectura. Reflexión desde la experiencia docente universitaria". *Revista Liminales*
- Catenacci, J. & R. Gutiérrez (2022). Análisis del western: evolución, arquetipos e importancia del héroe en el género. *Revista Chilena de Semiótica*, 17 (34-49).
- Cressova, N. 2007. "Bajo el signo de Proteo". Tesis para optar al grado de Literatura Comparada. Universidad de Granada. España.
- Chamorro Ramos, Adria. 2017. El viaje del héroe campbelliano. Continuidad y ruptura del monomito en la fantasía épica contemporánea. Facultat d'Humanitas. Universitat Pompeu Fabra. España
- Cuena Orellana, N. (2019). "Los arquetipos narrativos tradicionales en las películas destinadas al público infantil: Pixar Animation Studios" (1995-2015). *Revista de la Asociación Española de Investigación de la Comunicación*, 6(12), 81-94. <https://doi.org/10.24137/raeic.6.12.10>
- Escobar, Ana. 2013. "Arquetipos representados en los personajes de inútil combate, de Enrique Martínez Sobral". Tesis de Licenciatura en Letras, Universidad de San Carlos. Guatemala.
- Sarrais, F.; P. de Castro Manglano. 2007. El insomnio The insomnia. En Revista: *Sistema Sanitario de Navarra*, 2007 Vol. 30, Suplemento 1 En: <https://scielo.isciii.es/pdf/asisna/v30s1/11.pdf>
- Fernández, Viviana H. 2007. Arquetipos junguianos y arcanos mayores en *Cien años de soledad*. Análisis de las vidas de los personajes de la novela como etapas del camino hacia la totalidad psíquica". En: <https://www.cervantesvirtual.com/descargaPdf/arquetipos-junguianos-y-arcanos-mayores-en-cien-aos-de-soledad-0/>
- Galán Fajardo, Elena. La creación psicológica de los personajes para cine y televisión. *International Journal of Developmental and Educational Psychology*, vol. 3, núm. 1, 2005, pp. 263-273 Asociación Nacional de Psicología Evolutiva y Educativa de la Infancia, Adolescencia y Mayores Badajoz, España Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=349832310025>
- García Gómez, A. "Cubismo musical". Rev. AISTHESIS, n 71; pp. 59-187. 2022
- García, Sinuhe, 2024. "El arte como vehículo de transformación psíquica: Una exploración de los arquetipos y símbolos en la Psicología Analítica de Carl Gustav Jung". Tesis de Especialización. DMC, Puerto Vallarta, México.
- Gómez Flores, Teresa del Carmen, 2021. "La figura del antihéroe en la película Joker". Tesis para optar al grado de Máster en Comunicación. Universidad de Sevilla. España
- González Uslar, R. (2023). "El arte de la sincronización de música para medios audiovisuales: Bases para una metodología de composición musical para banda sonora". *Márgenes. Espacio Arte y Sociedad*, 15(23), 128-136. <https://doi.org/10.22370/margenes.2022.15.23.3603>
- González Uslar, R. (2024). "Tristeza y arquetipos en *Gracias a la vida*, de Violeta Parra: Bases para la aplicación de las escalas en su composición musical". *Márgenes. Espacio Arte y Sociedad*, 17(27), 37-53. <https://doi.org/10.22370/margenes.2024.17.27.4613>
- Quiroga Méndez, M.P. (2022). "Los sueños del mundo, una interpretación del cine desde la psicología analítica". *Clínica e Investigación Relacional*, 16 (1): 107-127. [Recuperado de www.ceir.info] DOI: 10.21110/19882939.2021.160107
- Jung, Carl. 2003. *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Buenos Aires. Paidós

- Jung, C. G.; Campbell, J.; Wilber, K.; von Franz, M-L.; Bly, R.; Dossey, L.; Peck, M. S.; May, R.; Pierrakos, J.; Sanford, J. A.; Nichols, S.; Greene, L.; Hannah, B. Bradshaw, J. y otros. 2026. Encuentro con la sombra. El poder del lado oculto de la naturaleza humana. CreateSpace Australia. Independent Publishing Platform, 2016
- León del Río, M^a Belén. "Arquetipos e inconsciente colectivo en las artes plásticas a partir de la psicología de C. J. Jung". En: *Arte, individuo y sociedad* 2009, vol. 21 37-50
- Núñez de la Fuente, Sara. 2014. "El arquetipo de la gran madre. UNA LECTURA JUNGUIANA DE LA PUERTA DE LOS PÁJAROS". EN: *SIGLO XXI, LITERATURA Y CULTURA ESPAÑOLA. REVISTA DE LA CÁTEDRA MIGUEL DELIBES*, Nº. 12, 2014 pp. 157-179
- Peralta Flores, Shirley. 2015. "Conociendo los arquetipos, persona, sombra, anima y animus, en el camino de la individuación en los integrantes de la pareja de la mediana edad, desde la psicología junguiana". Tesis para optar al grado de magíster en Psicología Clínica adultos. Universidad de Chile.
- Read, Herbert. 1971. *Imagen e idea*. Ed. F.C.E.
- Sassenfeld Jorquera, André Michel. 2004. "El desarrollo humano en la psicología junguiana –Teoría e implicancias clínicas–". Memoria para optar al título de Psicólogo. Universidad de Chile.
- Stravinski, Ígor. 2021. *Poética musical*. Madrid, España. Acantilado.
- Uribe Montes, Alexander 2010. El universo del que no te recuperas. Arquetipos y mitos en la obra de David Lynch Jhon En: <https://revistasum.umanizales.edu.co/ojs/index.php/filodepalabra/article/view/895>
- Vogler, Christopher. 2002. *El viaje del escritor. Las estructuras míticas para escritores, guionistas, dramaturgos y novelistas*. M Non Troppo

SITIOS ONLINE

- González Uslar, R. 2024b. CLASE ARMONIA NIVEL A2. En: <https://www.youtube.com/watch?v=N8I-5vTP9LI>
- Malandain. 2021. "La consagración de la primavera". *Boletín digital del Ballet Biarritz Francia*. En: La consagración de la primavera - Ballet Malandain
- Stravinski, Ígor. *La consagración de la primavera*. En: <https://www.youtube.com/watch?v=3IZgwtpgjZ4>

Notas sobre la línea vertical y el desvío en Mallarmé

MARCELO RODRÍGUEZ ARRIAGADA

Doctor en Filosofía. Profesor del Centro de Estudios Griegos, Bizantinos y

Neohelénicos "Fotios Malleros" de la Universidad de Chile

Filiación institucional: Universidad de Chile, Santiago, Chile

ORCID: 0009-0001-3904-9229

Mail contacto: marcelorodriguez@uchile.cl

Universidad de Valparaíso

Facultad de Arquitectura

Revista **Márgenes**

Mujer Arte y Sociedad

Notes on the vertical
line and the deviation in
Mallarmé

2025. Vol 18. N° 28

Páginas: 66-76

Recepción: mayo 2024

Aceptación: agosto 2024

RESUMEN

La escritura de Mallarmé ofrece una *experiencia radical* de la realidad. En sus poemas se experimenta el ritmo o la vibración de las cosas, una oscilación entre el peso y la levedad, entre lo que baja y lo que sube. En base a esta consideración, en estas notas se examina esta dialéctica a partir de la relación que Mallarmé suscita entre una línea vertical y una línea oblicua.

Palabras claves: Mallarmé, dialéctica, caída, línea vertical, línea oblicua, desvío.

ABSTRACT

Mallarmé's writing offers a radical experience of reality. In his poems one experiences the rhythm or vibration of things, an oscillation between weight and lightness, between what goes down and what goes up. Based on this consideration, these notes examine this dialectic from the relationship that Mallarmé creates between a vertical line and an oblique line.

Keywords: Mallarmé, dialectic, fall, vertical line, oblique line, deviation.

<https://doi.org/10.22370/margenes.2025.18.28.4997>

He llegado a poseer el sentimiento de la horizontal y vertical de manera de hacer expresivas las oblicuas resultantes, cosa que no es fácil.

Henri Matisse, Carta a Rouveyre, 18 de octubre de 1947.

La inclinación, la inestabilidad, la instancia en cuanto tal, es el motor de lo que carece de primer motor.

Michel Serres, *El nacimiento de la física en el texto de Lucrecio.*

|

Para Gaston Bachelard, la poesía de Mallarmé rompe con todas nuestras costumbres y, antes que nada, *con nuestras costumbres poéticas, de lo cual resulta un misterio mal estudiado si se juzga desde el punto de vista de las ideas: entonces se dice que Mallarmé es oscuro. Un tema mallarmeano no es ningún misterio de la idea; es un milagro del movimiento*¹. El milagro es la *vibración* que acontece en cada uno de sus poemas: en la textura de sus versos late una *dialéctica*, un juego de antítesis —mejor, de ambivalencias—, que no se desarrolla entre una idea y su otra contrapuesta, sino en la *oscilación* entre un *movimiento* y otro; en este caso poético, entre un movimiento de *caída* y otro de *elevación*. En el poema *Un golpe de dados*, todo se alza y cae en la nada marítima: el navío, el brazo del lanzador de dados, el velo de esponsales, la pluma, Hamlet y la sirena. Así, en Mallarmé, las imágenes flotan, vuelan, caen, se aplastan o se hunden en el suelo, toda una *dinámica* que lleva a advertir que el mundo poético no es un mundo paralelo a la realidad, sino que es la realidad, aquella de las cosas usuales, pero vistas en su *gravedad* —siendo el sentimiento poético el que deja oír el peso o la ligereza de las cosas sobre el mundo.

Para experimentar esta *vibración*, producida por la *oscilación* entre una *caída* y una *ascensión*, Bachelard atiende los siguientes versos del poema *Renovación*:

*Luego caigo enervado de perfumes de árboles, cansado,
Y cavando con mi rostro una fosa para mi sueño,
Mordiendo la tierra caliente donde crecen las lilas,*

Espero, abismándome, que mi hastío (ennui) se eleve...

¹Gaston Bachelard: "La dialéctica dinámica del ensueño mallarmeano", en *El derecho de soñar*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2012, p. 155. *No, querido poeta, salvo por torpeza o tontería, no soy oscuro, [...] y me vuelvo oscuro ¡por cierto! si el lector se equivoca y cree que abre un periódico.* Carta a Edmund Gosse del 10 de enero de 1893, en Stéphane Mallarmé: Correspondencia, Lima, Alastor Ediciones, 2022, p. 184.

Experimentamos en cada verso el movimiento de pura pesadez: caer, cavar, morder la tierra, abismo... pero ¿por qué el *hastío* cifra aquí el movimiento inverso, el de elevación? Porque es un hastío sereno, ligero, sin preocupación ni enfado, y así, nos dice Bachelard, *se revela como una realidad dinámica, como una dulce conciencia de flotar y de subir más allá de las tentaciones de un mundo pesado. / Así el poeta acaba de hacernos vivir la dialéctica dinámica de la pesadez y hastío como opuestos dinámicos [...] la poesía [...] nos lleva al punto medular en que, intercambiando su valor dinámico, la pesadez y el hastío ponen al ser en vibración.* Aquí, el *hastío* ya no es un *germen oscuro*, aquí, el *hastío* tiene *tallo*. *Como todas las bellas fuerzas simples, tiene un impulso. Producirá una gran flor fría y vacía, una bella flor sin ostentación, algún nenúfar blanco, poesía pura surgida de los estanques leteanos en el alma mallarmeana*². *El nenúfar o ninfea, ha entendido la lección de calma que da el agua dormida. En su delicadeza extrema, con ese sueño dialéctico tal vez se sentiría la suave verticalidad que se manifiesta en las aguas dormidas*³. Pues bien, siguiendo hasta cierto punto a Bachelard, preguntémonos, ¿cuál es la especificidad de esta dialéctica?⁴ ¿por qué Mallarmé dispone en el poema este fluctuar de movimientos? ¿qué clase de gravedad anima su escritura?

Si atendemos a la dirección de los movimientos, salta a la vista la *verticalidad* de la dialéctica mallarmeana. La misma palabra *pluma*, presente en distintos poemas —dígase la pluma del escritor, la del ala de un pájaro, la de la gorra de Hamlet, etc.—, traza esta vertical, en tanto *la elevación de la pluma, es siempre la inminencia o el acaecer de su caída*⁵. Una manera de explicar este carácter específico atiende al *carácter temporal* que supone, tal como deja ver el mismo Bachelard en su texto "Instante poético e instante metafísico". Allí leemos que la poesía produce un *instante* en el que el ser más disperso y desunido alcanza su unidad, y este instante es el *tiempo vertical*:

²Gaston Bachelard: "La dialéctica dinámica del ensueño mallarmeano", *op. cit.*, pp. 158-159.

³Gaston Bachelard: "Las ninfeas o las sorpresas de un amanecer de verano", en *El derecho de soñar*, *op. cit.*, pp. 13-14

⁴Como dice Jean-Jacques Wunenburger, la dialéctica para Bachelard supone un tipo de pensamiento que debe *abrirse a una movilidad, un devenir, que implique descentrarse del punto de vista inmediato, integrar elementos nuevos. El punto de partida debe ceder siempre su lugar al punto de llegada, lo dado a lo construido, lo antiguo a lo nuevo.* [...] Bachelard invita sin cesar tanto al científico como al poeta a renunciar a todo método unilateral, a acopiar procedimientos intelectuales opuestos, a desarrollar simultáneamente modos contrarios de aproximación al objeto. *El dinamismo intelectual no podría limitarse a una trayectoria lineal, sin serpenteos ni desvíos, sino que se emparenta más bien con un movimiento de vaiven entre polos extremos, con una marcha alterna y oscilatoria, cuidadosa de no dejar nunca abandonado un sector de lo dado.* Dicho de otro modo, *esta progresión animada y sinuosa, este método sinóptico y contrastado son la condición, no tanto de una totalización que cerraría de nuevo la representación en sí misma, sino de una exploración siempre viva y siempre inacabada de las profundidades del mundo.* Jean-Jacques Wunenburger: "Figuras de la dialéctica", en Bachelard y la epistemología francesa, Buenos Aires, Nueva Visión, 2006, pp. 25-26.

⁵Jacques Derrida: *La diseminación*, Madrid, Fundamentos, 2015, p. 408.

UN COUP DE DES JAMAIS

QUAND BIEN MÊME LANCÉ DANS DES CIRCONSTANCES
ÉTERNELLES

DU FOND D'UN NAUFRAGE

SOIT
que

l'Abîme

blanchi
étoile
futieux
sous une inclinaison
plane désespérément

d'aile

la sienne

par

avance retombée d'un mal à dresser le vol
et couvrant les jaillissements
coupant au ras les bonds

très à l'intérieur résume

l'ombre enfouie dans la profondeur par cette voile alternative

jusqu'adapter
à l'envergure

sa bâinte profondeur en tant que la coque

d'un bâtiment

penché de l'un ou l'autre bord

>> Figura 1. Caligrama del poema de Stéphane Mallarmé:
Un coup de dés jamais n'abolira le hasard. Fuente:
<https://cl.pinterest.com/pin/668854982148602268/>

En tanto que todas las demás experiencias metafísicas son dispuestas en antepropósitos interminables, la poesía desecha los preámbulos, los principios, los métodos, las pruebas. Desecha la duda. Cuando mucho necesita un preludio de silencio. Antes que nada, golpeando las palabras huecas, hace callar la prosa o los gorjeos que dejarían en el alma del lector una continuidad de pensamiento o de murmullo. Luego, tras las sonoridades huecas, produce su instante. Para construir un instante complejo, para anudar sobre ese instante simultaneidades múltiples es por lo que el poeta destruye la continuidad simple del tiempo encadenado. / En todo poema verdadero, se pueden encontrar los elementos de un tiempo detenido, de un tiempo que no sigue la medida, de un tiempo que nosotros llamaremos vertical para distinguirlo de un tiempo común que huye horizontalmente con el agua del río, con el viento que pasa. De ahí una paradoja que debe enunciarse claramente: en tanto que el tiempo de la prosodia es horizontal, el tiempo de la poesía es vertical⁶.

Vista desde el plano de su carácter temporal, es decir, desde su *orden* —todo tiempo es un orden, y todo orden es un tiempo, dice Bachelard—, la dialéctica mallarmeana, y la dialéctica poética en general, es vertical porque anuda simultaneidades múltiples en un solo instante, dicho de otro modo, porque estabiliza en un instante una relación armónica entre dos opuestos. Esta conjugación de elementos no establece una síntesis, al modo de una dialéctica de ritmo ternario obligado, es decir, de un movimiento que supera de manera retroactiva la tensión entre los opuestos. En estricto rigor, la conjugación pone en juego una oscilación que no termina de terminar, condición que marca el carácter dinámico implícito en este particular tiempo detenido. Luego, al abrir este instante poético, el poeta rompe la *sucesión* que constituye el *tiempo horizontal*. Este es el tiempo que corre, que arrastra al *ser* a la lógica de la causalidad temporal, es decir, a la determinación lineal y continua de lo que está antes, ahora o después⁷. Desechados los preámbulos, los principios, los

métodos, etc., que despliega una experiencia metafísica organizada por la *horizontalidad*, y desplazado el tiempo horizontal que trama el *devenir* del prójimo, de la vida y del mundo, no queda más que la “referencia autosincrónica” de un movimiento y un tiempo que se eleva y un movimiento y un tiempo que se hunde: *De pronto se borra toda horizontalidad plana. El tiempo ya no corre. Brotá*⁸.

El tiempo brota y asciende como el nenúfar de los estanques, y como cualquier flor, por ejemplo, un lirio: *¡Tú hiciste la blancura sollozante del lirio / que rodando entre mares de suspiro, que roza / por el incienso azul del pálido horizonte, asciende, en un ensueño a la luna que llora!*⁹. Y también el tiempo cae, se abisma, como una pesada nube: *Domina la pesada nube, base de basalto y de lavas, lo / mismo que los ecos esclavos, por una bocina sin virtud. / Y en el sepulcral naufragio (bien lo sabes, espuma, pero allí te derramas), suprema y única entre los restos, derribas el mástil sin velas; / Todo lo que se sumerge en una perdición divina, en el vano abismo abierto, / Y en el blanco cabello pendiente, sumerge ansioso el muslo infantil de una sirena*¹⁰. Ahora bien, en el poema, como se experimenta en estos versos, ningún tiempo antecede al otro, no se suceden, sino que se dan al mismo tiempo, en ese equilibrio oscilante en el que:

*sin esperar nada del soplo de las horas, el poeta se aligera de toda vida inútil y siente la ambivalencia del ser y del no ser. En las tinieblas ve mejor su propia luz. La soledad le trae el pensamiento solitario, un pensamiento sin diversión, un pensamiento que se eleva, que se apacigua exaltándose puramente. [...] Sobre el tiempo vertical —en el descenso— se apilan las peores penas, las penas sin causalidad temporal, las penas agudas que traspasan el corazón por una nada, sin debilitarse nunca. Sobre el tiempo vertical —subiendo— se consolida el consuelo sin esperanza, ese extraño consuelo autóctono y sin protector. En pocas palabras, todo lo que niega la historia íntima y el deseo mismo, todo lo que devalúa a un mismo tiempo el pasado y el porvenir, se encuentra en el instante poético*¹¹.

⁷El tiempo vertical y el tiempo horizontal expresan una misma línea recta? Desde el campo de la música, Pierre Boulez sostiene que la línea recta dibuja una trayectoria simple: *Inspirándonos en los ejemplos de Joyce y de Mallarmé, ya hemos logrado llegar a no concebir más la obra como una trayectoria simple, recorrida entre un punto de partida y uno de llegada. La geometría euclíadiana nos afirma que la línea recta es la menor distancia entre dos puntos; es más o menos la definición del ciclo cerrado. En esta perspectiva la obra es una, único objeto de contemplación o de delectación frente al cual nos encontramos, en relación, con el cual nos situamos: la obra obedece a una trayectoria única, que se reproduce siempre en forma idéntica, ligada invariablemente a consideraciones tales como la velocidad de desarrollo y la eficacia inmediata.* Pierre Boulez: *Puntos de referencia*, Barcelona, Gedisa, 2008, p. 143. La verticalidad mallarmeana no define una trayectoria, en el sentido en el que no hay un punto de partida y uno de llegada. Los términos que oscilan verticalmente en esta dialéctica nacen juntos en el instante poético, no hay uno primero y otro después; la simultaneidad que posibilita la línea recta vertical desplaza la sucesión que rige la línea recta horizontal. Por esta razón, el tiempo vertical es un tiempo detenido.

⁸Gaston Bachelard: “Instante poético e instante metafísico”, *op. cit.*, p. 225.

⁹Del poema “Las flores”, en Stéphane Mallarmé: *Antología*, Madrid, Visor, 2019, p. 39.

¹⁰Del poema “Domina la pesada nube...”, en Stéphane Mallarmé: *Antología*, *op. cit.*, p. 123.

¹¹Gaston Bachelard: “Instante poético e instante metafísico”, *op. cit.*, pp. 226-227.

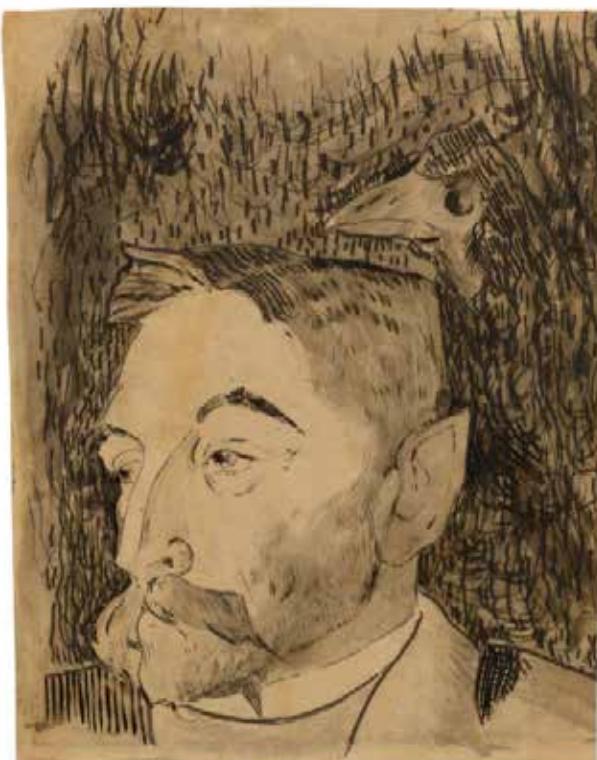
Entonces, el poeta siente en el instante poético que su espíritu *vibra*, es decir, que cae y asciende como el propio tiempo; en este sentido, en *El misterio en las letras*, Mallarmé escribe: *Las palabras por sí mismas, se encumbran en múltiples facetas, reconocida la más rara o valiosa para el espíritu, centro de suspensión vibratoria; quien las percibe independientemente de la secuencia ordinaria, proyectadas, en pared de gruta, mientras dure su movilidad o principio, siendo lo que no se dice del discurso: diligentes todas, antes de extinguirse, en una reciprocidad de fuegos distante o presentada al sesgo como contingencia*¹².

Antes de concluir esta primera parte, atendamos a lo que aparece al final de esta última cita: más allá de la secuencia ordinaria, el poeta percibe que las palabras entran en una “reciprocidad de fuegos distante”, podemos decir, en una relación de *fuerzas* no sintética sino simultánea; y también percibe esta relación “presentada al sesgo [u oblicuamente] como contingencia”. Esta última idea es decisiva, pues presenta algo que hasta ahora no se había indicado: la *línea oblicua*, la línea que se desvía tanto de la línea horizontal como de la vertical. Como veremos, la oblicuidad es no es una derivación o una mediación necesaria de la dialéctica de Mallarmé, sino su condición; la oscilación depende de una inclinación siempre contingente. En el cuento “El muerto viviente”, en la danza final que celebra la unión de la princesa Laksmí con Tchandra-Rajá —el rey muerto que volvía cada noche a la vida durante dos horas—, es un “torbellino en la punta de los pies” el que concentra la muerte y la resurrección, la noche y el día, lo sombrío y lo claro¹³. Pues bien, es hacia este “torbellino” que tenemos que dirigir ahora nuestra atención; ni totalmente vertical ni totalmente horizontal, se haya en el “centro” del juego dialéctico, tal como se haya en el centro de *Un golpe de dados*, entre ambos *como si*: “torbellino de hilaridad y de horror”. ¿Bachelard menciona esta nueva línea o nuevo movimiento en los textos que hemos seguido hasta aquí? En “La dialéctica dinámica del ensueño mallarmeano”, de 1944, no hace mención; la reflexión sobre el *hastío* no se abre —dice explícitamente— a las causas contingentes. Solo en “Instante poético e instante metafísico”, texto de 1939, alude a la desviación que produce Mallarmé respecto del instante poético; este es el párrafo:

Para retener o, antes bien, para encontrar ese instante poético estabilizado hay poetas como Mallarmé que violentan directamente el tiempo horizontal, que invierten la sintaxis, que detienen o desvían las consecuencias del instante poético. Las prosodias complicadas ponen piedras en el arroyo para que las ondas pulvericen las imágenes fútiles, para que los movimientos rompan los reflejos. Leyendo a Mallarmé con

¹²Stéphane Mallarmé: *Divagaciones*, Lima, Alastor, 2020, p. 244

¹³Stéphane Mallarmé: *Cuentos hindúes*, Alpha Decay, 2021.



>> Figura 2. Retrato de Stéphane Mallarmé, de Édouard Manet, año 1876. Óleo sobre lienzo, 270 x 360 ml. Museo de Orsay. Francia. Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Retrato_de_St%C3%A9phane_Mallarm%C3%A9_%28Manet%29

>> Figura 3. Retrato de Stéphane Mallarmé, realizado por Paul Gauguin, año 1891. Fuente: https://ca.m.wikipedia.org/wiki/Fitxer:Gauguin_1891_Portrait_de_St%C3%A9phane_Mallarm%C3%A9.jpg

*frecuencia se tiene la impresión de un tiempo recurrente que viene a terminar instantes cumplidos. Entonces se viven, con retraso, los instantes que se habrían debido vivir: sensación tanto más extraña cuanto que no participa de ningún lamento, de ningún arrepentimiento, de ninguna nostalgia. Sensación hecha simplemente de un tiempo actuado, que en ocasiones sabe poner el eco antes de la voz y la negativa en la aceptación*¹⁴.

¿Por qué Mallarmé detiene o desvía las consecuencias del instante poético? ¿Qué efectos producen sus prosodias complicadas? ¿Por qué el tiempo recurrente y actuado desajusta el instante, la voz y la aceptación? Hasta este punto problemático nos lleva Bachelard, y no más allá, dado el peso y primacía de la verticalidad en su sorprendente lectura poética.

II

En su extraordinario libro *L'univers imaginaire de Mallarmé*, publicado en 1961, Jean-Pierre Richard resalta la presencia de *línea oblicua* en la obra del poeta francés:

"Mallarmé ama lo oblicuo porque elude la regularidad perpendicular o paralela, para así sostener todas las fantasías de la invención disímétrica. [...] Iluminándose unas a otras, las palabras, escribe Mallarmé, 'prontas todas, antes de la extinción, a una reciprocidad de fuegos distante o presentada [de biais] oblicuamente como contingencia'. [...] [Aquí] el sesgo verbal mimará el azar: pero el azar lejos de nacer de una indeterminación semántica, saldrá más bien de una sobre-determinación, será el fruto de un desbordamiento de sentido. Como en la filosofía de Cournot, el azar nace poéticamente en Mallarmé del encuentro de muchas series causales rigurosas, cuyos orígenes y prolongaciones percibimos mal. El literato se dedica 'a un trabajo de mosaico para nada rectilíneo. Demasiada regularidad perjudica'"¹⁵.

Destaquemos de este pasaje la relación directa que se establece entre lo oblicuo y la contingencia y el azar. Si todo fuese "regularidad perpendicular o paralela" no habría comienzo de nada propiamente tal; todo comienzo de algo supone el desvío de una determinada serie de causas y de efectos. Sin esta ruptura oblicua, una causa seguirá a otra causa hasta el infinito, cadena que no es más que el destino.

¹⁴Gaston Bachelard: "Instante poético e instante metafísico", p. 225.

¹⁵Jean-Pierre Richard: *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Éditions du Seuil, 1961, pp. 551-552.

Las leyes del hado, *fati foedera*¹⁶, se rompen cuando una serie de causas y de efectos se encuentra con otra serie de causas y efectos sin ningún antecedente *a priori*, siendo este encuentro lo que define el azar en los términos que definió el aludido Antoine Cournot.

Ahora bien, luego de abrir este análisis de la lógica de la declinación, Richard rápidamente lo conduce "hacia una dialéctica de la totalidad", tal como titula uno de sus capítulos. Lejos de indagar en la posibilidad del carácter "constituyente" y no derivado de la oblicuidad, la significa en términos de un eslabón de una cadena de conjunto, de sentido¹⁷. Para este único lector de la obra mallarmeana, lo oblicuo no cifra el "centro" del juego dialéctico, es decir, su condición, sino una vía de articulación, una suerte de presión perimetral de una bóveda o cúpula. Retomado el hilo, su texto prosigue de la siguiente manera:

*Per la aparente irregularidad del mosaico, el carácter abiertamente desigual de su estructura se reabsorbe finalmente en la unidad de una impresión de conjunto. También aquí la oblicuidad parece soportar una suerte de mala conducta de la analogía: pero ella finalmente multiplica, a través de ella, los caminos de comunicación y las vías de reunificación. Lo oblicuo traduce así en Mallarmé el deseo de un espacio verbal aparentemente abundante y anárquico, [pero que está] de hecho invisiblemente articulado, y sometido a una regla vinculante: la ley de ambigüedad*¹⁸.

Digamos, rápidamente, que Richard sostiene su "dialecticidad" leyendo a Mallarmé vía Hegel. Si hay algo así como un pensamiento sobre el comienzo en Mallarmé, este comienzo sería el de la *Ciencia de la lógica*. Sin pretender entrar aquí en la prolífica trama que supone la lectura

¹⁶Es Lucrécio, en su *De rerum natura*, quien formula la "necesidad" de la desviación respecto de la vertical para que algo comience: *En fin, si todos los movimientos se encaden y el nuevo nace siempre del anterior, según un orden cierto, si los átomos no hacen, declinando, un principio de moción que rompa las leyes del hado, para que una causa no siga a otra causa hasta el infinito, ¿de dónde ha venido a la tierra esta libertad de que gozan los seres vivientes? ¿De dónde, digo, esta voluntad arrancada a los hados, por la que nos movemos a donde nuestro antojo nos lleva, variando también nuestros movimientos, sin que los determine el tiempo ni el lugar, siguiendo sólo el dictado de nuestra propia mente?* Lucrécio, *De rerum natura*, II, 251-261, Trad. Eduard Valentí Fiol, Barcelona, Acan-tilado 2020, p. 177.

¹⁷Para J. Derrida, el "tematismo" de Richard confina siempre lo lateral, el sesgo, la oblicuidad, bajo una sobrevaloración de la palabra: *La gramática del sesgo y de la contingencia no trata ya únicamente de las asociaciones laterales de temas, de semas cuya unidad constituida, apaciguada, educada tendría por significante a la forma de la palabra. Y, de hecho, la 'relación de afinidad' que interesa al tematista une semas cuya cara significante tiene siempre la dimensión de la palabra, o del grupo de palabras unidas por el sentido (o el concepto significado). El tematismo deja necesariamente fuera de su campo a las 'afinidades' formales, fónicas o gráficas, que no tienen el tamaño de la palabra, la unidad tranquila de un signo verbal. Descuida necesariamente, en tanto que tematismo, el juego que desarticula a la palabra, la despedaza, hace trabajar sus parcelas 'en sesgo como contingencia'. Mallarmé estuvo ciertamente fascinado por las posibilidades de la palabra y Richard lo subraya justamente (pág. 528), pero esas posibilidades no son en primer lugar ni únicamente las de un cuerpo propio, la unidad carnal, 'la criatura viva' (página 529) que unifica milagrosamente el sentido y lo sensible en una vox; es un juego de articulaciones que despedaza ese cuerpo o lo reinscribe en secuencias que ya no rige. Jacques Derrida: La diseminación, op. cit., p. 382.*

¹⁸Jean-Pierre Richard: *L'univers imaginaire de Mallarmé*, op. cit., p. 552.

"hegeliana" de Mallarmé, quiero detenerme brevemente en algunas consideraciones sobre la cuestión de la *gravedad*, específicamente para dar luces sobre la "reabsorción" de lo obícluo en aquella "ley de ambigüedad".

El punto de partida de la estética mallarmeana, según Richard, es su rechazo existencial a la *materia*. Dada su dispersión y pesadez, la *materia* tendrá que ser negada en un proyecto poético de evasión:

Las cosas parecen vivir en el desorden de una infinita rotura: en ellas no hay ni cohesión ni coherencia. Rota, la continuidad primera del edén conduce a un fraccionamiento a la vez trágico e irrisorio. Lo que veo cuando lanza los ojos a la tierra, es un abundante desorden, una proliferación de objetos sin fe ni ley. Lo disperso, fruto de lo discontinuo [...] reúne en él todo el horror de la contingencia. A este azar-rey, Mallarmé lo lee en el chapoteo infinito de las olas, en la vitalidad loca de los bosques y selvas, en el enjambre de los astros, y hasta en el humor ingobernable de aquel que pretendiera querer combatir el azar... y este desorden se agrava con una opacidad. Librado a una anarquía, el objeto se hunde también en una pesadez: en lugar de lanzarse hacia lo alto, y así unirse al flujo de todas las vitalidades dichosas, él (objeto) obedece a un triste destino de gravedad que —empujándolo siempre hacia abajo— lo pega lastimosamente al suelo. Exiliado del edén, ha entonces perdido su gracia aérea... él se rompe y recae interminablemente. Su peso se expresa además en una densidad que, sofocando la textura íntima de la cosa, prohíbe el acceso a la avidez penetrante del espíritu. La materia encierra de esto modo el doble escándalo de un peso obstinado y de una masa impenetrable. Ella reina alrededor de nosotros, en nosotros, densa, espesa y gratuita: asfixiante por su densidad, repulsiva por su contingencia, desoladora por su entropía¹⁹.

¿Cómo desprender el lenguaje del peso y la dispersión de la materia? Este sería el verdadero problema para Mallarmé. Dicho esquemáticamente, son dos los gestos de idealización que propone para *reducir* la materia: el gesto de resumir o sumar, y el gesto de evaporizar. Siguiendo la *Estética* de Hegel, en particular el siguiente pasaje: *La poesía, ya que su modo de expresión es la palabra, representa una manera general. Es esencia de la palabra abstraer, resumir. En general, la poesía debe solamente despejar el elemento energético, esencial, significativo; y este elemento es precisamente el ideal²⁰*, Mallarmé —todo esto según Richard—, por un lado, buscará unificar a través del

lenguaje la diversidad del mundo. Cuando el poeta escribe: *Digo: ¡una flor! Y fuera del olvido en que mi voz relega todo contorno, en tanto que algo diferente de los cálices conocidos, musicalmente se eleva, como idea misma y suave, la ausente de todo ramo*, lo que hace es "provocar —con solo decir 'una flor'— inmediatamente un 'olvido' del mundo exterior y una 'relegación' de todas las formas sensibles. La idea surgida en la palabra-flor comienza por ausentarse de toda flor concreta²¹. Para circunscribir lo esencial de la cosa en la idea, y de este modo poder frenar su dispersión inherente, el verso tiene que ser *justo, preciso*. Solo así puede luchar contra esos dos grandes enemigos del *espíritu*, esas dos formas lingüísticas del azar, que son la *obscuridad y la imprecisión*. [...] Contra la *diseminación del sentido* [...] una de las funciones de la *preciosidad mallarmeana* será resistir a las *invasiones verbales del azar*²². Por otro lado, Mallarmé, atacará el corazón más denso y pesado de una cosa, introduciendo en ella indicios de una "aireación soñada". El hastío, por ejemplo, sería un gesto propio de evaporización del peso corporal. De ahí el privilegio que da a todo tipo de figura que resista y disipe la gravedad de la materia. Por ejemplo, es recurrente hallar en sus poemas figuras como la pluma, la nube, la espuma, la burbuja, etc.

¿No es acaso este gesto de evaporación o aireación una manera de sentir el peso o la ligereza de las cosas en el mundo? Efectivamente, pero desde una concepción que claramente privilegia el momento ascendente de la idealización. Con la lectura de Richard, nos encontramos nuevamente con la línea vertical, pero con una *dialéctica* que no es la misma que piensa Bachelard. Para este último, el instante poético conjuga una simultaneidad que no tiene por efecto la reducción del peso o de la gravedad de la materia; el tiempo que cae no es atraído por el tiempo que se eleva, ambos tiempos brotan juntos. El juego de antítesis no es unilateral, ya que oscila entre uno y otro polo, como hace la ninfea:

Si se atreviera, algún filósofo que soñase ante un cuadro acuático de Monet desarrollaría dialécticas de iris y de la ninfea, la dialéctica de la hoja recta y de la hoja posada tranquila, mansa y pesadamente sobre el agua. ¿No es la dialéctica misma de la planta acuática? Una quiere surgir animada de quién sabe qué rebeldía contra el elemento natal, la otra fiel a su elemento. La ninfea ha entendido la lección de calma que da el agua dormida. En su delicadeza extrema, con ese sueño dialéctico tal vez se sentiría la suave verticalidad que se manifiesta en la vida de las aguas dormidas²³.

¹⁹*Ibid.*, p. 377.

²⁰*Ibid.*, p. 380.

²¹Gaston Bachelard: "Las ninfeas o las sorpresas de un amanecer de verano", *op. cit.*, pp 13-14.

La dialéctica mallarmeana que piensa Richard, al contrario, le otorga a la altura una fuerza de atracción, implicando un constante trabajo de *negación* de la materia, del azar y de la caída, cuya dirección debe tratar de ser siempre ascendente: *La caída no atrae a Mallarmé en virtud de un esteticismo de la decadencia, no le fascina porque anuncie una muerte inminente, sino porque sin duda todo objeto caído remite a una trascendencia de la que constituye precisamente un signo, una prueba degradada, pero indudable*²⁴. Remitir siempre a una trascendencia, desplazar la anarquía de la materia pegada al suelo, tal es la tarea de esta dialéctica ascendente; su fruto será la constitución de una bóveda o de una cúpula —espíritu humano o genio poético—, en cuyo centro arquitectónico “se igualan y se compensan todas las presiones contradictorias del perímetro”. Este centro, cuyo trazo delineaba un círculo de círculos, *no es solamente —concluye Richard— el lugar de un arbitraje, de una puesta en comunicación o en equilibrio; deviene el punto de partida de un vuelo, el órgano vibrante de una supremacía. O, mejor dicho, sólo se equilibra surgiendo locamente por encima de un mundo desequilibrado, trayéndolo hacia sí y organizándolo en el movimiento mismo de su huida*²⁵.

La escritura de Mallarmé ofrece una *experiencia radical* de la realidad. En sus poemas experimentamos el ritmo o vibración de las cosas, una oscilación entre el peso y la levedad, entre lo que baja y lo que sube. En base a esta consideración, se podría hacer la observación que esta manera de presentar la realidad es propia de toda poesía —así para Bachelard, por ejemplo; pero también es propia de la filosofía o de toda ciencia de medida. En efecto, desde Platón, por lo menos, la línea recta ha permitido leer “dialécticamente” el “mundo”. En su *Crátilo*, vemos, por ejemplo, que el dialéctico es el que decide sobre la *justeza (orthotes)* de los nombres respecto de las cosas, es decir, tiene conocimiento de la *rectitud* de los nombres, en el sentido de *orthós*, palabra que en geometría se utiliza para indicar los ángulos derechos y las perpendiculares; después significa: en línea derecha, directa, etc., de donde figura la noción de “restaurado, enderezado, recuperado”. Así, con Platón se configura una etiología sostenida sobre la línea recta, que en este caso es vertical y ascendente, en tanto la altura es el Oriente propiamente platónico, tal como sostiene Gilles Deleuze: *La operación del filósofo se determina entonces como ascensión, como conversión, es decir, como el movimiento de girarse hacia el principio de lo alto, de donde procede, y determinarse, llenarse y conocerse al amparo de una tal moción*²⁶. A través de la línea (o sosteniéndose en ella) se asciende cada vez más a las formas, con el peligro, siempre latente, de caer. Luego,

otras operaciones han recurrido a la línea recta para pensar la caída, por ejemplo, el pensamiento cristiano sobre el pecado original, el pensamiento de Hegel en relación con el origen del conocimiento, la reflexión de Heidegger sobre la finitud, etc.

La caída define un elemento formal: la *línea vertical*. Por su peso las cosas caen, cual gotas de lluvia, ya sea hacia un centro, ya sea al vacío infinito. Y aquello que asciende, el nenúfar, por ejemplo ¿sube por la misma línea vertical? Tendríamos que seguir indagando el hecho que la singularidad de Mallarmé, la ruptura que marca, se explica por esta tesis: lo que se alza quiebra en un *punto* la vertical, siendo este desvío definido por la línea oblicua el *comienzo* del mundo antes del mundo. Podemos decir que este *punto* desviado de la vertical tiene las mismas características del *punto gris* pensado por Paul Klee, en tanto este ser-nada o nada-ser que es el:

... *punto gris* es gris porque “no es ni blanco ni negro, o porque es tan blanco como negro. Es gris porque no está ni arriba ni abajo, o porque está tan arriba como abajo. Gris porque no es cálido ni frío. Gris porque es un punto no dimensional, punto entre las dimensiones y en su intersección, o en los cruces de los caminos. / Establecer un punto en el caos es reconocerlo necesariamente gris, en razón de su concentración principal, y conferirle el carácter de centro original, del cual el orden del universo va a brotar e irradiar en todas las dimensiones. Asignar a un punto una virtud central es hacer de él el lugar de la cosmogénesis. A este advenimiento corresponde la idea de todo Comienzo (concepción, soles, irradiación, rotación, explosión, fuegos artificiales, haces de meses). O mejor: el concepto de óvulo²⁷.

Que el punto inicial, no sea solo un punto, sino un punto *gris*, supone ya la “negación” del movimiento de caída, en el sentido que un punto define su sello, su singularidad, solo cuando se desvía de la línea vertical. En su tesis doctoral *Diferencia entre la filosofía de la naturaleza de Demócrito y de Epicuro*, Karl Marx explica que en una línea recta no es posible especificar la cualidad de ningún punto o de ningún átomo, en tanto *el punto es*:

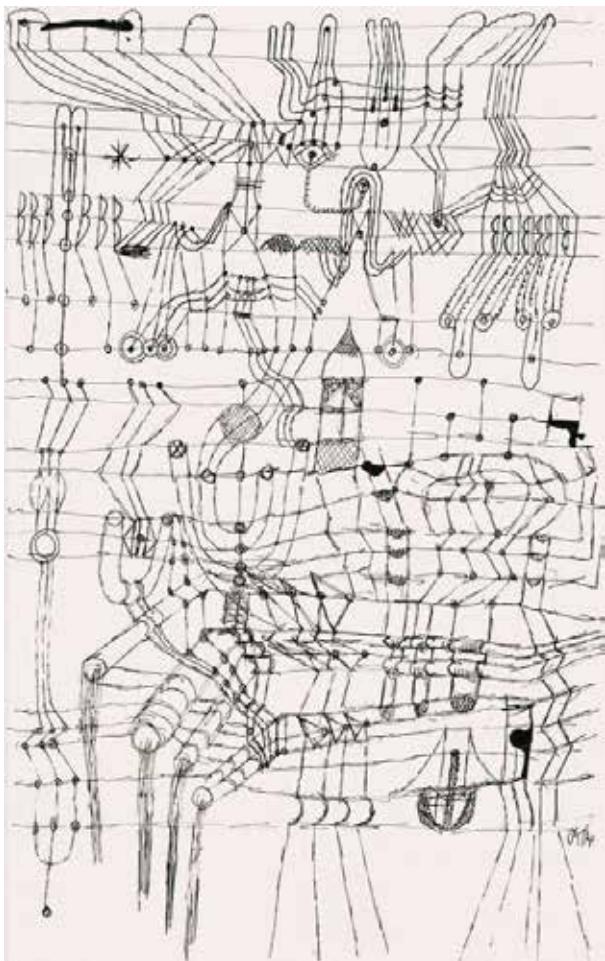
... ‘conservado y superado’ (o ‘suprimido y elevado’) a la vez en la línea, así también cada cuerpo que cae es ‘conservado y superado’ a la vez en la línea recta que describe. [...] Una manzana describe en su caída una línea tan vertical como un trozo de hierro. Todo cuerpo, en tanto se le concibe en movimiento de caída, no es nada más que un punto que se mueve y, por

²⁴*Ibid.*, p. 60.

²⁵*Ibid.*, p. 423.

²⁶Gilles Deleuze: *Lógica del sentido*. Trad. Miguel Morey, Paidós, p. 139.

²⁷Klee, Paul: *Teoría del arte moderno*, Buenos Aires, Calden, 1971, pp. 77-78.



>> Dibujo anudado a modo de red #3 Fuente: <https://www.shutterstock.com/es/image-illustration/drawing-knotted-manner-net-1920-by-2528856909>

supuesto, un punto sin consistencia, que traspasa su individualidad a una entidad determinada —la línea recta que describe. Aristóteles, basándose en eso, señala con razón frente a los pitagóricos: 'Decís que el movimiento de la línea es la superficie, el del punto la línea; por consiguiente, también los movimientos de las mónadas serán líneas'. La consecuencia de esto tanto para las mónadas como para los átomos sería, pues, dado que se hallan en continuo movimiento, que ni mónadas ni átomos existen, sino que quedan subsumidos en la línea recta; pues la constancia del átomo resulta totalmente inaprensible en tanto se la conciba solo como cayendo en línea recta. [...] La negación inmediata de este movimiento es otro movimiento, es decir, también representada espacialmente, la declinación a partir de la línea recta. [...] [m]ovimiento entonces ya no en línea recta, sino en línea oblicua²⁸.

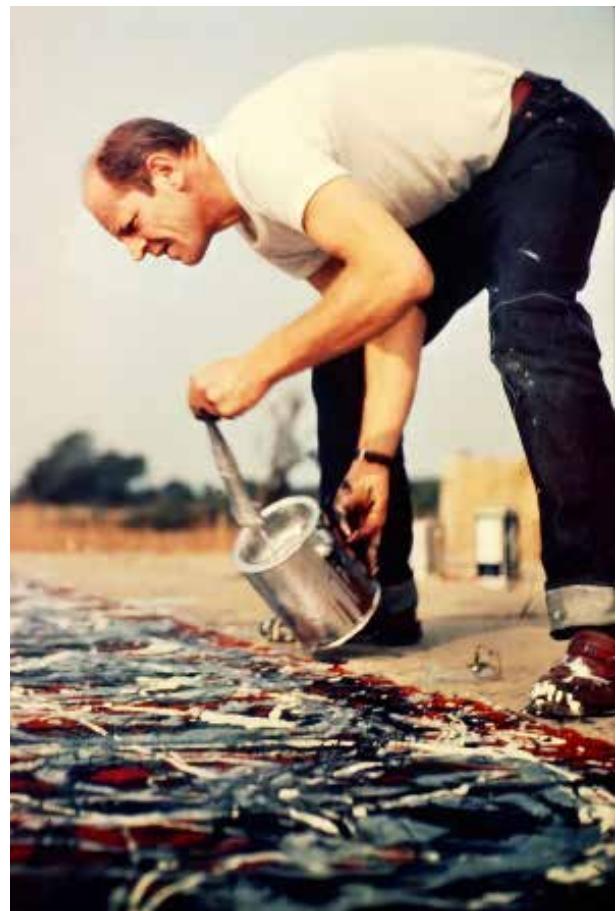
Entonces, un punto puede ser gris solo si declina o se desvía de la línea recta, es decir, solo si traza una línea oblicua respecto a la vertical. ¿Nos hemos alejado de la poesía de Mallarmé? En ningún caso. Dicho en términos precisos, la poética mallarmeana deja ver el juego entre lo que se alza y cae, no desde la línea vertical, sino desde la oblicua. Es por esta razón que Derrida, en *Doble sesión*, llame a este juego "una caída ritmada. Una cadencia *inclinada*", y que en *Ousía y grammé* hable de un *punto* de caída más desviado (*écarté*) en el vacío.

Precisemos que para Richard el caos —aquella "proliferación de objetos sin fe ni ley" que sería la *materia*— no es más que la antítesis del orden, cuyo representante es la idea. En cambio, para Paul Klee, por ejemplo, el caos como antítesis del orden en ningún caso puede ser propiamente el caos: *El verdadero caos no puede ponerse en el platillo de una balanza, pues sigue siendo por siempre imponderable e incommensurable. Más bien podría corresponder al centro de la balanza*²⁹. Y esta también es la posición de Mallarmé. En el poeta, la Idea no es la antítesis del caos o, mejor dicho, no es la antítesis del rey-azar, sino más bien, la realización del propio azar, tal como se indica en *Igitur: En síntesis, acto en que el azar está en juego; es siempre el azar el que realiza su propia Idea, afirmándose o negándose. La afirmación o negación sucumben ante su existencia. Contiene lo Absurdo —lo implica, pero en estado latente no lo deja existir; lo que permite ser al Infinito*³⁰.

²⁸Karl Marx: *Escritos sobre Epicuro*, Barcelona, Crítica, 1998, pp. 56-57.

²⁹Klee, Paul: *Teoría del arte moderno*, op. cit., p. 78.

³⁰Stéphane Mallarmé: *Antología*, Madrid, Visor, 2019, p. 165.



>> Figura La exploración del azar como aliciente en el proceso creativo de Jackson Pollock Fuente: <https://ar.pinterest.com/pin/5629568279126756/>

BIBLIOGRAFÍA

Bachelard, Gaston: *El derecho de soñar*, México D.F., Fondo de Cultura Económica, 2012.

Badiou, Alain: *Teoría del sujeto*, Buenos Aires, Prometeo, 2008.

Boulez, Pierre: *Puntos de referencia*, Barcelona, Gedisa, 2008.

Deleuze, Gilles: *Lógica del sentido*, Trad. Miguel Morey, Paidós.

Derrida, Jacques: *La diseminación*, Madrid, Fundamentos, 2015.

Klee, Paul: *Teoría del arte moderno*, Buenos Aires, Calden, 1971.

Lucrecio: *De rerum natura*, Trad. Eduard Valentí Fiol, Barcelona, Acantilado, 2020.

Mallarmé, Stéphane: *Correspondencia*, Lima, Alastor Ediciones, 2022.

Mallarmé, Stéphane: *Cuentos hindúes*, Alpha Decay, 2021.

Mallarmé, Stéphane: *Divagaciones*, Lima, Alastor, 2020.

Mallarmé, Stéphane: *Antología*, Madrid, Visor, 2019.

Marx, Karl: *Escritos sobre Epicuro*, Barcelona, Crítica, 1998.

Matisse, Henri: *Reflexiones sobre el arte*, Buenos Aires, Emecé, 1977.

Richard, Jean-Pierre: *L'univers imaginaire de Mallarmé*, Éditions du Seuil, 1961.

Serres, Michel: *El nacimiento de la física en el texto de Lucrecio*, Valencia, Pre-Textos, 1994.

Wunenburger, Jean-Jacques: *Bachelard y la epistemología francesa*, Buenos Aires, Nueva Visión, 2006.

El cuerpo de las otras. La corporalidad femenina en Eurípides

PATRICIO ISMAEL JERIA SOTO

Magíster en Estudios Clásicos por la UMCE.

Filiación institucional: Docente Liceo Confederación Suiza. Santiago. Chile. Colaborador del Centro de Estudios Clásicos Giuseppina

Grammatico Amari, miembro del Grupo de Estudio de Filosofía Griega Antigua de la Universidad de Chile

ORCID: 0009-0000-1987-3264M

Mail contacto: pjerias@liceoconfederationsuiza.cl

Universidad de Valparaíso

Facultad de Arquitectura

Revista Márgenes

Mujer Arte y Sociedad

The body of others. Female corporality in Euripides

2025. Vol 18. N° 28

Páginas: 77-83

Recepción: mayo 2025

Aceptación: junio 2025

RESUMEN

Este escrito se centrará en las imágenes del cuerpo femenino que aparecen en dos textos de Eurípides: *Medea* y *Bacantes*. Se trata de visualizar y exponer cómo se articula la relación entre mujer y cuerpo en el discurso trágico de Eurípides. Interesa resaltar que, dentro de la lógica del imaginario griego, el cuerpo femenino es un espacio privilegiado para la inscripción de representaciones y prácticas sociales, es decir, el cuerpo femenino es un espacio simbólico y representacional donde aparecen y se *performan* los patrones culturales dominantes (Citro 2010). Medea será considerada en tanto representación de la Emocionalidad Femenina, las Bacantes serán consideradas en tanto representaciones de la Mujer y su relación con lo Divino y, en particular, con la religiosidad dionisíaca, que posee muchos elementos asociados con la corporalidad y lo femenino.

Palabras Clave: Cuerpo, Emoción, Tragedia, Imaginario

<https://doi.org/10.22370/margenes.2025.18.28.5076>

ABSTRACT

This essay will focus on the images of the female body that appear in two texts by Euripides: Medea and Bacchae. It aims to visualize and explain how the relationship between woman and body is articulated in Euripides' tragic discourse. It is interesting to highlight that, within the logic of the Greek imaginary, the female body is a privileged space for the inscription of social representations and practices; that is, the female body is a symbolic and representational space where dominant cultural patterns appear and are performed (Citro 2010). Medea will be considered a representation of Feminine Emotionality; the Bacchae will be considered as representations of Woman and her relationship with the Divine, and in particular with Dionysian religiosity, which possesses many elements associated with corporality and the feminine.

Keywords: Body, Emotion, Tragedy, Imaginary

I

Abordar la relación entre cuerpo y mujer implica pensar al cuerpo en el marco amplio de las imágenes '*colectivas*', '*genéricas*' o '*paradigmáticas*' que, borrando las diferencias y las experiencias individuales, construyen un discurso acerca del cuerpo y la manera de relacionarse una sociedad con él, una '*política del cuerpo*' que, a su vez, genera imágenes aplicables al ordenamiento de la propia sociedad. Como ha señalado R. Sennett: *la política del cuerpo basa las normas de la sociedad en la imagen imperante del cuerpo* (1997: 27), es decir, existiría la necesidad de imágenes prototípicas del cuerpo en atención a articular un orden social.

Finalmente se propone que los textos de Eurípides incorporan, modifican, resignifican o rechazan los discursos, las imágenes y las prácticas sociales vigentes relativas al cuerpo. Sobre todo, si asumimos que la relación entre los sexos se articuló en Grecia en torno a la oposición de lo masculino y lo femenino, un modelo basado en la polaridad que siempre cargó de rasgos positivos al elemento masculino, la mujer *sería su cuerpo* o, al menos, se expresaría en y desde su cuerpo, que es también soporte material y campo de expresión del complejo juego de fuerzas que constituye la emocionalidad para el griego arcaico y clásico.

II Medea y el cuerpo sufriente

Se ha dicho, en diversos contextos de enunciación que, de acuerdo con la percepción griega antigua, las mujeres son más propensas a los desbordes emocionales violentos y que ello explicaría su presencia destacada en las tramas trágicas. No voy a discutir aquí esa afirmación, pues me interesa, más bien, resaltar lo siguiente: en el universo mental griego clásico, el *pathos* psicológico se experimenta como efecto de una operación externa y se sufre como afición concentrada sobre el cuerpo, sobre la materialidad de la carne doliente. Pero ese poder externo, ese furioso *daimon* que arrebata al humano, puede también tomar el rostro menos amenazante del amor, el deseo, el arrojo o la valentía. En este universo, los sentimientos, las emociones y las pasiones, aquello que nos '*mueve por dentro*', diríamos nosotros, aparecen encarnados en tanto entidades autónomas externas al sujeto que sufre su efecto. En el universo mental del griego la emoción va y viene, entra y sale del cuerpo humano, aparece y desaparece con la velocidad y la fugacidad del relámpago. En este universo, el cuerpo es un escenario donde se despliegan las fuerzas emocionales. En este universo mental, el *ethos* de una persona es inestable, moldeable, alterable, deformable, heterónomo.

Medea es, en el texto de Eurípides, ejemplo de esta concepción de la relación cuerpo-emoción. *Medea* está

plagada de referencias *sicosomáticas*, y digo *sicosomático* pues no existe para el griego clásico una diferenciación clara entre el cuerpo y los procesos psicológicos, algo que se ve claramente reflejado en las disyuntivas que debe afrontar el traductor al momento de verter un concepto como *qumo/j* o *frh/n*. Interesante también desde este punto de vista es el conflicto que se plantea entre el *qumo/j* y el *bou/lhmatoj* de Medea, su '*razón*' versus su '*emotividad*', como reiteradamente se ha planteado. Pero más bien, diríamos nosotros, Medea estaría luchando contra su cuerpo-emoción desde su juicio o buen juicio, que nuevamente puede ser un concepto problemático de aprehender y traducir. Por otra parte, tenemos también el problema de '*las cóleras*' de Medea, no siempre referidas con los mismos conceptos: *co/loj* y *o)orgh/*, donde el primer término remite a los intestinos y el segundo más bien al ámbito de los impulsos o motivaciones que, desde nuestro punto de vista, serían propiamente psicológicos. De manera similar, aunque menos enfáticamente, se plantea que los celos o la pena de amor que alige a Medea tiene un correlato corporal intenso, y sería este elemento el que, justamente, desencadenaría su *cólera*, es decir, a partir de una aflicción corporal (*no/soj*, *pa/qoj*), algo que se padece, desembocamos en una alteración físico-mental que se traduce en acción; es el cuerpo enfurecido de Medea el que dirige su mano asesina contra sus hijos¹.



>> Figura 1: Vasija de terracota con una figura que muestra la muerte de Penteo, circa 480 A. C. Periodo arcaico tardío Fuente: <https://prodavinci.com/bacantes-de-euripides/>

¹Por otro lado, la Fedra de Eurípides, en *Hipólito*, padece su amor como una enfermedad que la deja postrada y la descompone al punto de hacerla desear la muerte como alivio de su sufrimiento. Que el amor es una enfermedad del cuerpo, eso lo comprende la nodriza, quien le ofrece *farmakon* y *filtron*, remedios que actúan sobre la materialidad del cuerpo enamorado. Fedra está herida, traspasada por las flechas de Eros, es su cuerpo femenino el que padece y expresa su 'estado emocional'.

III Bailar con Dioniso

Las Bacantes presenta el conflicto entre Dioniso, el dios que llega a la ciudad de Tebas buscando ser reconocido y la infecta con un baile frenético, y Penteo, soberano que niega al dios y pretende prohibir por la fuerza su culto danzante.

Dioniso está vinculado con el teatro, pero también es un dios que baila. Nunca debe perderse de vista que, en Grecia Antigua, teatro y danza, sin hablar de la música, van de la mano y que la tragedia griega supone un espectáculo *integral* y un espectador *completo*, como diría Nietzsche (1980). La danza tiene un rol fundamental en la puesta escena griega clásica: el coro (*khorós*) no es, a despecho del sentido actual del término, otra cosa que un grupo de bailarines (*khoreutai*) que principalmente, además de cantar, ejecutan coreografías en la *orkhestra*, espacio escénico asignado para tal fin, y que se distingue claramente de la *skené*, donde están los actores y donde prima la palabra hablada.

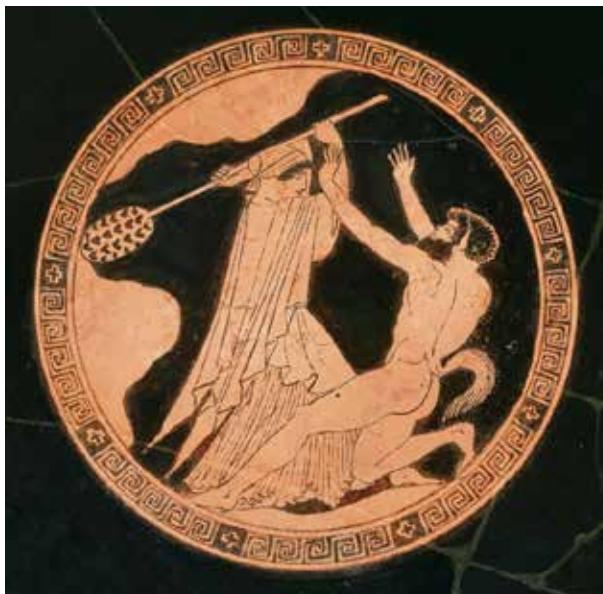
Dioniso también es conocido como deidad del vino, pero incluso podríamos pensar que, si el fiel del dios bebe, lo hace precisamente para mejorar su *performance* como bailarín. Pero la danza no incumbe a Dioniso solamente desde lo teatral, sino que es parte fundamental del rito asociado al culto dionisíaco. El propio dios puede decir que ha viajado por Asia y Arabia llevando consigo su grupo de bailarines, su *coro*, y que junto a ellos ha establecido las bases de sus *ritos misteriosos*. La religiosidad dionisíaca no es como aquella tradicional de los Olímpicos luminosos. Dioniso gusta de la noche y de subir a la punta de los cerros, espacios amplios y agrestes donde se puede bailar mejor y, sobre todo, al abrigo de los ojos curiosos de los profanos.

Desde esta perspectiva, bailar es un acto sagrado, y no sólo porque se hace en honor del dios, sino porque santifica el alma, el cuerpo y la vida toda. Eurípides dice que cantar los himnos del dios santifica su boca, y que quien baila por los montes santifica su vida y en su alma se hace compañero del dios, pero esto no significa escapar de este mundo o negarlo. Bailar es una bendición y un placer (*hedoné*) para el humano, le da purificación (*katharsis*) espiritual y física. Quien logra llegar hasta este punto bailando sin cesar y permite al dios penetrar plenamente en su cuerpo, alcanza la *Manía*. Pero no es que se haya vuelto *loco* o *simplemente loco*. Está en un plano supranormal: predice el futuro, percibe la comunidad de la naturaleza toda y es mensajero del dios. Bailar con Dioniso trae aparejada una apertura de la conciencia que permite percibir el placer de la vida terrenal, disfrutar del mundo y del instante; una sabiduría *hedonista* que alivia los pesares de la vida mortal y agita los miembros del bailarín dionisíaco. *Sabio* será entonces quien se pliegue al ritmo de los cuerpos veloces y entusiasmados, es decir, plenos de dios. Quien baila para el dios es feliz, corre veloz, salta, grita, agita la

cabeza y se siente traspasado por lo que el *coro* —es decir, los bailarines mismos— llama *dulce sufrimiento y fatiga placentera*. Así, el danzante es introducido en un espacio y un estado mental *extraordinario*, que es percibido como lleno de dicha. Feliz o dichoso se dice en griego *eudaimon*, *bien endemoniado*; es decir, poseído por un demonio benévolos y juguetón, que se introduce en el cuerpo, se apodera del espíritu y hace gritar de gozo al sujeto, que ya no está dividido entre cuerpo y alma, sino que vivencia un estado *divino* indiferente a dicotomías superficiales. Quien así se encuentra bailando al son de los instrumentos de percusión y las flautas, ese está *entusiasmado*, es decir, tiene al dios dentro de sí. Por eso golpea el suelo con los pies y al marcar el ritmo toma fuerzas para saltar más alto, corriendo sin respirar, llevado por una fuerza casi rabiosa.

Dioniso mismo tiene un *cuerpo*, pero es un *cuerpo ambiguo*. Dios hecho carne humana, dios que se metamorfoséa *anthropos* para poder mostrarse mejor como *theós*; Dioniso debe mudar su divinidad en naturaleza varonil (*physis andros*) para hacerse reconocer como aquello que fue desde siempre: dios. Dios engañoso, dios con máscara, que no es niño ni hombre, mujer ni varón. Dios mago, seductor afeminado, con ojos de borracho. Dios presencia-ausencia, entonces dios artificio estético, dios *mimesis*: dios (del) teatro y de la danza. Todo un juego de oposiciones se despliega, entonces, entre el poder divino del *cuerpo danzante* y la fuerza opresiva de una *racionalidad cosificadora*: razón de estado, razón moral, razón que divide y corta el mundo en esferas que no se tocan ni confunden. Surge el miedo al desenfreno, el miedo al cuerpo, el miedo al caos penetrando los muros del poder. Entra en escena Penteo, rey que no baila, rey que controla su cuerpo, que casi no es *cuerpo*, pues lo controla con *mesura*. Penteo, defensor de la cordura y la identidad, Penteo que no es mujer, pero que se traviste para poder ver aquello que no alcanza a incorporar en su cuerpo.

Bailar supone para los fieles de Dioniso una comunión, bailar es un *acontecimiento convivial*. Lo que se busca es generar un espacio de interacción que permita un flujo emocional y semiótico, donde lo dicho, lo visto y, sobre todo, lo realizado, apuntan a generar en el bailarín una transformación radical, una alteración sicosomática que facilite la entrada en el estado báquico. Mediante una serie de procedimientos, que van desde el travestismo hasta la danza propiamente tal, el fiel adquiere un conocimiento iniciático y adviene *otro*. Y ese estado de otredad es básicamente una apertura amplia, que no reconoce los límites cotidianos: el dios no margina a nadie de su danza, quiere una *comunidad* de sujetos y, sobre todo, evitar cualquier distinción excluyente. Bailar para Dioniso es bailar *cuerpo a cuerpo*: hombre, mujer, viejo y joven, todos, unos con otros.



>> Figura 2-3. Copas griegas. Serie Sileno (Satiro) y ménade. Fondo de un kylix ático, ca. 480 a.C. De Vulci. Fuente: <https://picryl.com/media/mainade-satyros-staatliche-antikensammlungen-2654-0fe202>; <https://itoldya420.getarchive.net/amp/media/mainade-satyros-staatliche-antikensammlungen-2654-0fe202>

IV El cuerpo furioso-enamorado-loco

La tragedia griega, en este caso los textos de Eurípides, incorpora, modifica, resignifica o rechaza los discursos, las imágenes y las prácticas sociales vigentes relativas al cuerpo en la cultura de la época y, a su vez, construye un discurso y un imaginario sobre la corporalidad². Desde la perspectiva de una *sociología del cuerpo* se ha planteado que el cuerpo puede ser entendido como una forma simbólica, en la cual confluye y se proyecta una estructura simbólica mayor, que entrelaza representaciones y prácticas sociales, imaginarios y conductas en la trama de sentido de la sociedad:

...las representaciones de la persona y las del cuerpo, corolario de aquellas, están siempre insertas en las visiones del mundo de las diferentes comunidades humanas... el cuerpo está construido socialmente tanto en lo que se pone en juego en la escena colectiva como en las teorías que explican su funcionamiento o en las relaciones que mantiene con el hombre al que encarna [es] efecto de una elaboración cultural. (Le Breton 2002: 28).

De acuerdo con esto, y siguiendo lo que propone Loraux (2003), se habría dado en el marco de los siglos V-IV a. c. una suerte de continuidad y ruptura entre los valores aristocráticos del *a)nh/r* guerrero y los valores cívicos del *a)nh/r* ciudadano. La *valentía* en el combate y la *capacidad de resistir* el dolor y el *esfuerzo* implicados en ello, pasan por ser definitorias del concepto griego de varón, que, en este caso, es lo mismo que decir ciudadano y hombre libre. Como lo muestra Loraux (2003: 67-74), lo interesante de este proceso es darse cuenta de que en esta apropiación de los valores aristocrático-guerreros, la ciudad pone en contacto dos términos que, en principio, estaban en campos semánticos opuestos, sino contradictorios: el *po/noj* (*esfuerzo*) y la *hazaña*³. El *trabajo*, otra posible traducción de *po/noj*, y la gloria heroica no son términos relacionados en primera instancia para la mentalidad griega arcaica; pero en la época clásica se valoriza positivamente este *po/noj* y se lo desliga de connotaciones productivas para, finalmente, asociarlo a la actividad voluntaria del que no tiene ni la necesidad ni la obligación de esforzarse. Esto configura un cuadro de oposiciones donde el varón-ciudadano, detentador legítimo del *po/noj*, se opone al esclavo sin autonomía y obligado a laborar y a la mujer que, en sí misma, sería pura molicie sin una actividad propia, salvo el parto (Loraux 2003: 57-60). Este proceso

de generación de un nuevo *paradigma* de varón redundante en una completa abstracción, que transforma y difumina la masculinidad en un entramado de instituciones cívico-políticas; de ahora en adelante, la identidad del varón estará sostenida y garantizada por patrones cívicos fuertes. Si la ciudadanía define al varón y esta, a su vez, no es sino una creación legal y política, llegamos a un modelo de hombre *desencarnado*, sin cuerpo; así, Loraux destaca la *amplitud del rechazo cívico del cuerpo en Grecia* (2003: 125). Por contraste, el héroe definía su *a)ndrei/a* por las heridas de su cuerpo, por la inscripción de su gloria en la imborrable marca de la *cicatriz*: *Nuestra hipótesis es que el hombre griego es viril a la medida de la sangre que derrame y que fluye de las heridas abiertas en la 'carne caliente'*. Loraux (2003: 139). Así, en la época clásica el concepto de *a)nh/r* queda establecido en su calidad de *modelo* en tanto varón-ciudadano, diferenciado y separado de otras posibles formas de modelización contrarias a las del espíritu cívico-político: *para un griego del siglo V no es necesario que el valor se inscriba en el cuerpo... [de esto] se desprende el paradigma de una virilidad abstracta, enteramente expresada por instituciones*. (Loraux 2003: 114)⁴.

Pero Medea se mueve en otro ámbito, para ella el campo de comparación y disputa es el de la batalla, de la lanza y el escudo, pero ella vuelve al cuerpo del guerrero solamente para decir que el supremo esfuerzo y peligro se viven en el parto; si hay algún mérito en el esfuerzo físico y en el cuerpo que lo soporta es, precisamente, el momento de dar a luz. Y ese cuerpo valiente y guerrero es también el cuerpo que se enfurece y casi es la furia misma. La cólera es una enfermedad del cuerpo, y la mujer es más que nadie su cuerpo. Asimismo, no hay cólera silenciosa ni demencia latente, lo que el espectador ve es puro acto. La cólera es sanguinaria, tortura, mutila, mata sin distinción ni remordimiento, sus fuerzas multiplicadas y su ímpetu siniestro arrastran al exceso violento. Por eso, la cólera asusta, es un espectáculo pavoroso y ostentoso, derroche de gestos y energía que consume y destruye a la que la padece⁵.

Por su parte, la locura de las ménades hace que su corporalidad se agite y tiemble bajo su mano. La locura se deja ver, se exhibe, y en ese darse a los ojos del otro se concreta en acción y se agota como padecimiento, la locura acontece, le acontece a un sujeto, no hay doblez ni engaño, la locura es *performática*. La locura es terrible en sus efectos e impactante en su mostrarse el cuerpo desenfrenado. La

²El subrayado y el corchete son nuestros.

³Para Fedra, nuevamente desde el *Hipólito*, el amor es un arrebato, un caer su cuerpo golpeado al suelo. Eros se apodera de ella y se viste con su cuerpo. Estar enamorada es verse como enamorada, actuar como enamorada, hablar como enamorada. El amor es coreográfico, teatral. Y la pasión, la furia y la locura, al igual que la puesta en escena no perduran, se agotan en su ser-para-ser-vistas, no tienen pasado ni futuro, no tienen diríamos dramaturgia o texto, improvisan su despliegue.

⁴N. Loraux, por ejemplo, habla del *cuerpo entregado a las operaciones de pensamiento, a las construcciones fantásticas*. (2003: 125).

⁵Por ejemplo, en Jenofonte, citado por Loraux (2003: 60).



>> Figura 3. Interior (fondo blanco) ménade en movimiento salvaje, sosteniendo una cría de pantera y un tirso. Fuente: [https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Brygos_Painter_ARV_371_15_maenad_-_Dionysos_with_satyrs_and_maenads_\(02\).jpg](https://commons.wikimedia.org/wiki/File:Brygos_Painter_ARV_371_15_maenad_-_Dionysos_with_satyrs_and_maenads_(02).jpg)

locura es furiosa, la ménade salta, gesticula, tambalea, despotrica. Pero la locura también puede, cuando así lo quiere un dios, cegar y trastornar el juicio, el loco/la loca cree ver personas que no están allí, confunde las cosas, no distingue lo verdadero de lo falso, ciertamente no lo hace.

BIBLIOGRAFÍA

- Citro, S. (cord.) (2010), *Cuerpos plurales. Antropología de y desde los cuerpos*, Buenos Aires, Biblos.
- Eurípides (2000), *Medea, Bacantes*, Madrid, Gredos.
- Eurípides (1973), *Hyppolitus*, New York, Oxford University Press (texto Griego)
- Eurípides (1960), *Bacchae*, Oxford, Oxford University Press (Texto griego).
- Eurípides (1954), *Medea*, Cambridge, Cambridge University Press (Texto griego).
- Le Breton. D. (2002), *Sociología del cuerpo*, Buenos Aires, Nueva Visión.
- Loraux, N. (2003), *Las experiencias de Tiresias, lo femenino y el hombre griego*, Buenos Aires, Biblos.
- Nietzsche, F. (1980), *El nacimiento de la tragedia*, Madrid, Alianza.
- Sennett, R. (1997), *Carne y piedra, el cuerpo y la ciudad en la civilización occidental*, Madrid, Alianza.

El grano digital: Incorporación de texturas fotoquímicas durante la producción de imágenes digitales

PATRICIO ENRIQUE OLMEDO ONETO

Cineasta. Universidad de Valparaíso. Facultad de Arquitectura, Universidad de Valparaíso, Chile.

Filiación institucional: Profesional independiente

ORCID: 0009-0004-5883-7150

Mail contacto: p.olmedo.oneto@gmail.com

Universidad de Valparaíso

Facultad de Arquitectura

Revista **Márgenes**

Mujer Arte y Sociedad

The digital grain:
Incorporation of fotchemical
textures during production
of digital images

2025. Vol 18. N° 28

Páginas: 84-95

Recepción: junio 2024

Aceptación: marzo 2025

RESUMEN

En medio del segundo auge del celuloide como medio visual, avances tecnológicos en el manejo y composición de imágenes digitales abren un camino para la sintetización de texturas antes solo presentes en imágenes fotoquímicas. Este artículo apunta al análisis de las causas y consecuencias del desarrollo de estas tecnologías. El grano se posiciona como algo más que solo un elemento estético, este forma parte de la estructura misma de la imagen, por tanto, debe ser tomado en cuenta a la hora de seleccionar una emulsión o, incluso, en el caso de decantarse por soportes de imágenes digitales. Ciertamente, la elección de un formato específico es una decisión que va más allá de los resultados estéticos esperados, ya que tiene una real incidencia en la manera en que el individuo se relaciona con la imagen.

Palabras clave: Imagen digital, celuloide, grano, textura.

ABSTRACT

Amidst the second wave of celluloid resurgence as a visual medium, significant technological advancements in the manipulation and composition of digital images are paving the way for the recreation of textures that were previously exclusive to photochemical images. This article aims to analyze the origins and repercussions of the development of these technologies. The grain is positioned as more than a mere aesthetic element; it constitutes a fundamental aspect of the image's very structure. Therefore, it must be duly considered when selecting an emulsion or even when opting for digital image supports. Certainly, the choice of a specific format is a decision that transcends expected aesthetic outcomes, as it tangibly influences how individuals engage with the image.

Keywords: Digital image, celluloid, grain, texture.

<https://doi.org/10.22370/margenes.2025.18.28.5077>

INTRODUCCIÓN

El presente texto abordará la aplicación de texturas presentes en el celuloide sobre imágenes digitales durante los procesos de posproducción. Estos métodos tienen como característica principal su fácil aplicación y la entrega de resultados inmediatos, siendo desarrollados, principalmente, con la finalidad de aumentar el valor estético de las imágenes digitales.

El interés por esta línea de investigación nace desde el contexto actual de los distintos métodos de registro, con un celuloide viviendo un segundo apogeo luego de una de sus mayores crisis. Ciertamente, a través del análisis de estas nuevas tecnologías se busca realizar un recuento de distintos avances tecnológicos que llevaron o facilitaron la aparición de estos procedimientos.

La investigación se hará desde la discusión bibliográfica entre textos que problematizan sobre las posibilidades de la imagen fotográfica y cinematográfica, textos que recopilan los avances tecnológicos en el ámbito de la cinematografía fotoquímica y digital, como también artículos que proponen, específicamente, modelos de sintetización de grano y texturas fílmicas.

El objetivo de esta investigación es analizar las posibles implicancias de la masificación de estas tecnologías sobre la industria del celuloide, como también los beneficios que puede traer a la producción de imágenes, tanto en cine como en la fotografía.

Definiciones de la imagen

Bazin en su texto *¿Qué es el cine?* le atribuye a la fotografía una objetividad intrínseca. *Por vez primera una imagen del mundo exterior se forma automáticamente sin intervención creadora por parte del hombre* (1990, p. 28). De esta manera se logra una reproducción "verídica" de la realidad, donde al ser humano no se le permite interferir, dado que el registro con celuloide es el resultado directo de la luz pasando a través de un lente y siendo captada por el material sensible.

Para Flusser (1990), en cambio, las imágenes son conceptos "transcodificados" respecto al mundo exterior; para el autor la imagen es producto de un proceso oculto al ojo humano, por tanto, es necesario para cualquier tipo de crítica de la imagen técnica esclarecer el interior de lo que él llama "caja negra".

Philippe Dubois (1986) hace la diferenciación entre estos dos grandes tipos de concepciones sobre la imagen fotográfica, entre aquella que concibe la foto como un espejo del mundo y aquella que la entiende como una operación de codificación de las apariencias, pero ambas se asemejan, dice el autor, en considerar la imagen fotográfica como portadora de un "valor absoluto", o al menos "general", sea por semejanza, sea por convención.

Con la llegada de la fotografía y el video digital, la imagen se torna plástica. La industria da un giro hacia la composición y edición de estas, lo que configura una nueva perspectiva en la apreciación de las imágenes, las cuales pierden aquella cualidad de representación absoluta, pero ganan en potencial creativo, pasando a ser la materia prima de diversos campos del arte (Manovich, 2005).

Hay, entonces, dos programas entrelazados dentro de la cámara: uno mueve la cámara para producir automáticamente las imágenes, y el otro le permite al fotógrafo jugar, decía Flusser (1990, p. 29). En la actualidad, existe una variedad exorbitante de dispositivos de registro de imágenes cada uno con cualidades y configuraciones diferentes. Pero muchas veces, la plasticidad de la imagen digital, la cual es posible explotar a través de softwares de tratamiento de imágenes, provoca que la elección entre un soporte de captación y otro quede relegado más a la capacidad de este de producir imágenes flexibles, al mismo tiempo que planas, con el fin de expandir las opciones estéticas de la imagen una vez llegada a su etapa de posproducción. El juego del fotógrafo se reduce a apuntar la cámara y componer con la luz, siendo cada vez menos los parámetros que se deben ajustar, o incluso las decisiones que se deben tomar previo al acto de filmar o fotografiar.

Cambios en los procesos productivos en la era del cine digital: registro, tratamiento y exhibición

A finales del siglo XX hablar de cine digital era asociado, principalmente, al uso de efectos especiales y animación, esto debido al gran desarrollo y visibilidad que lograron empresas como Industrial Light & Magic y Pixar, ambas llevando la delantera en animación 3D generada por computadora. En la gran industria hollywoodense de la época, la producción digital de imágenes solo tenía protagonismo en las etapas de posproducción, en donde, a través de procesos como el internegativo digital, se lograba escanear y procesar la película volviéndola maleable para cualquier proceso digital. Estas cintas eran, posteriormente, vueltas a su material de origen con el fin de poder ser proyectadas, ya que en esos años las salas de cine aún no poseían la infraestructura para llevar a cabo proyecciones digitales, como tampoco sus dueños estaban dispuestos a invertir en ello (Zubiaur, 2008).

Por otra parte, el registro digital de imágenes aún no alcanzaba resultados lo suficientemente buenos para igualar la nitidez, fidelidad en los colores y rango dinámico que se podía lograr a través de los procedimientos fotoquímicos. Las únicas ventajas del registro digital frente al registro fotoquímico, en esa época, eran sus cámaras más compactas, livianas y que las cintas de video eran mucho más eficientes en parámetros de tiempo de grabación y tamaño del cartucho, todo esto a un costo exageradamente menor.



>> Figura 1. *Julien Donkey-Boy*. Película grabada con la cámara digital Sony DCR-TRV900 en formato miniDV. *Julien Donkey-Boy*. Harmony Korine, 1999. Tomado de FILMGRAB. Fuente: <https://film-grab.com/2017/01/12/julien-donkey-boy/#bwg53/3036>

Muchas de estas ventajas eran intrascendentes para una industria como la de Hollywood, la cual nunca se ha visto intimidada por el uso de grandes aparatajes o excesivos costos de producción con el fin de crear sus películas. Pero no para artistas jóvenes, cineastas independientes y productoras de países con una pequeña industria cinematográfica, quienes preferían sacrificar calidad de imagen por la posibilidad de llevar a cabo sus ideas. *Festen* (Vinterberg, 1998) o *Julien Donkey-Boy* (Korine, 1999), realizados bajo el Dogma 95, son ejemplos de películas grabadas en formato digital previo al desarrollo de la alta definición. Estas cuentan con una imagen de baja resolución y una gran variedad de artefactos que degradan la calidad de imagen, pero le otorgan una visualidad particular.

Con la llegada de la alta definición y, posteriormente, con los sistemas digitales de almacenamiento y procesamiento de imágenes —reemplazando así a las cintas de video— se consiguen grandes mejoras, observables tanto en la resolución de la imagen final como en la simplificación de distintos aspectos de la producción y la posproducción de imágenes digitales. Gracias a estos avances se reduce el tamaño físico de los sistemas de almacenamiento y se simplifican distintos procesos de edición y composición de imágenes (Casado & Escribano, 2000). Y, teniendo en

cuenta el desarrollo previo de tecnologías de escaneo de celuloide como el *telecine*, aquello no solo beneficia a la cadena productiva digital, sino que implica un cambio drástico en la manera en que se almacenan y tratan las imágenes de cualquier origen. *Los nuevos medios permiten el acceso aleatorio* (Manovich, 2005, p. 96). Estos mecanismos de almacenamiento informático permiten acceder a cualquier elemento a la misma velocidad. Ya no es necesario revisar cuadro por cuadro en secuencia para encontrar la toma requerida. Estos avances ponen al video digital y sus procesos como una opción atractiva para cualquier productora cinematográfica dispuesta a hacer el cambio.

Para McGowan, el paso del celuloide al digital puede significar una revolución en las herramientas, pero no necesariamente una revolución conceptual. *Si en el fotoquímico se trabajaba con celuloide, ahora no existe un único elemento que se corresponda con este, puesto que son necesarios dos elementos para captar la imagen: el sensor que la procesa y el sistema de archivo donde se almacena* (2019, p. 188-189). Por esto, para la autora, la cinematografía digital es una evolución de la cinematografía fotoquímica en términos tecnológicos y de conocimientos técnicos, mas no significa un cambio en su esencia y conceptos. La

cámara de cine digital —omitiendo las cámaras digitales compactas— sigue siendo operada de manera similar y sobre la base de los mismos parámetros que una cámara de 35mm, con la existencia de una traslación de distintas funciones que, anteriormente, eran abordadas por el mismo celuloide, ahora con dos elementos, un sensor —o fotodiodos— y un sistema de almacenamiento de información, añadiendo, también, un procesador de imagen en el caso de cámaras digitales modernas. Pese a todo, la cámara continúa siendo el instrumento principal en la producción de imágenes y la luz sigue siendo su materia prima.

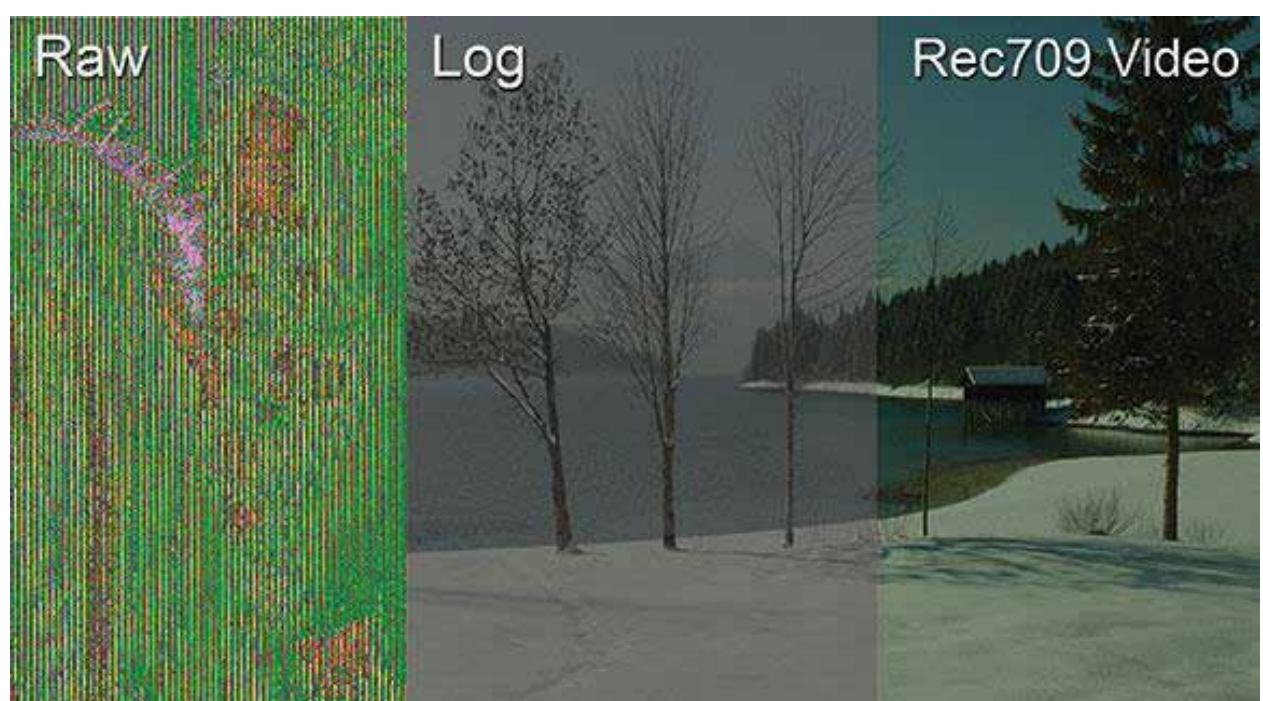
En palabras de McGowan, la cinematografía digital no es un oficio separado de la creación fotoquímica, pero para autores como Mike Figgis estos cambios, ciertamente, afectan la forma en que, antaño, se desempeñaban oficios como la dirección cinematográfica:

Hubo una época en la que esta figura debía tener la capacidad de saber con exactitud cómo iba a ser la imagen de la película una vez revelada en el laboratorio. Su experiencia con los laboratorios de películas y los procesos de revelado consiguientes le permitía tener una idea «virtual» de cómo iba a ser el resultado final. Esta capacidad ya no tiene valor (Figgis, 2008, p. 101).

Los monitores de las cámaras digitales llegan a cambiar la manera en que se planifica una toma o una escena. En el

video digital ya no es necesario conocer en profundidad el funcionamiento interno del aparato o la estructura del material sensible para prever la imagen resultante, pues esta se obtiene de manera simultánea a la grabación. Tecnologías como los *LUTS*, en traducción literal, tablas de consulta, permiten al director de fotografía previsualizar las imágenes provenientes de la cámara con determinados ajustes de color y contrastes similares a los resultados esperados, sin estos ser incrustados en los archivos de las imágenes grabadas.

Las mejoras técnicas, tanto en los sensores digitales como en los métodos de almacenamiento, hacen que la imagen digital alcance niveles de detalle y profundidad similares al celuloide. Un avance técnico importante es la aparición de las cámaras capaces de grabar en *RAW*, ya que estas permiten captar imágenes sin corrección de gamma, ISO o temperatura de color. Todos estos parámetros son almacenados como metadatos, los cuales pueden ser alterados, posteriormente, en posproducción con facilidad. Gracias a este proceso se puede obtener más información y generar imágenes de mayor calidad (McGowan, 2019). Cabe recalcar que esta mera función permite al director de fotografía manejar y alterar libremente el estilo de la imagen en posproducción, solo con el hecho de conseguir la mayor exposición posible sin sobreexponer la imagen, incluso en circunstancias donde la visualidad de la toma debería ser oscura y triste (Mateer, 2014).



>> Figura 2. *Canon log*. Comparativa entre distintos formatos de grabación de video. Tomado de *Canon log*, 2025, The Black Studio Byz. Fuente: <https://theblackstudiobybz.blogspot.com/p/canon-log.html>

Pero al mismo tiempo que la grabación digital comienza a desarrollarse y asentarse como método de registro principal en la industria del cine, esta se va despojando de las características visuales que la hacían única, acercándose a resultados estéticos pulcros y sin textura. En la actualidad, los elementos visuales representativos de los distintos métodos de registro, sea el ruido de los sensores digitales o el grano en el celuloide, presentes en la imagen recién filmada, posiblemente queden ocultos tras los mecanismos de posproducción. Lo que resulta es una imagen sin ninguna característica visual que la delate como imagen digital o fotoquímica o, por el contrario, con características que le son ajenas y que la hacen aparecer un origen diferente.

El celuloide en la era digital

A principios de este siglo, no solo el video digital era capaz de aspirar a una imagen lisa y sin textura; en la industria del celuloide también existía el apremio de obtener una imagen con menos grano y de mayor nitidez. Stephen Prince (2004), hace casi dos décadas, escribía sobre cómo la imagen digital representaba aquel ideal de imagen pulcra y brillante. Muy diferente al celuloide, que se distinguía por un patrón de grano que cambia de fotograma en fotograma, disminuyendo, ciertamente, su nitidez, pero incorporando carácter y vida a la imagen (2004). Esto crea una discordancia entre las necesidades de la industria del celuloide por mantenerse vigente frente al desarrollo de la imagen digital, y sus características visuales representativas que la hacen única. Es quizás lo anteriormente dicho uno de los tantos motivos causantes de su crisis, lo que, sin duda, termina por ser un llamado de atención para reconocer las cualidades del formato fotoquímico en camino a una revalorización de sus procesos e imagen final.

Manovich (2005), por otra parte, hace un análisis de la relación entre el desarrollo, a finales de la década de los setenta y principio de los ochenta, de las imágenes generadas por ordenador, con la aparición de géneros pictóricos tales como el fotorrealismo, los cuales nacen como una contraposición al minimalismo y expresionismo abstracto. Manovich define fotorrealismo como *el término acuñado por la industria para designar las imágenes sintéticas que tienen el aspecto de haber sido creadas por medio de la fotografía o el cine tradicionales* (2005, pág. 239). Este término es ocupado tanto para la pintura como para las simulaciones de imágenes por medios informáticos. Pero para ser llamados fotorrealistas, explica Manovich, estos medios deben simular una extensa variedad de aspectos, como lo son la perspectiva lineal, el desenfoque por movimiento, la profundidad de campo y determinadas gamas cromáticas y tonales (2005).

La paradoja de la cultura visual digital es que, aunque todas las imágenes están pasando a basarse en el ordenador, el dominio del imaginario fílmico y cinematográfico es cada vez más fuerte. Pero en vez de ser un resultado directo y «natural» de la tecnología de la fotografía y el cine, se trata de imágenes elaboradas con ordenadores. Los mundos virtuales 3D están sujetos a algoritmos de profundidad de campo y de desenfoque por el movimiento, el video digital funciona con filtros especiales que simulan el grano del cine, etcétera (Manovich, 2005, p. 241).

Cabe añadir que, a diferencia de las imágenes generadas por computadora, el video y la fotografía digital poseen la ventaja de ser tecnologías creadas a partir de su predecesor fotoquímico. Por tanto, gran parte de aquellos elementos que hacen a la fotografía en celuloide un instrumento capaz de crear imágenes —valga la redundancia— fotorrealistas, funcionan de la misma manera en cámaras digitales. No obstante, aspectos como el grano, la reproducción de colores y el manejo de la luz, quedan sujetos al material sensible y las microestructuras por las que están compuestos.

En cuanto al dominio existente de un imaginario fílmico y cinematográfico en el arte, respectivo a su visualidad particular, el cineasta español José Luis Guerín comenta lo siguiente:

El cine tiene una belleza adicional sobre el video, en el hecho de que en la fotoquímica se abre realmente una huella de la luz. La intimidad con la realidad es superior a la de los dígitos que se codifican y decodifican en las cámaras digitales. Resiste esa huella de luz del que estuvo enfrente de la cámara. Pero la nostalgia, desde luego, no está en las máquinas, está en nosotros (Villegas, 2014, p. 200).

Lo expresado en la cita anterior puede fácilmente ser asociado a una mirada platónica de la imagen fotoquímica, en donde se destaca la simpleza y naturalidad con la que el material sensible absorbe la luz, aquella idea *bazaniana* de un mecanismo intrínsecamente objetivo, capaz de capturar imágenes de forma directa sin ningún tipo de manipulación humana. Ahora bien, muchas de estas características, relacionadas con la filmación *in situ*, quedan ocultas bajo los métodos digitales de proyección actual, implicando que la única manera real, para un espectador común, de conocer la verdadera materialidad del contenido que observa, es a través de los aspectos visuales característicos de cada formato, como lo son la textura, los colores, el contraste o los fallos de la imagen.

Adrià Guardiola comenta que *solo empiezan a aparecer las marcas de un soporte concreto en el momento en el que queda obsoleto* (2019, p. 8). Al vivir bombardeados de imágenes



>> Figura 3. *En la ciudad de Sylvia*. Fotograma ampliado de *En la ciudad de Sylvia* filmada en película de 35 milímetros. Adaptado de *En la ciudad de Sylvia*, José Luis Guerín, 2007. Mubi Fuente: <https://mubi.com/es/cl/films/in-the-city-of-sylvia>

digitales, las características que hacen reconocible este formato quedan ocultas bajo la habituación a estas, siendo eliminadas sin darnos cuenta a medida que crece la cantidad de megapíxeles contenidos en los sensores digitales y aumenta la resolución de las pantallas en que miramos imágenes. Por su lado, el fílmico goza de aquello que carece el digital: una textura muy presente que, ciertamente, es intensificada por nuestra deshabitación a ella.

Guardiola también añade que: *el grano fílmico genera una continuidad narrativa que "iguala" todos los planos bajo el signo de un mismo ruido* (2019, p. 18). Cualidad de la cual carece el formato digital. Guardiola lo llama abismo representacional, donde no existe característica alguna que nos recuerde que lo que está frente a nosotros no es más que una representación (2019). Mientras que el grano fílmico, comenta Guardiola, *nos recuerda la existencia del soporte y nos remite a un fuera de campo que, en cierta manera, nos tranquiliza* (2019).

Las texturas del fílmico nos recuerdan que alguna vez hubo algo que llenaba aquel vacío en la superficie de las imágenes digitales. *If there is any lingering tension between past and present, it is easily overcome* (Higson, 2014, p. 125). Para Higson, la nostalgia en el postmodernismo es un fenómeno atemporal que recicla imágenes, objetos y estilos asociados a un pasado reciente, volviendo aquello que era inalcanzable ahora accesible. El celuloide, como soporte de captación usado en el cine, está lejos de desaparecer, esto gracias al talante nostálgico presente tanto en creadores como público, algo de lo que la industria cultural está consciente, ya que ve en él una mercancía de la cual usufructuar.

Desde un punto de vista productivo, empresas como Kodak, pese a la gran crisis que vivió el formato analógico en las décadas pasadas frente al auge de los medios digitales, mantienen viva su producción de películas de celuloide, en distintos milímetros y emulsiones. Kodak argumenta su uso con distintas ventajas que el celuloide entrega a una producción cinematográfica; dentro de ellas se encuentran una imagen con agradables texturas y colores, como también los procesos de filmación disciplinados y eficientes (2022).

Los esfuerzos de empresas como Kodak por revitalizar la industria del celuloide no han sido en vano, pues se aprecia, en general, una revalorización de las estéticas particulares que este entrega. Sin embargo, a una industria como la del celuloide, que acaba de sobrevivir a la mayor crisis en su historia, le es difícil solventar una demanda tan grande de sus productos, especialmente a nivel consumidor. En este contexto es donde el formato digital, de imagen estéril y pulcra, ve la oportunidad de fagocitar aquellas características presentes en el fílmico, gracias a las capacidades plásticas que le entrega su materialidad.

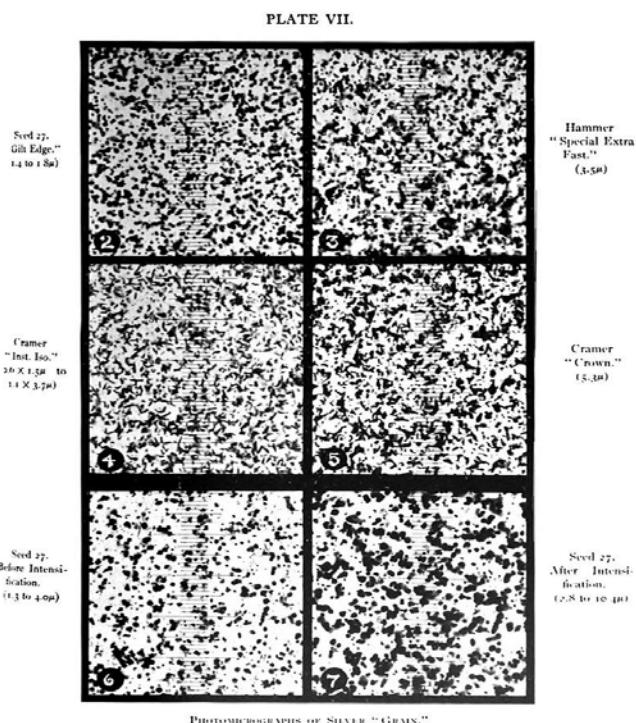
Tecnologías de la imagen digital desarrolladas en décadas pasadas como el formato *raw*, los espacios de color logarítmicos y muestreos de color sin compresión, como las señales 4:4:4 —o Y'CbCr—, ofrecen una gran libertad para modificar aspectos como la exposición y color durante la posproducción de una cinta, permitiéndoles lograr fácilmente niveles de contraste y gradientes de color que solo el celuloide podía obtener (McGowan, 2019). Incluso, su unidad más básica, el grano, es simulado en base a algoritmos. Es entonces que la película cinematográfica ve amenazada su industria ante la simulación de sus características más intrínsecas, donde el cine digital, de estructura maleable, es capaz de emular el aspecto de su predecesor, asentándose como una manera más rápida y barata de conseguir los mismos resultados visuales.

Génesis de las texturas cinematográficas

Según Manovich (2005), no existen maneras de diferenciar las imágenes creadas por ordenador y las creadas por la fotografía y el cine —refiriéndose a las filmadas en celuloide—, pero recalca que sí existen diferencias claras en el plano material, ya que mientras unas están compuestas por celuloide, las otras lo están por píxeles, representados por ecuaciones y algoritmos matemáticos. Suárez (2020), por su parte, afirma que las microestructuras presentes en el material sensible, las cuales conforman la imagen digital y la fotoquímica —pixel y haluros de plata respectivamente—, son los elementos más importantes para definir y diferenciar las texturas de los distintos soportes de captación de imágenes. Siendo la textura, aquello que define Konigsberg (1987) como la estructura visual táctil de una superficie.

Cassetti y di Chio clasifican estos rasgos característicos de los distintos soportes de filmación como códigos tecnológicos de base. Estos *intervienen sobre la calidad y la cantidad de información transmitida y también sobre la practicabilidad o no de ciertas soluciones expresivas*” (1991, p. 78). Los autores separan este tipo de códigos en tres aspectos: la pantalla, el deslizamiento y el soporte. Este último representa tanto al medio elegido, como a la sensibilidad de la película o su formato. Estos inciden directamente en la imagen final de una cinta, ya que de ellos dependen los niveles de

exposición, la cantidad y tamaño del grano, la profundidad de campo y la relación de aspecto. Se debe señalar la importancia del estudio de los soportes y dispositivos técnicos en el análisis del texto cinematográfico. Desde la selección de un medio específico hasta la utilización de determinadas técnicas, todos estos incidirán en la factura final de la imagen (Marzal Felici, 2007).



>> Figura 4. Fotografías de granos de plata. Adaptado de PLATE VII, de Robert James Wallace, 1904, Fuente: *The Astrophysical Journal*, Vol. XX, No. 2, Sept. 1904, pp. 113–122, Chicago.

En investigaciones contemporáneas se pueden encontrar definiciones del término *textura* que abarcan ambos mecanismos de captación de imágenes. Rafael Suárez para finalizar su artículo *Del Haluro de Plata al Píxel* realiza una definición más específica del término *textura* basándose en información recabada desde diversas bibliografías y análisis cualitativo y cuantitativo de diferentes entrevistas hechas a profesionales del medio. Suárez afirma que una definición posible al concepto sería la siguiente: *la textura de un soporte de captación es resultado de su microestructura, que a su vez afecta técnica y estéticamente a la respuesta final de una imagen cinematográfica* (2020, p. 136).

Cabe añadir que mientras en el celuloide la presencia de grano fílmico hace identificable rápidamente al soporte en que fue grabado, en el video digital las microestructuras pasan inadvertidas a la vista del espectador y, en muchos casos, si estas llegan a hacerse presentes en forma de ruido, debido a bajas condiciones lumínicas, son consideradas como errores técnicos presentes en la imagen final (Suárez, 2011).

Pese a su pasado como formato de baja calidad, la imagen digital posee un compromiso fotorrealista que no le permite hacer muestra de sus verdaderas entrañas sin parecer aficionada, experimental u obsoleta. Se sigue insistiendo en *volver invisible el ordenador* (Manovich, 2005, p. 239), crear imágenes que aparentan naturalidad, cuando aquella naturalidad es, en verdad, una habituación a viejas tecnologías ya asimiladas.

Simulaciones de película

El término simulación de película es el utilizado por la empresa japonesa Fujifilm para nombrar sus configuraciones preestablecidas de sus cámaras digitales. Con ellas intentan imitar el manejo de colores y contraste de reconocidas emulsiones fotográficas, además de ofrecer la capacidad de aplicar grano fílmico directamente sobre las fotografías de manera instantánea (FUJIFILM Corporation).

Mientras que el grano es la unidad básica de la imagen fotoquímica, *resultado de la reacción química a la que son sometidos los haluros de plata* (Suárez, 2011, p. 166), el grano en el digital es un elemento plástico, añadido, posteriormente, por mecanismos digitales. Pero, en ambos casos, sin importar su origen, el grano se posiciona como un elemento beneficioso y codiciado por directores de fotografía y usuarios aficionados, por la apariencia orgánica que añade a las imágenes, lo cual las hace distanciarse de las imágenes digitales.

En las filmaciones con celuloide, muchos aspectos son importantes a la hora de buscar una textura en específico. La más importante, según Suárez, es la emulsión elegida (2011), pues de esta dependen aspectos como la sensibilidad, el contraste, los tonos de piel y la reproducción de los colores. Pero también existen procesos que se realizan al

interior del laboratorio de revelado, como el procesamiento forzado, capaz de acentuar la densidad aparente y el tamaño del grano de una película al someter el material sensible a mayores tiempos de revelado, produciendo un cambio en la superficie táctil de las imágenes obtenidas (2011).

Las imágenes que entregan las distintas emulsiones fotográficas, como se ha comentado con anterioridad, están caracterizadas, principalmente, por un manejo de colores diferenciado, un mayor contraste y la presencia de grano, este último, efecto residuo de la exposición de los haluros de plata. De todos estos elementos, el grano posee las mayores complicaciones a la hora de ser aplicado digitalmente a la imagen, ya que, debido a la naturaleza aleatoria del grano fílmico, se necesita de grandes velocidades de procesamiento para poder codificar y decodificar la imagen sin perder calidad en el grano o en la imagen final. Estas complicaciones se deben a que la mayoría de los procesadores de video modernos poseen una velocidad limitada que no es capaz de realizar esta tarea de manera eficiente (Ameur, Hamidouche, François, Radosavljević, Menard & Demarty, 2022)

Los autores de *Deep-based Film Grain Removal and Synthesis* (Ameur et al., 2022) ven como principal motivación para la realización de avances en el área de la simulación de grano la preferencia de los espectadores por imágenes con una mayor presencia de texturas por sobre imágenes completamente nítidas. Además, afirman que la síntesis de grano no solo es útil para imágenes digitales, sino que también cobra valor cuando ciertas películas filmadas en celuloide son digitalizadas y sufren pérdidas de sus datos cuando son sometidas a procesos de codificación y compresión, provocando la pérdida de gran parte del grano en sus imágenes (Ameur et al., 2022). Para estos casos se propone incorporar a los sistemas de distribución de video una etapa que contemple la captura de las características del grano de una imagen o video previo a su codificación. Este proceso tiene la finalidad de conservar, correctamente y sin pérdidas, el grano de una imagen digital, almacenando como un metadato para posteriormente sintetizar sobre la imagen.

Según los autores, existen dos tipos de sintetizadores de grano fílmico: los de señal independiente y los de señal dependiente. Los de señal independiente son más fáciles de añadir a una imagen, pero carecen de aleatoriedad y, más bien, son texturas repetitivas o incluso estáticas. Estas texturas son extraídas de ejemplos digitalizados de grano fílmico o desde patrones de grano de fotografías físicas. Por su parte, los sintetizadores dependientes responden a la necesidad de visualizar un grano fílmico mucho más incrustado en la imagen con el fin de obtener resultados más realistas y agradables a la vista. Existen tres modelos de síntesis de grano dependientes basados en distintos modelos: modelos matemáticos, los modelos de parche y

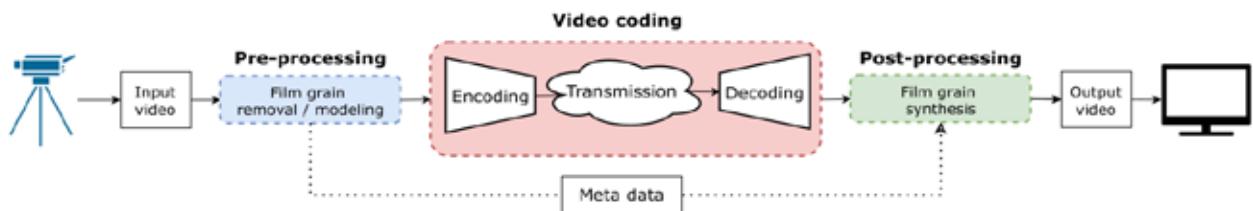


>> Figura 5. *Film Convert Nitrate*. Ejemplo de simulación de efecto de halo en fotografía digital. Adaptado de *User example*, de Alex Cormier, s.f. Filmconvert Fuente: <https://www.filmconvert.com/nitrate>

modelos paramétricos basados en estadísticas de texturas. Cada uno de estos modelos ofrecen diferentes maneras de aproximarse a la aleatoriedad en la generación del grano filmico, ofreciendo resultados más orgánicos. Incluso, existen modelos capaces de generar patrones de grano filmico adaptados al contenido de la imagen (Ameur *et al.*, 2022).

En la actualidad, existen compañías como *CineGrain*, *Film composite* y *FilmConvert*, que publicitan aplicaciones a nivel de consumidor capaces de añadir texturas y colores basadas en distintos tipos de emulsiones reales, aplicadas al video digital. Las primeras dos opciones ofrecen capas de texturas aplicables fácilmente sobre cualquier video

por medio de softwares de edición y composición de imagen, por tanto, se pueden considerar síntesis de grano independiente, debido a que su estructura de grano está basada en un modelo predefinido. En cambio, *FilmConvert* ofrece un *plugin* capaz de generar texturas basadas en emulsiones fotoquímicas reales, pero con la diferencia de que estas se adaptan a los colores de la imagen a modificar (*FilmConvert*, 2023), por tanto, se podría considerar un sintetizador de grano dependiente. Cabe agregar que estas tres aplicaciones antes nombradas también ofrecen filtros de color o *LUTS* que alteran los colores y el contraste de las imágenes a los cuales son aplicados, aparentando el trabajo que hace la luz sobre una película fotoquímica real.



>> Figura 6. Sistema de distribución de video. A simplified framework of the video distribution system with film grain removal, modeling, and synthesis steps. Fuente: Ameur et al., 2022

Algunos de los usos de la sintetización de grano en las distintas etapas de la producción y reproducción de imágenes son: mejorar la apariencia visual del contenido digital; luego de decodificar un contenido digital el cual vio filtrado el grano de su imagen en el proceso de codificación; como una herramienta visual para ocultar errores de compresión, de esta manera recobrar la vitalidad en el video comprimido; para amalgamar el contenido con una textura interna, fabricando continuidad entre objetos de la misma imagen; y por último, para suavizar imperfecciones presentes en la imagen (Ameur et al., 2022).

La aplicación de simulaciones de película sobre imágenes digitales posee diversos beneficios que van desde añadir valor estético hasta corregir u ocultar artefactos producto de los mismos procesos digitales, sin embargo, muchos de estos dependen plenamente de la correcta aplicación de estas tecnologías, las cuales dependen, hasta cierto punto, de la calidad de la imagen de origen, asimismo, de la coincidencia entre la definición de la impresión de grano y la de la imagen a la que se aplica, con el fin de crear una correcta impregnación entre textura e imagen (Newson, Delon, & Galerne, 2017). Otro aspecto importante es también la información o profundidad de color contenida en las imágenes, una cualidad necesaria para un correcto etalonaje, donde se destacan perfiles de color logarítmicos o formatos sin compresión como la grabación *raw*.

La solución no estaba tanto en el resultado como en la génesis: digitalizar o simular.

La única manera de enfrentarse a la obsolescencia de los medios propios de la sociedad moderna es resucitando irónicamente los medios muertos (Manovich, 2005, p. 409). La presencia de grano en imágenes digitales no es sino una manera de revivir aquel aspecto de la imagen que quedó perdido en la crisis que afectó a aquella industria centenaria. No es tampoco coincidencia que paralelo al desarrollo de

tecnologías de sintetización de grano y simulaciones de película, el celuloide, como industria, gozó de un nuevo auge, ahora, ciertamente, abriéndose paso desde un nicho que valida tanto sus emulsiones más avanzadas y pulcras, hasta las más modestas, incluso prefiriendo estas últimas por su mayor presencia de grano y artefactos en las imágenes resultantes, aspectos muy codiciados a la hora de filmar en celuloide.

Con facilidad observamos como el hardware de los aparatos se vuelve cada vez más barato, mientras que el software es cada vez más caro [...] no es el que posee los objetos duros (hard), sino el que controla el software quien al final retiene el valor (Flusser, 1990, p. 30).

La cita anterior cobra sentido sobre todo en el contexto actual, donde la imagen final, fotográfica o cinematográfica, es un producto de su posproducción, de aquellos procesos de edición y composición, previo a eso es un archivo que ocupa grandes cantidades de espacio y que no posee ninguna cualidad visual característica. El modelo actual permite a las productoras cinematográficas hacer uso de tecnologías como el formato *raw*, con un muestreo completo de los datos de color y contraste, obtener todos los datos posibles desde el sensor y no preocuparse por la visualidad de la imagen, ya que esta puede decidirse luego. Sin embargo, este tipo de imágenes necesita de una manipulación para poder ser visualizada (McGowan, 2019), por tanto, tiende a ser más datos que imagen. *La solución no estaba tanto en el resultado como en la génesis* (Bazin, 1990, p. 26). La génesis de la imagen en el cine digital no solo carece de importancia en esta era de la industria cinematográfica, sino que muchas veces es desconocida. Ya que mientras se almacene la mayor cantidad de información y detalle, las imágenes pueden ser editadas de tal manera que su origen queda oculto bajo capas de etalonaje y texturas añadidas.

El conflicto del realismo en el arte procede de este malentendido, de la confusión entre lo estético y lo psicológico, entre el verdadero realismo, que entraña la necesidad de expresar a la vez la significación concreta y esencial del mundo, y el pseudorealismo, que se satisface con la ilusión de las formas (Bazin, 1990, p. 26).

La simulación pone en duda la veracidad de lo simulado. En cada pulso de avance tecnológico, la imagen digital se vuelve más indiferenciable de la fotoquímica, como decía Manovich; este acercamiento es, sin duda, artificial, es el esfuerzo de un millar de píxeles por formar estructuras que le son ajenas. El píxel, capaz de aparentar hiperrealismo, pseudorealismo y ninguno al mismo tiempo, capaz de satisfacer con la ilusión de las formas y también expresar la significación concreta y esencial del mundo, pero todo dentro de los límites de la pantalla, de los bordes de un proyector, sin materialidad determinada y de aspecto abstracto.

La verdad es que hasta el momento y como aún afirma el catálogo de precios de Kodak, el fílmico es el único medio de archivo probado (2022). Una cualidad que no puede ser borrada tan fácilmente por las nuevas tecnologías, ya que la imagen fílmica es su propia prueba de existencia y originalidad, no existe algo previo al negativo y mientras este sea conservado, será la evidencia de cualquier reproducción a la que sea sometida la imagen.

CONCLUSIÓN

Se ha llegado al punto de poder sintetizar la unidad más básica del celuloide e imitar sus cualidades de manera digital. Estos avances en el tratamiento de las imágenes digitales abren un espacio de debate entre visiones que no necesariamente se contradicen. Uno no invalida la existencia de otro, sino que la hace más necesaria. El grano fílmico es el referente vivo de lo que se intenta alcanzar de manera artificial, pero el grano, ciertamente, no es solo su apariencia, es también su estructura, su química y su génesis. Es una sumatoria de procesos que van desde la selección de una emulsión específica hasta el último proceso de revelado.

Similar a como la fotografía liberó a la pintura de sus ansias por realismo, la imagen digital libera al celuloide de cualquier anhelo por definición o nitidez, volviendo la vista a sus particularidades más atractivas, ignoradas durante mucho tiempo por habituación a estas. Esto abre paso al resurgimiento general de técnicas que por mucho tiempo fueron relegadas al cine y fotografía experimentales, como lo son el revelado artesanal o el montaje a mano, las cuales producen en la imagen texturas y artefactos interesantes, otorgando un aspecto orgánico a la imagen final.

El acto de elegir un soporte de captación u otro, cobra sentido al momento en que se entiende que el medio es una parte importante en la construcción de un discurso, que va más allá de una decisión práctica y económica, sino en la manera en que el autor se va a relacionar con la creación de imágenes *in situ*. Si va a ser de una manera más táctil y consciente del aparato, o más lejana y enfocada plenamente en el contenido a través de una interfaz casi invisible. La elección de un formato, entonces, se vuelve una decisión significativa, tanto en el resultado de la imagen como en su misma concepción.

Y en caso de que la sintetización de grano y las simulaciones de película sean los reales verdugos del formato fotoquímico, es quizás momento de alejar las fotos reveladas de las pantallas, dejar que envejezcan para que signifiquen el paso del tiempo, que se sepa que, en algún punto de la historia, pasó un haz de luz que dejó inscrito en estas superficies las figuras del mundo.

Con miras a un mayor entendimiento de los procesos de creación de imágenes, es necesario persistir en el análisis de aquellos avances a nivel técnico que puedan cambiar la manera en que se registra y se piensa la imagen.

REFERENCIAS

- Ameur, Z., Hamidouche, W., François, E., Radosavljević, M., Menard, D., & Demarty, C. (2022). Deep-based Film Grain Removal and Synthesis. Recuperado de <https://arxiv.org/abs/2206.07411>
- Bazin, A. (1990). *¿Qué es el cine?* Madrid: Rialp.
- Casado, J. L., & Escrivano, T. N. (2000). *Postproducción Digital: Cine y Vídeo no Lineal*. Andoáin: Escuela de Cine y Video de Andoáin.
- Casetti, F., & di Chio, F. (1991). *Cómo analizar un film*. Barcelona: Paidós.
- Cormier, A. (s.f.). *User example*. Recuperado el 02 de 04 de 2025, de <https://www.filmconvert.com/nitrate>
- Dubois, P. (1986). *El acto fotográfico: De la Representación a la Recepción*. Barcelona: Paidós.
- EASTMAN KODAK COMPANY. (2022). KODAK Motion Picture Products Price Catalog for the United States.
- Figgis, M. (2008). *El cine digital*. Barcelona: Alba editorial.
- FilmConvert. (2023). *Grain & Film Stocks*. Recuperado el 10 de 07 de 2023, de <https://www.filmconvert.com/features/film-stocks#grain>
- Flusser, V. (1990). *Hacia una filosofía de la fotografía*. México: Trillas.
- FUJIFILM Corporation. (s.f.). *Fujifilm X*. Recuperado el 26 de 05 de 2023, de <https://fujifilm-x.com/en-us/exposure-center/get-to-grips-with-film-simulation-modes/>
- Guardiola Rius, A. (2019). *El grano fílmico nostálgico*. Barcelona: Universidad Pompeu Fabra.

- Guerín, J.L. (2007). *En la ciudad de Sylvia*. Recuperado el 02 de 04 de 2025, de <https://mubi.com/es/cl/films/in-the-city-of-sylvia>
- Higson, A. (2014). Nostalgia is not what it used to be: heritage films, nostalgia websites and contemporary consumers. *Consumption Markets & Culture*, 17(2), pp. 120-142.
- Konigsberg, I. (1987). *The Complete Film Dictionary*. New York: New American Library.
- Korine, H. (1999). *Julien Donkey-Boy*. Recuperado el 02 de 04 de 2025, de <https://film-grab.com/2017/01/12/julien-donkey-boy/#bwg53/3036>
- Manovich, L. (2005). *El lenguaje de los nuevos medios de comunicación: La imagen en la era digital*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica.
- Marzal Felici, J. (2007). Aproximaciones metodológicas en el estudio de la fotografía. *Institut de la Comunicació UAB*.
- Mateer, J. (2014). Digital Cinematography: Evolution of Craft or Revolution in Production? *Journal of Film and Video*, 66(2), pp. 3-14.
- McGowan, N. (2019). *Una mirada técnica: avances en dirección de fotografía*. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.
- Newsom, A., Delon, J., & Galerne, B. (2017). A Stochastic Film Grain Model for Resolution-Independent Rendering. *Computer Graphics Forum*, pp. 1-15.
- Prince, S. (2004). The Emergence of Filmic Artifacts: Cinema and Cinematography in the Digital Era. *Film Quarterly*, 57(3), pp. 24-33.
- Suárez, R. (2011). *Captación de la imagen cinematográfica: soportes fotoquímico y digital*. Barcelona: Universitat de Barcelona.
- Suárez, R. (2020). Del Haluro de Plata al Píxel: Una Aproximación a la Definición de la "Textura" en la Imagen Cinematográfica. *BRAC - Barcelona Research Art Creation*, 8, pp. 119-140.
- The Black Studio Byz. (s.f). *Canon Log*. Recuperado el 02 de 04 de 2025, de <https://theblackstudiobyz.blogspot.com/p/canon-log.html>
- Villegas, J. (2014). José Luis Guerin: Descubriendo una sintaxis posible. *Barcelona, Research, Art, Creation*, 2(2), pp. 169-200.
- Wallace, R.J. (1904). The Silver Grain in Photography. *The Astrophysical Journal*, 20(2), 113-122.
- Zubiaur, F. J. (2008). *Historia del cine y de otros medios audiovisuales*. Ediciones Universidad de Navarra.

Emoción: espacio y forma en la obra de Mathias Goeritz

DIEGO MENDOZA FOIX

Arquitecto, Universidad de Valparaíso, Chile.

Filiación institucional: Profesional independiente

ORCID: 0009-0004-2511-129X

Mail contacto: diego.mendoza@alumnos.uv.cl

Universidad de Valparaíso

RESUMEN

Facultad de Arquitectura

Revista **Márgenes**

Mujer Arte y Sociedad

Emotion: space and form in the work of Mathias Goeritz

2025. Vol 18. N° 28

Páginas: 96-109

Recepción: agosto 2024

Aceptación: abril 2025

El presente artículo, describe y explora las vinculaciones con la obra de referentes artísticos como Mathias Goeritz en los planteamientos de la arquitectura emocional. Destacan, en su trayectoria, sus vinculaciones con la Bauhaus, la escultura y la pintura, desde donde vincula el estudio de las formas puras, la percepción, ciertos principios expresionistas en la abstracción y geometrización de las formas dentro del arte moderno, o la viso-espacialidad y el uso del color. Esto, como campo de estudio, donde explorar el potencial generador de emociones en el arte y la arquitectura. Lo anterior se plasma en una serie de principios y obras de este importante referente en la arquitectura contemporánea, los cuales revisamos.

Palabras claves: espacio, emoción, sensación, habitar, habitante, subjetividad.

ABSTRACT

This manuscript describes and explores the connections between the work of artistic figures such as Mathias Goeritz and the approaches to emotional architecture. His career highlights his connections with the Bauhaus, sculpture, and painting, through which he connects the study of pure forms, perception, certain expressionist principles in the abstraction and geometrization of forms within modern art, and visual-spatialism and use of color. This, as a field of study, explores the potential to generate emotions in art and architecture. This is reflected in a series of principles and works by this important figure in contemporary architecture, which we review.

Keywords: space, emotion, sensation, dwelling, inhabitant, subjectivity.

<https://doi.org/10.22370/margenes.2025.18.28.5078>

PRESENTACIÓN

El presente trabajo se presenta como una revisión teórica en torno a comprender lo que se ha dado en llamar la arquitectura emocional, sus distintas maneras de manifestación en el medio y cómo esta evoca emociones en el habitante en relación con la espacialidad, brindando una atmósfera, como trabaja y describe Peter Zumthor, en tanto busca cualificar la experiencia sensorial y emocional en un lugar, obra o espacio arquitectónico. De particular importancia será la revisión del trabajo del artista Mathias Goeritz, quien, a partir de sus influencias en las formas puras, minimalistas y abstractas, trabajadas en la pintura racionalista, el expresionismo alemán o la arquitectura moderna desde la Bauhaus, logra desarrollar una propuesta y extensa obra plástica y arquitectónica, que se conectará con la obra de Luis Barragán.

La exploración dentro de cuerpos etéreos en la arquitectura

Según Peter Zumthor, la arquitectura, al estar vinculada con la experiencia y su significación cultural, emocional y sensorial, busca una cierta relación de exactitud entre forma y experiencia sensible. En este sentido, para él:

Cuando me pongo a pensar en arquitectura emergen en mí determinadas imágenes. Muchas están relacionadas con mi formación y con mi trabajo

como arquitecto, contienen el saber que, con el paso del tiempo, he podido adquirir sobre la arquitectura. Otras imágenes tienen que ver con mi infancia; me viene a la memoria aquella época de mi vida en que vivía la arquitectura sin reflexionar sobre ella. (Zumthor, en Graña y Revoratti, 2011: 35).

De este modo, para Zumthor, en este cúmulo de experiencia:

...me encuentro siempre, una y otra vez, sumido en viejos recuerdos, e intento preguntarme qué exactitud tenía en realidad, la creación de aquella situación arquitectónica; qué significó entonces para mí, y en qué podría servirme de ayuda tornar a evocar aquella rica atmósfera que parece estar saturada de la presencia más obvia de las cosas, donde todo tiene su lugar y su forma justa. (ibidem, 35).

La percepción de una atmósfera en particular, ya sea dentro de un lugar cerrado o de un espacio abierto, florece, en algunos casos, desde el recuerdo o la sensación de ya haberlo vivido de alguna forma, manifestándose al exterior por medio de diversas emociones que pueden tener las personas que habitan el espacio. Esto último no se debe a la reacción ante un elemento en concreto, sino a la fusión de cuerpos tangibles, espacialidades creadas por lo físico y lo etéreo resultante de la subjetividad colectiva e individual.



>> Figura 1. Collage basado en la obra de Mathias Goeritz. Fuente: elaboración propia

¿Qué es la arquitectura emocional?

Tomándolo como un paradigma, se puede establecer que el diseño de un espacio debe incorporar un impacto emocional que invite a la percepción de la persona que lo habita, estimulando los diferentes sentidos de esta. En otras palabras, este tipo de arquitectura se basa en la idea de que los espacios pueden ser diseñados para evocar emociones específicas y en que el desarrollo de este mismo pueda influir en el estado anímico, además del comportamiento que puedan tener las personas, ayudando así a encontrar un equilibrio en las vidas personales, profesional y social. En este contexto, como señalan autores como Amaro, López y Ortiz (2024):

Podemos decir que es posible experimentar emociones a partir de prácticamente cualquier circunstancia: nostalgia al contemplar un atardecer, tristeza al recibir una mala noticia e incluso admiración al recorrer un edificio. Si bien en cualquiera de estas circunstancias es imposible catalogar como variable determinante aquello con lo que nuestros sentidos interactúan, sí es posible examinar las causas que llevaron a la construcción de la emoción registrada. Pero, ¿cómo estudiar las emociones en relación con la arquitectura? (245)

Los espacios que nos rodean tienen un impacto directo en nuestras emociones y estados de ánimo, pero no los podemos encasillar en una sensación en particular o firmemente definida, pues un espacio abierto y luminoso puede crear sensaciones de libertad y expansión, como también puede ser el origen para la ansiedad; asimismo, un espacio cerrado y oscuro puede hacernos sentir claustrofóbicos y asfixiados, pero también confortables y tranquilos. De esta manera, el espacio adquiere un rol fundamental en donde la proyección de cuerpos físicos, en conjunto con la intención arquitectónica, dan paso a lo etéreo y subjetividad personal del habitante.

1. Lo emocional en la arquitectura

La creación de espacios, el modelar lugares o acondicionarlos conlleva algo más complejo que solamente hablar del habitar. Hacemos referencia a la creación de momentos dentro de la espacialidad arquitectónica, la cual invita a los sentidos del hombre a manifestarse por medio de sus emociones, recuerdos, sensaciones, etc., tomando en cuenta la contemporaneidad y racionalismo en que nos vemos inmersos, sin la necesidad de negar o ignorar el funcionalismo que nos rodea y que funge como eje dominante en ocasiones.

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... aplastado por tanto funcionalismo, lógica y utilidad dentro de la arquitectura moderna. (1)

A modo de establecer una primera relación entre el arte y la arquitectura y, al mismo tiempo, plantear una posible respuesta o acercamiento al obstáculo dentro de la contemporaneidad, el fragmento anterior expresa uno de los principales puntos de la investigación. La convergencia entre ambas disciplinas para ser interpretadas y habitadas de manera simultánea es necesaria dentro de los parámetros de la arquitectura para poder apreciar y sentir distintas emociones al estar en nuevos ambientes.

Humanización y deshumanización espacial

Según Barrera (2013):

La arquitectura contemporánea se encuentra en un estado de deshumanización avanzada. Dicho estado es producto de los cambios ocurridos durante el siglo pasado, de los fuertes contrastes, las diferencias en el pensamiento de las sociedades que dieron forma al mundo que vivimos, el ritmo marcado por la radicalización de los ideales, el contraste desarrollado y el crecimiento acelerado de la tecnología y la información. (9)

El fragmento anteriormente citado da cuenta, en parte, de la problemática actual en cuanto a la decadencia de la espacialidad en las obras de arquitectura. De acuerdo con esto, se infiere que las necesidades y requerimientos sociales cambian de manera constante, dando prioridad a la construcción de espacios y cuerpos que obedezcan y faciliten el acelerado estilo de vida en torno a la funcionalidad, desplazando las sutilezas presentes dentro del espacio e invisibilizando la interacción que pueda existir con el entorno. Esto es reforzado por las ideas expuestas por Andrés Leguizamón (2021), el cual plantea que:

la deshumanización no es solo un problema de los cambios de vida y los modos de pensamiento, sino que también se presenta como un problema vinculado al espacio arquitectónico. La deshumanización de los espacios arquitectónicos representa la ausencia del hombre frente al proyecto, que en consecuencia genera una pérdida del valor antropocéntrico de la arquitectura, esto conlleva a que el punto de creación no sean las percepciones ni las sensaciones en el ser humano. (9)

Lo cual me permite deducir que para lograr humanizar la espacialidad se debe reconocer las sensaciones y emociones como medio integrador del ser humano y agente protagónico de un espacio entre la funcionalidad y el arte.



>> Figura 2. Fotografía tomada de «Mathias Goeritz 100 años», coordinación de Alberto Noriega. En A The Style Guide by Andares. Número 23. Fuente: <https://revistacodigo.com/el-retorno-de-la-serpiente-10-momentos-de-mathias-goeritz/>



>> Figura 3. Bocetos y estudios de percepción y espacialidad de Mathias Goeritz Fuente:<https://www.copyrightbookshop.be/en/shop/mathias-goeritz-modernist-art-and-architecture-in-cold-war-mexico/?add-to-cart=203634>

Percepción y sensación espacial

La percepción se puede definir como la experiencia sensible que lleva al conocimiento directo del entorno físico. (Contreras, 2014: 70). Más aún, podemos decir que:

Es la aprehensión directa de una realidad objetiva cuyo proceso constructivo de carácter selectivo, organiza las sensaciones y las interpreta. En él intervienen tanto estímulos procedentes del mundo exterior como de las estructuras perceptivas internas del individuo que experimenta, además de sus motivaciones, experiencias previas, disposición y circunstancias particulares. (Abagnano, 2004; en Contreras: 70).

Además, podemos advertir, que:

La percepción va acompañada de la sensación, ya que ambas son parte del proceso para asimilar al mundo circundante, e incluso a nuestros estímulos internos, que permite la adaptación al medio y la sobrevivencia. Por lo tanto, esta capacidad no es exclusivamente humana, ya que se presenta en otras especies en distintos grados evolutivos. (May, 2007; en Contreras, 2014: 70).

El proceso perceptivo es inherente a la existencia, aunque no siempre los seres humanos gozan de la idoneidad en el funcionamiento de todas sus aptitudes sensoriales. En este sentido, la percepción es también un mecanismo de integración sensorial que, de modo cotidiano, abarca distintas fases en las cuales se organizan, analizan, integran e interpretan los datos recibidos por los estímulos. Esta capacidad de integración la predispone para derivar en una acción física o mental (intelectual o emotiva) que la elabore y/o exprese.

Esto pone las bases de las principales herramientas que evidencian e interpretan los conceptos de la arquitectura emocional. El interactuar con las componentes espaciales mediante las percepciones y sensaciones permiten al individuo la lectura del acondicionamiento del lugar, tales como las distancias, las pausas, las texturas, la fluidez elemental en combinación con las variaciones de temperatura o los silencios. Ahora bien, cabe destacar que las características enumeradas pueden ser utilizadas al momento de realizar una planificación o construcción arquitectónica; más que una fuente de inspiración, tomarlas como un constructo que guíe los lineamientos en la creación del espacio.

La relación entre el hombre y el espacio: vinculación con el medio

Los espacios forman parte de toda una narrativa arquitectónica emocional que refleja la amalgama arte popular y arte moderno... el jardín es donde el arquitecto invita a participar al reino vegetal, en donde el jardín es parte de la casa y la casa es parte del jardín. [2]

La tensión entre interior y exterior.

Con la arquitectura puedes arrancar un trozo de globo terráqueo y construir con él una pequeña caja y de repente nos encontramos con un dentro y un fuera... umbrales, tránsitos, aquel pequeño escondrijo, espacios imperceptibles de transición entre interior y exterior. una inefable sensación del lugar, un sentimiento indecible que propicia la concentración al sentirnos envueltos de repente, congregados y sostenidos por el espacio, bien seamos una o varias personas. Y entonces tiene lugar allí un juego entre lo individual y lo público, entre las esferas de lo privado y lo público. (Zumthor, 2006).

Si bien dentro de los edificios las áreas comunes son mezquinas y desplazadas a pequeñas salas de estar, recepción o salas de lavado, esto cambia cuando a través de un patio interior se puede generar una holgura que permita airear los claustrofóbicos recorridos, además de comunicar a través del vacío vertical los distintos habitáculos dispuestos en las fachadas internas del edificio, logrando una continuidad visual hacia los interiores de las viviendas. [3]

Por medio de la anterior sucesión de referentes y exponentes de la arquitectura sensible al tema emocional y a modo de introducción a la relación entre hombre y espacio. Se puede exemplificar como el habitante está en constante comunicación con su entorno, aun cuando este estuviese aislado del primer mencionado, dado que, desde los inicios, el espacio el cual se habita está inmerso dentro de uno preexistente, dejando como tarea en como la preexistencia se logra comunicar y lograr formar una dualidad con el espacio creado tomando al habitante emocional como actor protagónico.

La necesidad espacial

En los ámbitos más naturales se despiertan sensaciones que contribuyen a la relajación, a la calma, a la creatividad. Con la incorporación de ingredientes de la naturaleza como material constructivo en los espacios interiores, se ayudaría a mejorar ciertas cualidades y calidades en los ambientes, impresionando de manera más agradable a una parte del intelecto, ya que parece que es ahí donde desarrollamos más sensibilidades cognitivas y afectivas. Es llevar las ventajas del exterior a la confortabilidad o refugio del interior, abrir el interior al exterior o captar el exterior en el interior. (Vicente, 2019)

Estrechamente ligada al punto tratado con anterioridad, la arquitectura emocional, más que interactuar de manera armónica con su entorno, actúa de manera simbiótica con este mismo, como herramienta acondicionadora del espacio, tomando sus características e integrándolas a la planificación y proyección arquitectónicas, deformando y alterando las cualidades atmosféricas según sea

necesario, por ejemplo: *en las edificaciones donde hay áreas de agitación y otras zonas de espera en un mismo ámbito, el estado de ánimo es cambiante y por ello el entorno debe adaptarse a cada caso según el funcionamiento que pretendamos que adopten las personas* (Martínez, 2019: 103).

Composición arquitectónica: desarrollo emocional

Dentro del diseño arquitectónico se debe dar relevancia al habitante como usuario de los espacios que despertarán sensaciones en el momento de habitarlos, es decir, el sujeto es uno de los pilares fundamentales al momento de proyectar. Sin embargo:

En el manejo del funcionalismo y la forma, se ha dejado en segundo o tercer término las sensaciones del usuario. En la actualidad se tiene una producción de arquitectura para la vista, olvidando, en la mayoría de los casos, esta generación de emociones, la percepción de fenómenos y los objetos arquitectónicos que nos aporten la sensibilidad dentro del espacio, es trascendental trabajar en este punto para tomar en cuenta desde la concepción de la obra (García, 2015: 14).

Del arquitecto constructor depende llevar a cabo el desarrollo de los espacios, donde se reflejen las experiencias e influencias que permiten desarrollar sensibilidades en el habitar. Esto permite hacer consciente de las emociones que desea que existan o se expresen en su obra para posteriormente ser transmitidas al habitante. De igual manera, apoyarse en los elementos físicos proyectuales es primordial para no:

... crear simples objetos de seducción visual, la arquitectura relaciona, media y proyecta significados. El significado primordial de un edificio cualquiera está más allá de la arquitectura; vuelve nuestra conciencia hacia el mundo y hacia nuestro propio sentido del yo y del ser. La arquitectura significativa hace que tengamos una experiencia de nosotros mismos como seres corporales y espirituales (Pallasmaa, 1996: 13).

Elementos de transformación emocional

La creación del espacio a través de un orden de ciertos aspectos del ambiente. Dentro del contexto físico, en donde los elementos naturales como el viento, la luz, las sombras, el agua, el color, entre otros, se integren en el diseño arquitectónico que, de la mano con el proceso de diseño, puedan llegar a crear una arquitectura emocional. Por otro lado, el manejo y conocimiento de los materiales de construcción, de acuerdo con sus características y texturas, son de gran importancia para su utilización dentro de la arquitectura emocional para crear impresiones dentro de los espacios cuyo objetivo principal es el habitar.

Con estos elementos integramos, dentro de la arquitectura, el sentido del tacto y, a la vez, las sensaciones formadas por dichos materiales (Heller, 2013).

La emoción, etimológicamente, se vincula con el verbo mover, es algo que nos induce a la acción, orientada en el contexto, de manera que ya podemos apreciar que hay, desde su origen, una relación con el espacio, con el entorno en que habitamos. Como señala Fajardo (1997): *la emoción es una vivencia intensa, absolutamente real, si bien su origen puede emanar de una interpretación de la realidad, no de la realidad misma. Así, para que una emoción ocurra, se requiere, más allá de los hechos objetivos, una interpretación personal y un rango de valor determinado por el sujeto.* (33)

La cita mencionada, en conjunto con lo expuesto anteriormente, hace referencia a la dualidad entre las distintas disciplinas necesarias para comprender y ejecutar la arquitectura emocional, como los polos opuestos convergen dentro del desarrollo projectual. Aspectos como materiales físicos/objetivos y la percepción cualitativa/subjetiva, deben desarrollarse de manera paralela, con el fin de plasmar en la espacialidad interior las cualidades otorgadas por las prolongaciones comunicantes del contexto circundante.

Desde el expresionismo a la abstracción

El expresionismo nace en Alemania a principios del siglo XX y pertenece al movimiento artístico conocido como las vanguardias históricas. Se interpreta como la deformación de la realidad desde la subjetividad del artista, donde prevalece la expresión de los sentimientos ante la objetividad naturalista de la impresión. La abstracción, por su parte, se relaciona con la no figuración dentro de la realidad en una composición, ocupando como lenguaje visual las formas, colores y líneas tomadas desde la realidad inspiradora. Este movimiento se acopla con el expresionismo, otorgándole mayor profundidad reflexiva a las obras, distorsionando los conceptos dentro de una subjetividad visual.

En el caso de Goeritz, el expresionismo fue una corriente de influencia relevante. Como señalan autores como Arellano & Dorantes (2021), Goeritz reconoce y valora: *La búsqueda de la expresión de los sentimientos y las emociones del artista más que la representación de la realidad objetiva* (17). Además:

Este movimiento reunió a varios creadores de tendencias muy diversas, formación y nivel intelectual, que emplearon un vocabulario estético muy sintético, con formas reducidas a lo esencial, cuerpos deformados y espacios disueltos sin perspectiva, enfatizando el impacto emocional hacia el espectador al desfigurar y exagerar los temas. (17)

Una obra de arte abstracta no debe representar la forma externa de los objetos físicos, sino aproximarse, de manera simbólica, a las formas puras y representar, simultáneamente, la naturaleza esencial de las cosas y de los acontecimientos. De esta forma la abstracción es un medio por el cual la representación interpreta y expresa lo que retrata.

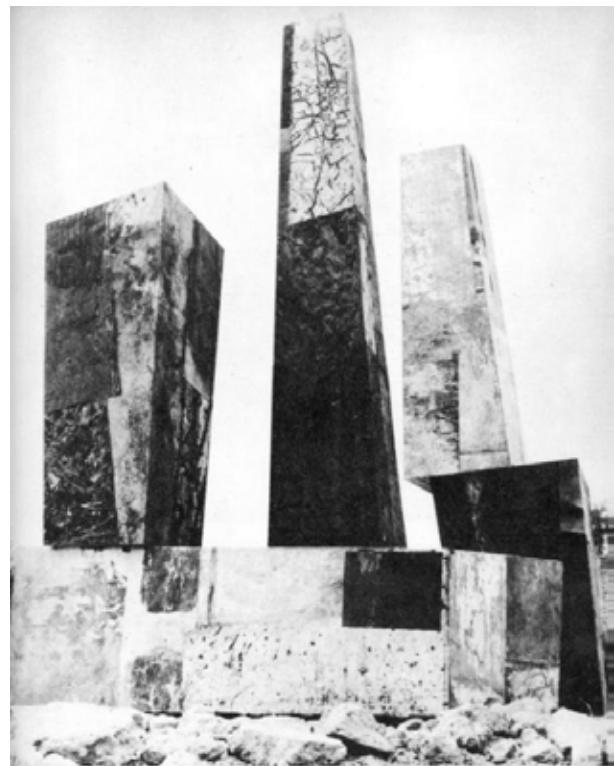


Figura 4. Construcción Emocional, Mathias Goeritz, 1959, colección Iris Clert, París (2,85 m de alto). Fuente: Olivia Zúñiga. Recuperado en: <https://archivoartea.uclm.es/textos/la-realidad-de-la-ficción-el-eco-de-mathias-goeritz/>

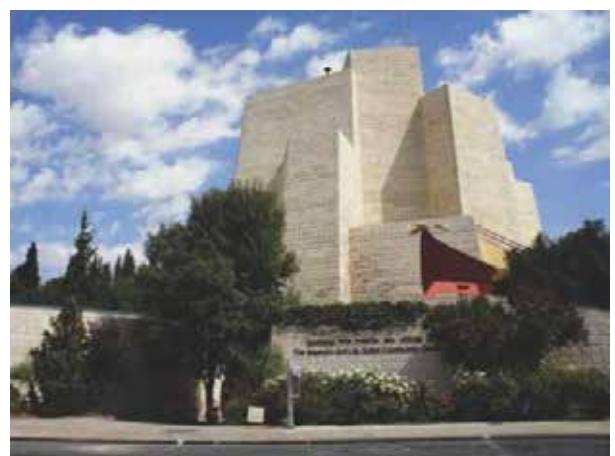


Figura 5. Parque de Juegos "Laberinto de Jerusalén", diseñado bajo los estatutos del Manifiesto de la Arquitectura Emocional, logra una convivencia armónica entre obra y paisaje. Fuente: <https://www.copyrightbookshop.be/en/shop/mathias-goeritz-modernist-art-and-architecture-in-cold-war-mexico/?add-to-cart=203634>



Figura 6. Modelo escultórico como maqueta de proyecto del parque de juegos infantiles en Jerusalén: Laberinto de Jerusalén. Fuente: <https://coleccion.malba.org.ar/laberinto-de-jerusalen/>

Llevando estas disciplinas a la arquitectura, el dibujante y poeta Paul Scheerbart (1988) hace referencia a los quiebres de la arquitectura convencional y la idea de abrirla a nuevas materialidades que den cuenta la comunicación con el entorno. Según el poeta:

Si queremos elevar nuestra cultura a un nivel superior, para bien o para mal, estaremos obligados a transformar nuestra arquitectura, y esto sólo nos será posible si a los espacios que habitamos les sustraemos su carácter cerrado. Esto podemos lograrlo con la introducción de la arquitectura de cristal, que deja que la luz del sol, la luz de la luna y de las estrellas, no se filtre sólo a través de las ventanas, sino que entre directamente a través del mayor número de paredes que sean por entero de cristal, de cristal policromado. (Scheerbart, en: Narváez, 2006:9).

De este modo:

El nuevo entorno que habremos creado de esta forma nos tiene que traer una nueva cultura. Vivimos en espacios cerrados, estos forman el medio en el cual se desarrolla nuestra cultura, que en gran medida es el producto de nuestra arquitectura... para elevar nuestra cultura a un nivel superior habrá que transformar nuestra arquitectura, y esto solo será posible si los espacios en donde habitamos su carácter cerrado". (ibidem; 9)

De la mano con lo anteriormente citado, la arquitectura expresionista se manifiesta y caracteriza por medio de la ocupación de nuevos materiales considerados rupturistas dentro de la contemporaneidad, además de usar formas poco ortodoxas en sus obras.

Mathias Goeritz y la innovación espacial: primeros pasos de la arquitectura contemplada como arte

Uno de los pilares fundamentales de la arquitectura emocional, Werner Mathias Goeritz Brunner, quien también desempeñaba roles como escultor, pintor, escritor y arquitecto, nació en la antigua ciudad de Danzing (actualmente llamada Gdansk), en Polonia, el 4 de abril de 1915. En 1936 abandona Alemania, viaja por Europa y África entre los años 1941 y 1948. En 1949 se radica en Guadalajara, México, y en 1952 se traslada a la Ciudad de México. Falleció a la edad de 75 años, el 4 de agosto de 1990.

Sus primeras obras expresionistas se inspiran en el contexto de la Primera Guerra Mundial. Funda la Escuela de Altamira, la cual nace como consecuencia de una exposición local, que posteriormente le haría merecedor de ser parte de la Academia de las Artes en España. Sin embargo, su tajante crítica a la academia le valió su expulsión.

En Ciudad de México fue contratado por la Universidad Nacional Autónoma de México como educador visual, en donde se planteó como un entrenamiento visual que debería comprender el desarrollo de las siguientes habilidades o competencias: análisis crítico y la comprensión de objetos visuales y manejo de técnicas específicas de cada disciplina participante en la creación de objetos visuales. Estas ideas parten de que en la percepción y elaboración de una imagen interactúan aspectos físicos comunes y universales relacionados con la estructura del sistema visual y de la mente humana, con aspectos no visuales que se vinculan con características del grupo social, generacional, etc., al que pertenece tanto el emisor como el receptor de las imágenes (Arellano & Dorantes, 2021). Distintas entidades le fueron encargando la creación de edificios que forman parte del paisaje urbano en México.

Las expresiones artísticas son el resultado de un proceso de múltiples relaciones entre la búsqueda de lenguajes estéticos y la sensibilidad ante sus posibilidades creativas; por ello, el aprendizaje de los aspectos básicos de los lenguajes artísticos es importante en la formación que se requiere para desarrollar un proyecto. (Arellano & Dorantes, 2021).

Para conocer los orígenes e influencias de la arquitectura emocional es necesario hablar sobre la vida y la obra de Mathias Goeritz por su relación con la génesis del tema.

La utilización de un diseño limpio y la construcción de torres, en las que prima el sentido escultórico sobre el funcional, en conjunto con factores relacionados con el modelaje espacial, como el color, la iluminación y el uso del agua, establecen características especiales en los entornos, que agudizan ciertos sentidos en el ser humano. Cada uno de estos elementos tienen detalles que, al observarlos de

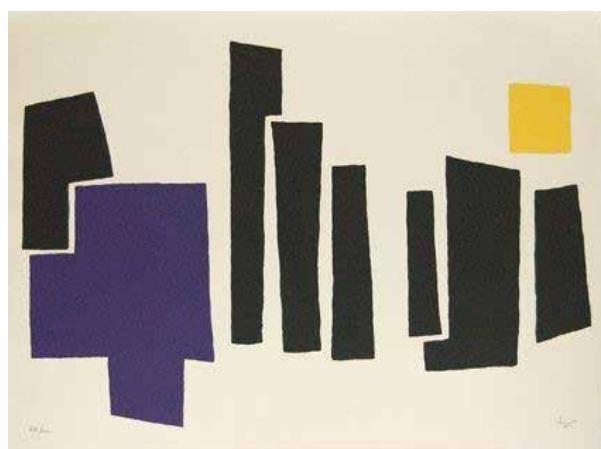
forma conjunta, crean espacios distintos, que nos permiten apreciar cada lugar de manera única. (Arellano & Dorantes, 2021)

En relación con la Bauhaus

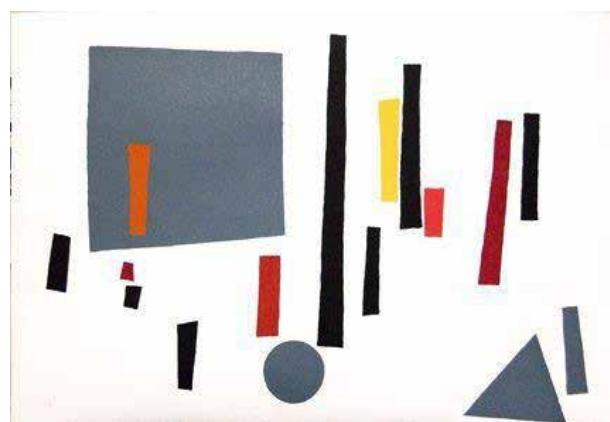
En primer término, cabe decir que la Bauhaus (Droste, 2006) fue la escuela de arquitectura, diseño y artes fundada, en 1919, por Walter Gropius en Weimar, Alemania. Su objetivo principal era un concepto muy radical para la época: imaginar el mundo material para reflejar la unidad de todas las artes. Walter Gropius explica esta visión de una unión entre el arte y el diseño, que describe un gremio artesanal utópico que integra la arquitectura, la escultura y la pintura en una sola expresión creativa, combinando elementos de las bellas artes y las enseñanzas del diseño. La escuela introdujo obras arquitectónicas de formas simples, paredes de superficies planas, con amplios vitrales y ventanas con marcos metálicos, colores sobrios y sencillos.

A fin de cuentas, el movimiento de la Bauhaus enseñaba la lealtad a los materiales como un eje principal. Esto significa que los materiales debían de ser utilizados de la manera más apropiada y honesta, y que su naturaleza no fuese modificada, es decir, que en el caso de que se utilizara el acero para soportar el peso de manera estructural, este debía de ser visible y expuesto, no oculto por otro material o por algún mobiliario.

La escuela guarda estrecha relación con lo expuesto y manifestado por Mathias Goeritz al momento de proyectar los espacios y cómo los cuerpos se posan dentro de este. Las esculturas y las atribuciones cualitativas que se le otorgan a los distintos materiales utilizados dentro del expresionismo van ligados, directamente, con los principios de la Bauhaus.



>> Figura 7. Título: *Bloques*. Serigrafía. Fuente: <https://es.amorosart.com/obra-goeritz-bloques-74924.html>



>> Figura 8. Título: *Paisaje geométrico*. Serigrafía. Fuente: <https://es.amorosart.com/obra-goeritz-bloques-74924.html>

El ECO como manifiesto para la arquitectura emocional

La arquitectura puede llevarnos a la espiritualidad. Una forma o espacio puede provocarnos un sentimiento de calma, serenidad, paz, tristeza, angustia o miedo. La mayoría de nosotros podemos sentirnos pequeños e impactados ante la escala vertical y ascendente de una catedral gótica y, a la vez, nos sentimos inseguros y vulnerables en un callejón en la noche.

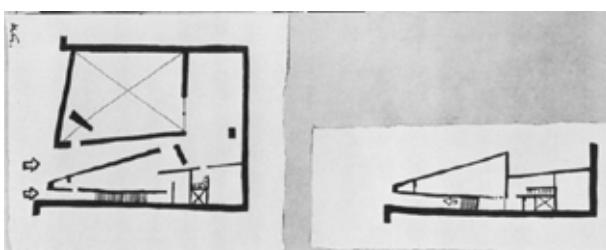
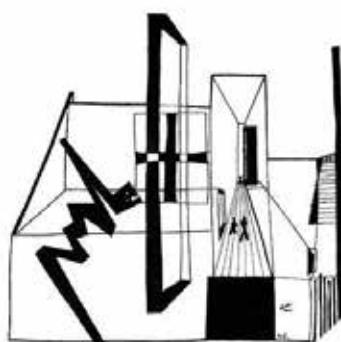
El museo experimental El Eco se ubica en el centro de la Ciudad de México y fue creado por Mathias Goeritz, museo que se construyó bajo la premisa *haga lo que se le dé la gana*, hacia 1952. Según relata Minjarez (2009):

Para Goeritz fue insólito el ofrecimiento de Daniel Mont, el moderno mecenas que, en 1952, le encargara la edificación de un espacio destinado a las funciones relacionadas con una galería de arte, un restaurante y un bar, bajo la premisa de "hacer lo que le diera la gana", sin más límites que las dimensiones del terreno donde se construyó; la creación y consolidación de El Eco en 1953, superó las expectativas de dicho patrocinador y se convirtió en uno de los emblemas del arte moderno en México, abriendo un espectro de posibilidades en diferentes ámbitos de la creación artística, revolucionando la manera de aproximarnos al evento cultural en sí mismo. Exponiendo al arte como una cofradía, un espacio habitable, una oración y una consagración de la creatividad a partir del momento festivo, detonados por los muros de su arquitectura emocional desde el día de su inauguración. (2)

Este proyecto fue diseñado como una estructura poética cuya disposición de corredores, techos, muros, recintos y vanos llevaban a sus visitantes a reflejar su experiencia del espacio en un acto emocional, lo cual desafía los intereses impuestos por el estilo funcionalista que regía dentro de la época. Al basar su diseño en el Manifiesto de la Arquitectura Emocional, inspirado también en la experiencia religiosa, la arquitectura gótica y barroca, Goeritz concibió al edificio como una escultura penetrable, espacio que permitió a su creador y a su benefactor la creación de una plataforma multidisciplinaria e integral para las artes, sin precedentes en el contexto del arte mexicano.

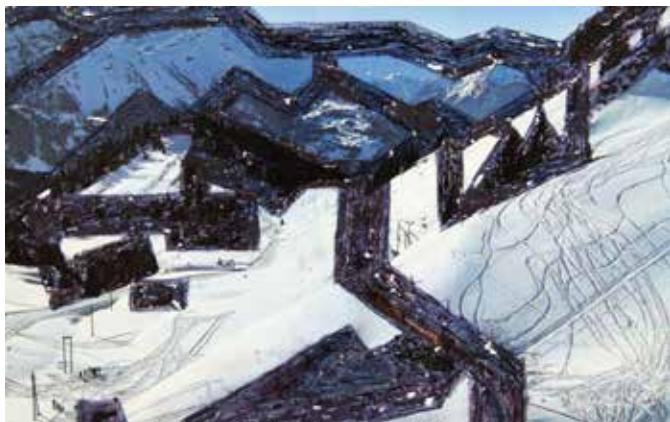
El Museo Experimental El Eco es un lugar de encuentro para las artes, el cual busca ofrecer varios contextos para prácticas artísticas y el desarrollo de conocimiento cultural. Enfatizando el experimento, la emoción y el pensamiento interdisciplinario, el espacio se inspira continuamente en su arquitectura única y en los diversos intereses conceptuales de su fundador, Mathias Goeritz, siendo percibido como una escultura habitable.

El museo se presenta, entonces, en los distintos espacios y recovecos, a modo de realizar una comparativa a los intentos directos de comprender la arquitectura emocional, la cual evoca diversos cuestionamientos que, a la vez, sirven como base para experimentar con el espacio, los elementos y las materialidades perceptibles del entorno.



>> Figura 9. Vista del patio interior de El Eco. Foto: Cultura UNAM. Derecha: Dibujo ideográfico del Museo Experimental El Eco (1952). Fuente: <https://www.gaceta.unam.mx/el-poema-plastico-de-mathias-goeritz/>

>> Figura 10. Diagramas originales de El Eco. Mathias Goeritz, Archivo Goeritz CENIDIAP México DF. Fuente: <https://archivoartea.uclm.es/textos/la-realidad-de-la-ficcion-el-eco-de-mathias-goeritz/>



>> Figura11. Dibujo y trazado sobre fotografía. Exposición en el Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía (MNCARS). Parte de la muestra: El retorno de la serpiente. Mathias Goeritz y la invención de la arquitectura emocional. Fuente: <https://www.descubrirlarate.es/2014/11/13/mathias-goeritz-una-arquitectura-emocional.html>

>> Figura 12. La serpiente de El Eco. Serigrafía de 69 x 93 cm. Fuente: <https://www.bidsquare.com/online-auctions/morton-subastas/mathias-goeritz-la-serpiente-de-el-eco-firmada-serigraf-a-69-x-93-cm-medidas-totales-4892332>

La sensorialidad espacial. La influencia arquitectónica en Luis Barragán

Barragán es un arquitecto que ha sabido captar las diferentes influencias de pintores y arquitectos para hacer una arquitectura propia, más allá de las modas existentes en el momento. En todas sus obras la naturaleza integra los espacios interiores reflejando algo del exterior, ya sea en las entradas mediante juego del color y la luz o simulando los colores vivos de afuera. Barragán no deja de lado la cultura esencial de su pueblo a pesar de tener varias influencias.

Barragán trabaja la arquitectura emocional mediante la enumeración de componentes indispensables al momento de la planeación. Estos componentes, Barragán los enumera en su célebre discurso en la Ceremonia de Premiación del Premio Pritzker, el martes 3 de junio de 1980, en Dumbarton Oaks, Estados Unidos:

- **Religión y mito:** ¿Cómo comprender el arte y la gloria de su historia sin la espiritualidad religiosa y sin el trasfondo mítico que nos lleva hasta las raíces mismas del fenómeno artístico? Sin lo uno y lo otro no habría las pirámides en Egipto ni templos griegos.

- **Belleza:** La invencible dificultad que siempre han tenido los filósofos en definir la belleza es muestra inequívoca de su inefable misterio. La belleza habla como un oráculo y el hombre, desde siempre, le

ha rendido culto, ya en el tatuaje, ya en la humilde herramienta, ya en los egregios templos y palacios, y hasta en los productos industriales.

- **Silencio:** En mis jardines, en mis casas siempre he procurado que prive el plácido murmullo del silencio, y en mis fuentes canta el silencio.

- **Soledad:** Solo en íntima comunión con la soledad puede el hombre hallarse a sí mismo. Es buena compañera, y mi arquitectura no es para quien la tema y la rehuya.

- **Serenidad:** Es el gran verdadero antídoto contra la angustia y el temor, y hoy más que nunca la habitación debe proporcionarla.

- **Alegría:** Una obra alcanza la perfección cuando no excluye la emoción de la alegría silenciosa y serena disfrutada en soledad.

- **Muerte:** La certeza de nuestra muerte es certeza de vida y en la religiosidad implícita en la obra de arte triunfa la vida sobre la muerte.

- **Jardín:** En él se invita a colaborar con el reino vegetal. Un jardín bello es presencia permanente con la naturaleza reducida a proporción humana y puesta al servicio del hombre, y es el más eficaz refugio contra la agresividad del mundo contemporáneo.

- **Fuentes:** Una fuente nos trae paz, alegría y apacible sensualidad y alcanza la perfección de su razón de ser cuando, por el hechizo de su embrujo, nos transporta, por decirlo así, fuera de este mundo.

- **Arquitectura autobiográfica.** Mi obra es autobiográfica, como tan certeramente lo señaló Emilio Ambasz en el texto del libro que publicó sobre mi arquitectura el Museo de Arte Moderno de Nueva York. En mi trabajo subyacen los recuerdos del rancho de mi padre donde pasé años de niñez y adolescencia, y en mi obra siempre alienta el intento de transponer al mundo contemporáneo la magia de esas lejanas añoranzas tan colmadas de nostalgia (...). Católico que soy, he visitado con reverencia y con frecuencia los monumentales conventos que heredamos de la cultura y religiosidad de nuestros abuelos, los hombres de la colonia, y nunca ha dejado de conmoverme el sentimiento de bienestar y paz que se apodera de mi espíritu al recorrer aquellos hoy deshabitados claustros, celdas y solitarios patios.

- **El arte de ver.** Es esencial al arquitecto saber ver; quiero decir ver de manera que no se sobreponga el análisis puramente racional. Y con este motivo rindo aquí un homenaje a un gran amigo que con su infalible buen gusto estético fue maestro en ese difícil arte de ver con inocencia.

- **Nostalgia:** Es la conciencia del pasado, pero elevada a potencia poética, y como para el artista su personal pasado es la fuente de donde manan sus posibilidades creadoras, la nostalgia es el camino para que ese pasado rinda los frutos de que está preñado.

(3-21 Fuente: <https://arquine.com/el-discurso-de-luis-barragan/>



>> Figura 13. Obra sin título de Mathías Goeritz:
Técnica: Tinta sobre papel periódico, 79.5 x 82.5 cm.
Fuente: <https://www.subastasenmexico.com/subastas/lote-003-mathias-goeritz-sin-titulo-tinta-sobre-papel-periodico-copia/>



>> Figura 14. *Cristo de Auschwitz*, tinta sobre papel, de Mathías Goeritz, 60 x 27 cm. Fuente: <https://www.subastasenmexico.com/subastas/lote-015-cristo-de-auschwitz-mathias-goeritz-tinta-sobre-papel-2/#>

Luis Barragán logra transmitir la emocionalidad en su arquitectura, integrando elementos simbólicos y sensoriales que evocan sensaciones profundas en el espectador. Conceptos como el silencio, la soledad y la serenidad trabajan en sincronía para invitar a la introspección y al recogimiento personal, mientras que la relación con la naturaleza, presente en sus jardines y fuentes, genera armonía y refugio frente al caos del mundo moderno. La nostalgia y la belleza, junto con el uso del color, la luz y la geometría, refuerzan una conexión con la memoria y la espiritualidad, haciendo que sus espacios trasciendan lo funcional para convertirse en experiencias sensoriales y emocionales únicas. Estos elementos son cruciales en su obra y representan herramientas replicables para aplicar la arquitectura emocional en distintos proyectos. Su integración armónica permite que cada obra despierte emociones en el usuario, demostrando que la arquitectura no solo debe responder a necesidades espaciales, sino también a la sensibilidad y la vivencia humana.

De este modo, la obra de Luis Barragán incorpora elementos que favorecen la reflexión personal y la conexión espiritual, más allá de lo funcional. Su enfoque en conceptos como el silencio, la soledad, la serenidad, la belleza y la nostalgia, es esencial para entender cómo la arquitectura puede trascender lo puramente físico. Barragán integra estos elementos de manera armónica en sus espacios, creando lugares que no solo resguardan a los habitantes, sino que también fomentan la introspección, la paz y la conexión con la naturaleza y la espiritualidad (Vázquez y Jiménez, 2025). Es importante señalar que esta búsqueda de expresividad emocional se da dentro de la tradición y enfoque moderno en arquitectura. Con esto se da una continuidad en el paradigma de la arquitectura

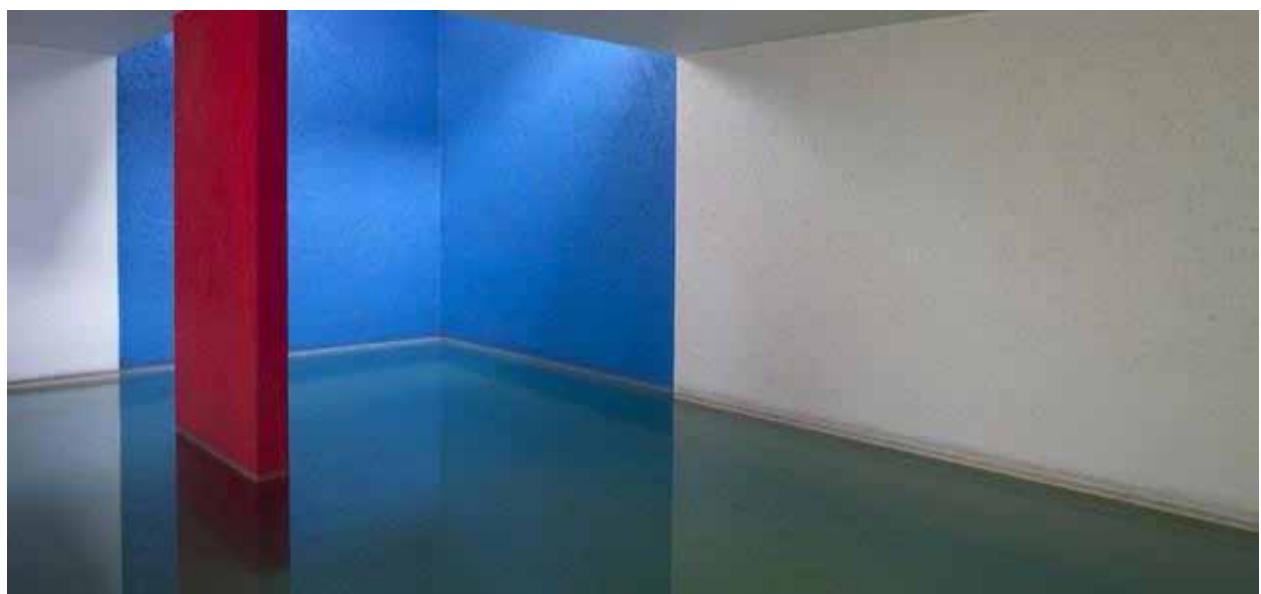
moderna, que permite a la vez, una renovación de ésta en la contemporaneidad (Cañete, 2024), especialmente en el uso de formas puras, rectas, bien definidas, contenedoras de un espacio que circula y articula interior y exterior, aunque también influenciada por el uso de los colores netos, con luz mediterránea propia de un uso vernáculo europeo y norafricano, observada en sus viajes (Gómez, 2022).

Es así como la contribución de Barragán al campo de la arquitectura emocional, congruentemente con la obra de Goeritz, radica en su habilidad para crear ambientes que evocan un abanico de sensaciones. El uso del color, de la luz, la geometría simple y los jardines contribuyen a generar una atmósfera de serenidad que favorece el bienestar emocional de los usuarios. En este sentido, la arquitectura de Barragán se convierte en un refugio emocional, un espacio donde las personas pueden sentirse en calma, desconectarse del estrés del entorno moderno y establecer una conexión profunda con el espacio que habitan.

CONCLUSIONES

Matías Goeritz, al hablar sobre la "escultura de la arquitectura", subraya la idea de que el espacio arquitectónico no debe ser solo un contenedor de funciones, sino una obra de arte capaz de comunicar y provocar sensaciones. Goeritz fue un precursor en considerar el espacio arquitectónico como un medio para generar experiencias emocionales y trascendentales. Su trabajo, influenciado por el arte abstracto y la escultura monumental, invita a los usuarios a tener una percepción más profunda de los lugares, desafiando la objetividad funcional y buscando que cada espacio se transforme en una experiencia sensorial única.

>> Figura.15. Foto del interior de la casa Gilardi, obra de Luis Barragán. Fuente: Duque, 2020



La combinación de las ideas de Goeritz y Barragán muestra cómo la arquitectura emocional puede aplicarse a diversos proyectos para generar experiencias que van más allá de lo funcional. Estos conceptos permiten que el espacio no solo sea un lugar de paso, sino un medio que moldea la percepción y el estado emocional de las personas. Al aplicar estos principios en la creación de espacios, los arquitectos pueden influir significativamente en el bienestar emocional de quienes habitan sus obras, transformando la experiencia del espacio en una vivencia sensorial y emocional única. Así, la arquitectura deja de ser una mera estructura para convertirse en un lugar donde la percepción humana se encuentra en armonía con el entorno, creando un refugio que favorece la introspección y la paz interior.

BIBLIOGRAFÍA

- Amaro Ortega, E. A., López Chávez, L. J., & Ortiz Nicolás, J. C. (2024). Investigando las emociones del habitante en la arquitectura: un método práctico. *Academia* XXII, 15(30), 244–275. <https://doi.org/10.22201/fa.2007252Xp.2024.15.30.90230>
- Arellano, G. D., & Dorantes, E. E. (Eds.). (2021). *Contexto artístico e influencia de la obra de Mathías Goeritz en México* (Vol. 1). Editorial de la división CYAD.
- Arquine (2018, 22 noviembre). El discurso de Barragán. En: <https://arquine.com/el-discurso-de-luis-barragan/>
- Barrera, A. G. (2013). Arquitectura contemporánea y deshumanización. Tesis para optar al título de arquitecto. Pontificia Universidad Javeriana, facultad de arquitectura y diseño. Bogotá, Colombia. Recuperado en: <https://repository.javeriana.edu.co/handle/10554/18365>
- Campo Baeza, Alberto. (2014). *Poética arquitectónica*. Mairea Libros. Madrid, España
- Barragán, Luis. 1995. Luis Barragán Morfin, 1902-1988: Obra construida: works / Dirección General de Arquitectura y Vivienda. Ed. Sevilla: Junta de Andalucía.
- Cañete-Islas, Omar. (2024). Complejidad y depuración morfológica en experiencias docentes desde la modelación prearquitectural: eterno retorno de las formas puras. *Revista de Arquitectura* (Bogotá), 26(2), 91–108. <https://doi.org/10.14718/RevArq.2024.26.5266>
- Contreras, K. C. (2014). El espacio en el espacio: vacío intangible de potencialidad poética. Tesis para la obtención del grado de Maestría en Arquitectura. UNAM. México. En: https://www.academia.edu/44088031/El_espacio_en_el_espacio_vac%C3%ADo_intangible_de_potencialidad_po%C3%A9tica_Posibilitar_la_expansi%C3%B3n_espiritual_como_componente_esencial_de_un_habitar_significativo
- Castellanos, P. (2010). Expresionismo abstracto: típicamente norteamericano. *Archiipiélago. Revista cultural de nuestra América*, 17(64), 59–62. En: <https://revistas.unam.mx/index.php/archipiela/0/article/view/20125>
- Droste, M. (2006). *Bauhaus*. Taschen.
- Duque, K. (2020, 28 enero). *Clásicos de arquitectura: Casa Gilardi / Luis Barragán*. ArchDaily En español. <https://www.archdaily.cl/cl/02-123630/clasicos-de-arquitectura-casa-gilardi-luis-barragan>
- Fajardo, J. L. C. (2018). Architecture and emotional intelligence in the thought of Juhani Pallasmaa. https://doi.org/10.12795/pajaro_benin.2018.i4.02 En: *Revista EL PÁJARO DE BENÍN*, n° 4, 24–37. Recuperado en: https://revistascientificas.us.es/index.php/pajaro_benin/article/view/18986/16608
- Gómez, F. S. C. (2022). La concepción espiritual del Arte del arquitecto Luis Barragán a través de la obra literaria de Marcel Proust. *Arte, Individuo y Sociedad*, 35(1), 157-172. <https://doi.org/10.5209/aris.81639>
- Graña, Gonzalo & Reborati, Juan Martín, 2011. Esencia, percepción y arquitectura en la obra de Peter Zumthor. Tesis para la obtención del título de Arquitecto. Escuela de Arquitectura ORT. Uruguay. Recuperado en: https://www.academia.edu/10702943/ESENCE_PERCEPCI%C3%93N_y_ARQUITECTURA_En_la obra_de_Peter_Zumthor
- Heller, E. (2013). *Psicología del color*. Gustavo Gili, SL
- Kassner, L. (2013). Mathias Goeritz en la arquitectura. *Bitácora Arquitectura*, (16), 6–15. <https://doi.org/10.22201/fa.14058901p.2007.16.35280> En: <https://www.revistas.unam.mx/index.php/bitacora/article/view/35280>
- Leguizamón, P.; A. D. (2021). Arquitectura emocional en el centro cultural Carvajal. Universidad Piloto de Colombia. Facultad de Arquitectura y Artes. Tesis presentada como requisito para obtener el título de Arquitecto. Universidad Piloto de Colombia. En: <https://repository.unipiloto.edu.co/handle/20.500.12277/10707>
- Martínez, M. V. (2019). Una mirada al futuro próximo en la transformación de los cementerios desde la perspectiva de la Arquitectura Emocional. *Revista Murciana de Antropología*, (26), 95–110. <https://doi.org/10.6018/rmu/380981> En: <https://revistas.um.es/rmu/article/view/380981/276541>
- Minjares, P.; Enrique. 2009. Haga lo que se le da la gana. Museo Experimental el Eco. México En: <https://eleco.unam.mx/expo/haga-lo-que-se-le-de-la-gana/>
- Pallasmaa, Juhani. (2016). *Habitar*. Gustavo Gili, SL. Barcelona.
- Pallasmaa, Juhani (1996). *Los ojos de la piel: La arquitectura y los sentidos*. Gustavo Gili Barcelona.

- Pérez, L.G. (2015). Intención creativa del diseño, hacia una arquitectura emocional. *Legado de Arquitectura y Diseño*, 10(17), 9-20. Consultado de <https://legadodearquitecturaydiseno.uaemex.mx/article/view/14543>
- Rigen, Marco Antonio (2008). Con silencio: Barragán a través de sus escritos, notas y entrevistas. *Arte y parte*. N°. 36, vol. 2001-2002, pp. 11-33 Recuperado en <https://issuu.com/arcovolante/docs/barragan>
- Vásquez, L. D. & Jiménez, E. (2025). La arquitectura emocional y su influencia en la habitabilidad. *La Casa Jardín Ortega de Luis Barragán*. (2025). *SketchLN*, 7(12), 39-63. <https://doi.org/10.61820/RSk.2954-5145.v7n12.1367>
- Scheerbart, P. (1998). *Arquitectura de cristal*. Colegio Oficial de Aparejadores y Arquitectos Técnicos Murcia.
- Zumthor, P. (2004). *Pensar la arquitectura*. Gustavo Gili S.A.
- Zumthor, P. (2006). *Atmósferas*. Gustavo Gili, SL

SITIOS ONLINE

El Poema Plástico de Mathias Goeritz. (2022, junio 6). *Gaceta UNAM*. <https://www.gaceta.unam.mx/el-poema-plastico-de-mathias-goeritz/>

La arquitectura emocional. (2010, noviembre 12). *Revista Galenus*. <https://www.galenusrevista.com/La-arquitectura-emocional/>

Laberinto de Jerusalén Malba. (s/f). Malba Colección. Recuperado el 23 de marzo de 2025, de <https://colección.malba.org.ar/labertino-de-jerusalen/>

Lote 015. Cristo de Auschwitz. Mathías Goeritz. Tinta sobre papel. (s/f). Subastas en México. Recuperado el 23 de marzo de 2025, de <https://www.subastasenmexico.com/subastas/lote-015-cristo-de-auschwitz-mathias-goeritz-tinta-sobre-papel-2/>

Mathias Goeritz. *La serpiente del eco*. Firmada serigrafía. 69 x 93 cm medidas totales. (s/f). Bidsquare.com. Recuperado el 23 de marzo de 2025, de <https://www.bidsquare.com/online-auctions/morton-subastas/mathias-goeritz-la-serpiente-de-el-eco-firmada-serigraf-a-69-x-93-cm-medidas-totales-4892332>

Mathias Goeritz: *Modernist art and architecture in cold war Mexico*. (2018, octubre 28). COPYRIGHT Bookshop. <https://www.copyrightbookshop.be/en/shop/mathias-goeritz-modernist-art-and-architecture-in-cold-war-mexico/?add-to-cart=203634>

Serigrafía de Mathias Goeritz, Bloques en Amorosart. (s/f). Amorosart.com. Recuperado el 23 de marzo de 2025, de <https://es.amorosart.com/obra-goeritz-bloques-74924.html>

Valverde, S. (s/f). Mathias Goeritz: una arquitectura emocional. *Descubrir el Arte*, la revista líder de arte en español. Recuperado el 23 de marzo de 2025, de

<https://www.descubrelarte.es/2014/11/13/mathias-goeritz-una-arquitectura-emocional.html>

S/f-a). Revistacodigo.com. Recuperado el 23 de marzo de 2025, de <https://revistacodigo.com/el-retorno-de-la-serpiente-10-momentos-de-mathias-goeritz/>

(S/f-b). Uclm.es. Recuperado el 23 de marzo de 2025, de <https://archivoartea.uclm.es/textos/la-realidad-de-la-ficcion-el-eco-de-mathias-goeritz/>

SITIOS VIDEOS:

Museos, U. C. [@ucmuseos8823]. (s/f). [01] *guía Goeritz _manifiesto arquitectura emocional*. Youtube. Recuperado el 23 de marzo de 2025, de <https://www.youtube.com/watch?v=qRJT9ANC9XU>

del Centro Ricardo B Salinas Pliego, A. & C. [@Arteyculturags]. (s/f). *La Casa Estudio de Luis Barragán, obra maestra del modernismo arquitectónico*. Youtube. Recuperado el 23 de marzo de 2025, de <https://www.youtube.com/watch?v=UI3PllQoN8Y>

Rakuten TV. (s/f). Rakuten.tv. Recuperado el 23 de marzo de 2025, de <https://rakuten.tv/es/movies/la-ventana-indiscreta>

Geometría, arquitectura y arte: una conversación en la pintura, a través de los años

RODRIGO SEBASTIÁN VARGAS HERRERA

Artista visual. C.F.T. de Bellas Artes de Viña del Mar

Filiación institucional: Artista independiente

ORCID: 0009-0007-3715-1979

Mail contacto: www.chipivargas.com

Universidad de Valparaíso

Facultad de Arquitectura

Revista Márgenes

Mujer Arte y Sociedad

Geometry, architecture and art: a conversation in painting, through the years

2025. Vol 18. N° 28

Páginas: 110-130

Recepción: diciembre 2024

Aceptación: abril 2025

<https://doi.org/10.22370/margenes.2025.18.28.4935>

RESUMEN

Un cimiento fundamental ha sido la geometría en la historia del arte, por contribuir con orden y equilibrio a la estructura humana. Desde culturas antiguas hasta la época digital, la geometría ha encaminado el diseño arquitectónico, los proyectos urbanos, lo práctico de los espacios y la indagación estética en distintas culturas. En este artículo estaremos investigando el vínculo entre la geometría y la arquitectura en el extenso tiempo de la historia donde se destaca su desarrollo desde los templos egipcios hasta el diseño perteneciente a lo contemporáneo. Desde la antigüedad la geometría ha sido esencial en la creación arquitectónica y artística. Su práctica se ha transformado de lo puramente matemático y se ha convertido en un gesto de expresión, un medio de organización espacial y un principio estético esencial. Esta relación se manifiesta claramente en diferentes corrientes y movimientos que han influido en el desarrollo del arte y la arquitectura.

En este marco de reflexiones y revisión teórica y estética, es que se decanta y da forma el propio y personal proceso creativo del autor, expresado en el desarrollo de su obra, principalmente pinturas, de corte abstracto, formal y minimalista, indagando en temas de los límites formales de la percepción y la geometría, e incorporando el uso del color como un elemento compositivo que estructura la obra.

Palabras clave: Geometría, arquitectura, arte geométrico, Bauhaus, Paul Klee, Wassily Kandinsky, proporción, espacio, vanguardia, espiritualidad, abstracción, diseño moderno, racionalismo, composición, percepción visual, lenguaje visual.

ABSTRACT

Geometry has been a fundamental foundation in the history of art, contributing order and balance to the human structure. From ancient cultures to the digital age, geometry has guided architectural design, urban projects, the practicality of spaces, and aesthetic inquiry in different cultures. In this article, we will investigate the link between geometry and architecture throughout history, highlighting its development from Egyptian temples to contemporary design. Since ancient times, geometry has been essential to architectural and artistic creation. Its practice has transformed from the purely mathematical and has become a gesture of expression, a means of spatial organization, and an essential aesthetic principle. This relationship is clearly manifest in different currents and movements that have influenced the development of art and architecture.

Within this framework of theoretical and aesthetic reflections and revision, the author's own personal creative process takes shape and is expressed in the development of his work, mainly paintings, of an abstract, formal and minimalist nature, exploring themes of the formal limits of perception and geometry, and incorporating the use of color as a compositional element that structures the work.

Key words: Geometry, architecture, geometric art, Bauhaus, Paul Klee, Wassily Kandinsky, proportion, space, avant-garde, spirituality, abstraction, modern design, rationalism, composition, visual perception, visual language.

INTRODUCCIÓN

Desde tiempos pasados hasta la contemporaneidad, la geometría ha sido un lenguaje en dos disciplinas: Pintura y arquitectura. Y su práctica ha sobrepasado lo puramente matemático para convertirse en un instrumento expresivo, un recurso de ordenamiento espacial y un principio estético fundamental. *La geometría tiene dos grandes funciones en el arte: estructurar y simbolizar*, Rudolf Arnheim (2006). Esta conexión se manifiesta en diversas corrientes que han definido el acrecentamiento de la arquitectura y el arte desde las edificaciones monumentales de civilizaciones remotas hasta los diseños que se transforman para adaptarse a su entorno. Este artículo explora cómo la geometría ha influido a lo largo de la historia en la arquitectura, desde el Egipto faraónico hasta la era digital. Se analizarán prototipos clave de su aplicación en urbanismo, en el arte del Renacimiento, en el mundo islámico y en las vanguardias del siglo XX, así como su papel en la arquitectura moderna.

Sobre la base del principio psicológico de "estructurar" en el arte, propuesto por Arnheim (2006), autores como Josep María Montaner señalan la importancia creciente, desde fines del siglo XIX, con el surgimiento de las vanguardias europeas, las cuales se vinculan al uso de nuevos medios y principios que proponen un giro hacia lo "operacional-funcional" en la exploración estética. Como expone Montaner (1999):

A finales del siglo XIX y principios del siglo XX se consumó la gran transformación al abandonarse paulatinamente la mimesis de la realidad y al buscar nuevos tipos de expresión en el mundo de la máquina, la geometría, la materia, la mente y los sueños con el objetivo de romper y diluir las imágenes convencionales del mundo en aras de

unas formas completamente nuevas. Los recursos básicos de esta transformación fueron los muy diversos mecanismos que posee la abstracción como suplantación de la mimesis en las artes representativas: invención, conceptualización, simplificación, elementarismo, yuxtaposición, fragmen-tación, interpenetración, simultaneidad, asociación o collage. (8)

Sin embargo, si bien es durante la modernidad donde esta búsqueda se desarrolla, se pueden distinguir hitos, en todas las culturas y épocas, que han ido marcando este derrotero hasta nuestros días.

1. LA GEOMETRÍA COMO SOPORTE DE LA ARQUITECTURA

Pirámide de Kefrén

Desde el tiempo de las pirámides egipcias hasta la construcción de las catedrales góticas, la sustancia esencial ha sido la geometría en la edificación arquitectónica.

Por su parte, en el Renacimiento, figuras como el arquitecto Leon Battista Alberti (Suárez, 2013a) y Andrea Palladio (Suárez, 2013b) retomaron los principios geométricos para poder progresar y desarrollar proporciones armónicas en los diseños. Andrea Palladio planteó que *para lograr la belleza de la forma arquitectónica se debe considerar la correspondencia armónica en la composición a partir del orden y la disposición racional en el espacio entre las diferentes partes y el todo con respecto a la interrelación figura-forma-diseño*, subrayando la importancia de la geometría en la distribución espacial.



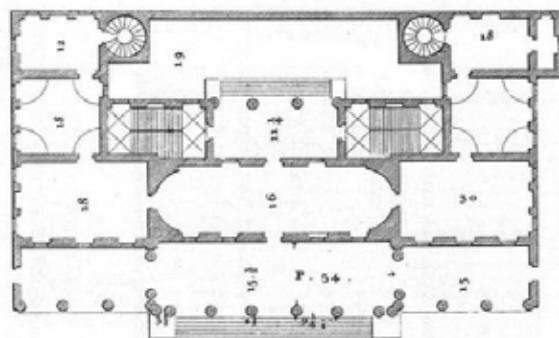
Figuras 1-3. Dibujos de Louis Khan. *Las Pirámides*

Fuente: <https://www.phaidon.com/agenda/architecture/articles/2014/july/14/how-louis-kahns-drawings-changed-his-architecture/>

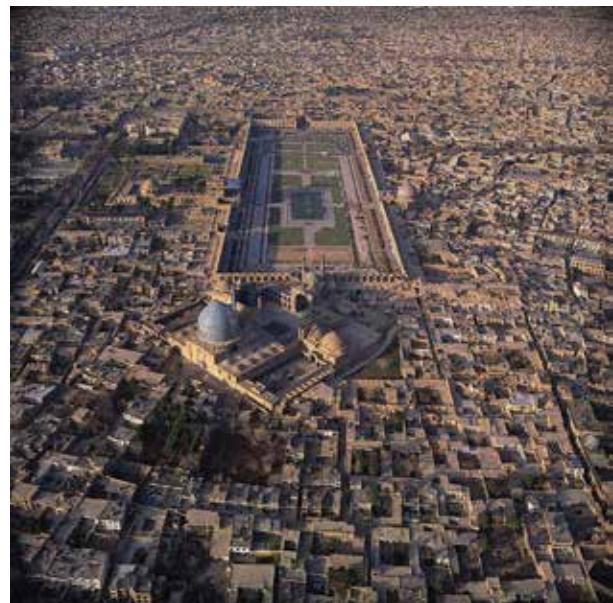
<https://bopisite.wordpress.com/>

Fuente: Liu, E. (2021, 2 febrero). Louis Kahn: *In Praise of shadows. Drawings Matter. Journal—Architecture and Representation*. <https://drawingmatter.org/in-praise-of-shadows/>

Imágenes Louis Kahn (1901–1974), *Croquis para un mural* c.1951–1953. Tinta sobre papel, 298 × 400 mm. Fuente: <https://drawingmatter.org/in-praise-of-shadows/>



>> Figuras 4-5 Palacio Chiericati de Andrea Palladio Fuente: https://es.m.wikipedia.org/wiki/Palacio_Chiericati; <https://cl.pinterest.com/pin/477874210456747221/>



>> Figuras 6-7. Mezquita Sheikh Lotfollah
Fuente: https://www.freepik.es/fotos-premium/vista-panoramica-plaza-principal-isfahan-plaza-naqsh-e-jahan-centro-esta-mezquita-shah-jameh-abbasi_12400344.htm; <https://www.facebook.com/photo>.

Esta imagen del Palacio Chiericati, de Andrea Palladio, ejemplifica el juego de volúmenes y la interacción con la luz que Le Corbusier buscaba en su arquitectura, donde la geometría define la forma y el espacio.

Por otro lado, la arquitectura islámica también adquiere un papel predominante no solo como elemento estructural, sino igualmente decorativo, como se muestra a continuación.

Esta evidencia la rica decoración geométrica y el papel estructural de la geometría en la arquitectura islámica.

Geometría y urbanismo: de la forma a la función

La geometría en la arquitectura no se limita solo a los edificios, también influye en la organización urbana. Cómo, por ejemplo, Lucio Costa y Oscar Niemeyer, en el diseño de la ciudad de Brasilia, demuestran que las formas geométricas pueden instaurar grandes espacios. En el pasar del tiempo, las culturas han empleado la geometría para organizar sus ciudades.

Brasilia

Esta imagen muestra la clara organización geométrica de Brasilia, donde los grandes ejes y las formas geométricas definen el espacio urbano. Asimismo, tenemos el sistema de cuadrícula organizacional de la antigua Grecia, el equilibrio de París bajo Haussmann, también en la distribución en los fractales de los establecimientos históricos africanos. Esto demuestra cómo la geometría conforma la manera en que vivimos, cómo nos desplazamos en el espacio urbano. Kevin Lynch (1998): *Una ciudad legible es aquella cuyos distritos, hitos o caminos son fácilmente identificables y se agrupan fácilmente en un patrón general. The Image of the City* (1960), específicamente del capítulo 1, titulado *The Image of the Environment*.



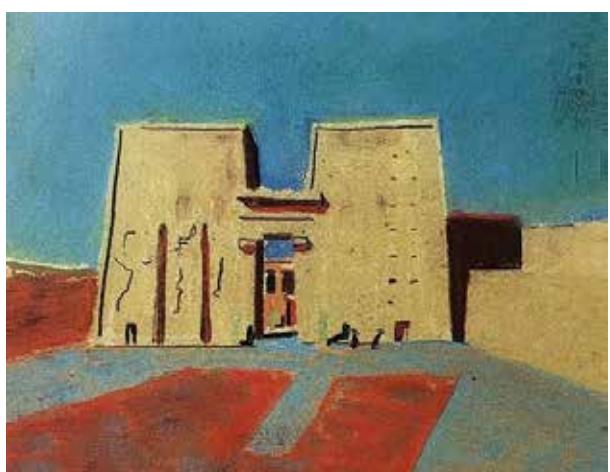
>> Figura 8: maqueta de Brasilia. Fuente: Uribe (2025)

Orígenes del arte geométrico en la arquitectura

Las primeras manifestaciones del arte geométrico en la arquitectura pueden encontrarse en las antiguas civilizaciones egipcia, mesopotámica y griega. Estas culturas utilizaron patrones geométricos en la decoración de templos, palacios y monumentos.

Templo de Karnak

Las paredes de templos como Karnak muestran patrones geométricos precisos, con jeroglíficos y decoraciones que simbolizan el orden cósmico. Louis Kahn, en sus dibujos de 1951, ya había señalado esta cualidad al poner en valor la precisión geométrica y el orden simbólico presentes en la arquitectura egipcia (García & Delgado, 2021).



>> Figura 9-10. Templo de Edfu (Horus. Egipto) y pintura de Louis Khan, 1951. Fuente: García y Delgado, 2020Fuente: https://historia.nationalgeographic.com.es/a/templo-karnak-gran-santuario-amon_6312

El arte geométrico y su influencia en la arquitectura

El arte geométrico ha sido una de las manifestaciones estéticas más influyentes en la historia de la humanidad. Su relación con la arquitectura es profunda, ya que ambas disciplinas comparten principios fundamentales como la simetría, la proporción y el equilibrio. Desde las civilizaciones antiguas hasta las tendencias contemporáneas, el uso de formas geométricas ha definido la manera en que concebimos y experimentamos los espacios construidos.

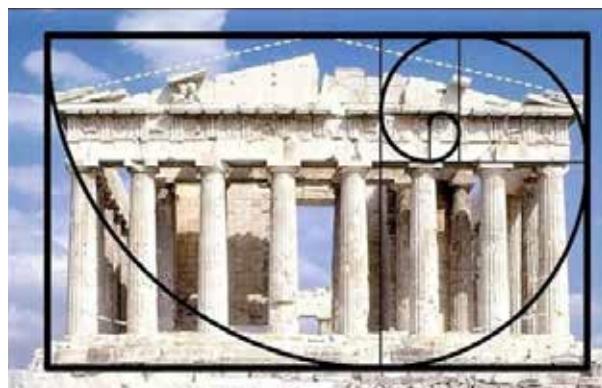


El Partenón. La espiral áurea

Los griegos, por ejemplo, perfeccionaron la aplicación de proporciones matemáticas en la arquitectura, como el número áureo y la secuencia de Fibonacci, principios que influyeron en la construcción de estructuras icónicas como el Partenón.

Como se aprecia, el Partenón, dibujado por Le Corbusier, en su célebre viaje a Atenas, ejemplifica la aplicación del número áureo y proporciones matemáticas, buscando la perfección a través de la armonía.

Siglos más tarde, durante el Renacimiento, el arte geométrico volvió a cobrar protagonismo gracias a arquitectos como Leonardo da Vinci y Leon Battista Alberti, quienes aplicaron principios matemáticos y geométricos en sus diseños. Esta tendencia continuó en el Barroco y el Neoclasicismo, donde la geometría fue utilizada para organizar espacios y crear efectos visuales impactantes.



>> Figura 11. Templo de Karnak. Fuente: https://historia.nationalgeographic.com.es/a/templo-karnak-gran-santuario-amon_6312

>> Figura 12-13. Dibujos de Louis Khan del Templo de Karnak, 1951. Fuente: Alario López, R., Martínez García-Posada, Á., & López de la Cruz, J. (2011, 3 marzo).

>> Figura 14. Esquema proporción de oro aplicada al frontis del Partenón. Fuente: Santanca, J. (2021).

Imagen. Croquis de Le Corbusier del Partenón Fuente: <https://misfitsarchitecture.com/2018/05/12/the-grand-tour/le-corbusier-sketch-parthenon-athens-acropolis/>

>> Figura 15. *El Partenón de Atenas*, dibujo de Le Corbusier. Fuente: Gallardo, 2017

Renacimiento: la simbiosis entre arte y ciencia

Durante el Renacimiento, el arte y la arquitectura se encuentran en una fusión de belleza y matemática de la proporción. Leon Battista Alberti y Filippo Brunelleschi no solo eran arquitectos, sino también artistas teóricos. Alberti sostenía que *la belleza nace de la armonía de todas las partes con otra, de acuerdo con una ley de la proporción*. (Alberti, *De re aedificatoria*, 1452).

Por su parte, Brunelleschi se inspiró en los estudios de perspectiva realizados por los pintores. Su cúpula para Santa María del Fiore en Florencia se basó en principios geométricos precisos, los cuales también pueden observarse en la pintura de la época de Masaccio. Este diálogo entre la arquitectura basada en la proporción y la representación pictórica de la profundidad representa uno de los primeros ejemplos claros de cómo el arte influyó directamente en la arquitectura.



Barroco: teatralidad y movimiento

El barroco llevó a una visión teatral del mundo en que la emoción, el contraste y el movimiento eran imprescindibles. Gian Lorenzo Bernini materializó esta unión de arquitectura con arte. Su creación en la Plaza de San Pedro, en el Vaticano, responde no tan solo a una función ciudadana, sino también a una puesta en escena teatral del espacio. Las columnas con forma de óvalo abrazan al turista como de un gesto escultórico, uniéndose función con expresión.

La arquitectura barroca copia de la pintura la ilusión y la ficción. Es el caso, por ejemplo, del pintor y arquitecto jesuita Andrea Pozzo, quien pintó techos abovedados con perspectiva ilusoria que reproducían alturas divinas, borrando las fronteras entre pintura y arquitectura (Vallespin, 2014). Durante este tiempo, la arquitectura se hace escenográfica, casi pictórica en la concepción.



Romanticismo y modernidad: la irrupción del sujeto

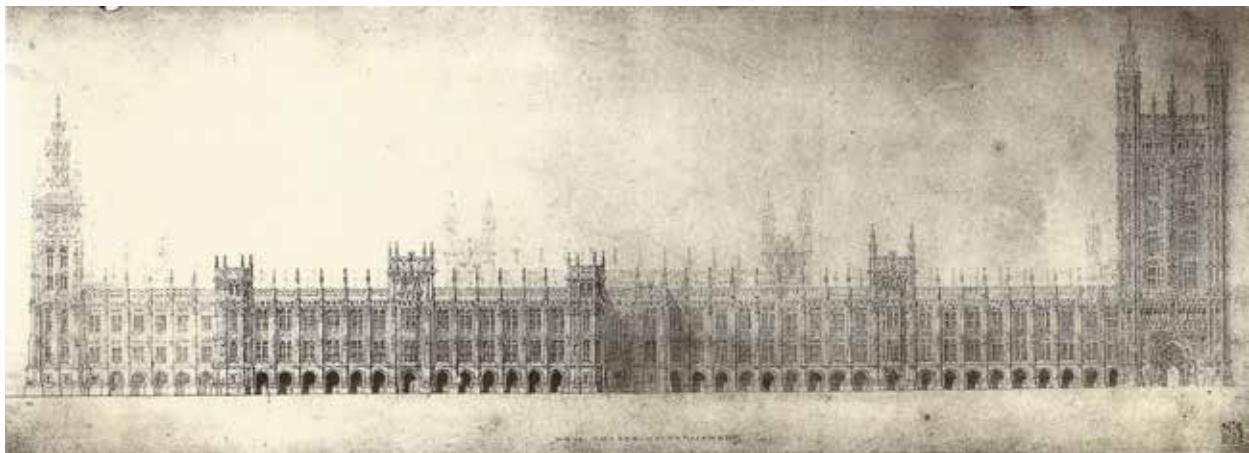


El siglo XIX trajo consigo el Romanticismo, un movimiento que si bien surgió en la literatura y la pintura, influyó notablemente en la arquitectura. Aquí la arquitectura comienza a responder a sentimientos individuales, memorias del pasado y experiencias subjetivas. La arquitectura neogótica, por ejemplo, buscaba evocar un pasado idealizado, como se ve en el Parlamento británico de Charles Barry y Augustus Pugin.

A la vez, movimientos como el Arts and Crafts en Inglaterra, liderado por William Morris y John Ruskin, reivindicaban el trabajo artesanal como forma de resistencia frente a la industrialización. Morris, artista y diseñador, afirmaba que *la arquitectura es el modelado y la transformación, según las necesidades humanas, del mismo rostro de la tierra* (Morris, 1884). Esta visión, aunque idealista, abrió el camino hacia una comprensión más artística y ética de la arquitectura moderna.

>> Figura 16. Giovanni Battista Piranesi. (Mogliano Veneto (?) 1720-Roma, 1778). *Veduta dell'insigne Basilica Vaticana, acquaforte*. Fuente: https://www.calcografica.it/stampe/inventario.php?id=S-CL2415_19379

>> 17-18: Iglesia de los jesuitas. Del arquitecto y artista, Andrea Pozzo, Viena. Cúpula pintada, vista desde el lugar apropiado. Fuente. Vallespin, 2014
Imagen: Pintura, *El triunfo o la apoteosis de San Ignacio*, Iglesia de San Ignacio, Roma. Italia. Fuente: https://es.wikipedia.org/wiki/Archivo:Triumph_of_St._Ignatius_of_Loyola,_ceiling_fresco_by_Andrea_Pozzo.jpg

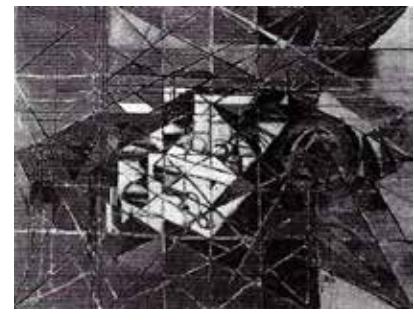
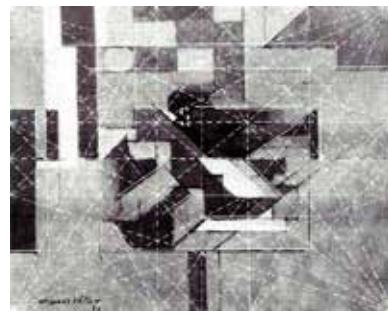
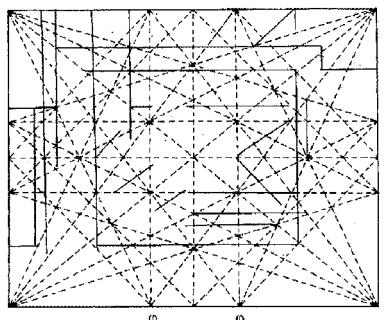


>> Figura 19. Elevación Parlamento inglés. Obra de Charles Barry y Augustus Pugin. Fuente: Fieder, 2018

Vanguardias del siglo XX: ruptura y experimentación

Desde el punto de vista formal, si bien para las distintas vanguardias lo figurativo y representacional va desapareciendo de la escena pictórica y artística como fin mimético del arte, progresivamente toma este lugar tanto la exploración misma de las formas, como los esquemas

y patrones geométricos y compositivos abstractos que las sustentaban. Esto se aprecia en composiciones de obras como Jacques Villon (Bouleau, 2006), quien solía desarrollar diversas obras, partiendo de complejos esquemas compositivos, incluso similares, pero dando lugar a obras distintas como es el siguiente caso:



>> Figura 20-22. Esquema compositivo usado por Villon para dos obras distintas: a) *El pájaro disecado* y b) *El taller mecánico*. Fuente: Bouleau (2006)

Esta evolución en el estudio de las formas desde lo figurativo a la reducción de sus propios patrones compositivos, como objeto del arte, la describe el propio Paul Klee (1971) en su obra *Teoría del arte moderno*, donde señala:

Con todo, no es absolutamente nuevo pensar la forma en medidas susceptibles de una expresión numérica. ¡Qué uso de la sección de Oro no hicieron los maestros del Renacimiento! La única diferencia estriba en que ahora extraemos el número hasta las últimas consecuencias, inclusive los elementos formales, mientras que los antiguos maestros se conformaban con la determinación métrica de las grandes líneas de un esquema de composición. (18)

Klee plantea un nuevo fin para el arte:

"la legitimidad del último paso; "el abandono del objeto" (18) (...) mediante dos momentos de un mismo proceso de aprehensión mental, recibiendo el estudio de la forma, desde el cubismo en adelante: "un tratamiento que altera, simplificando las proporciones de las cosas con respecto a las dimensiones fijadas en la retina" (18), pasando así, "de los datos de la visión transformados primariamente por el sentido intuitivo y en seguida por la especulación constructiva. (18-19)

De este modo, con la llegada de las sucesivas vanguardias artísticas, la relación entre arte y arquitectura se transforma radicalmente. El cubismo, el futurismo, el constructivismo y el De Stijl aportan nuevas formas de ver y construir el espacio.

Como se sabe, Piet Mondrian, pintor abstracto, influenció a Theo van Doesburg y Gerrit Rietveld en la creación de la Casa Schröder (1924), ícono de la arquitectura De Stijl. Las líneas ortogonales, los planos flotantes y los colores primarios traducen directamente los principios del arte abstracto al espacio habitable.

En la URSS, los constructivistas como El Lissitzky y Tatlin concebían la arquitectura como una extensión del arte revolucionario. La torre de Tatlin, aunque nunca construida, representaba una escultura funcional, una máquina estética para la propaganda política.

Le Corbusier, por su parte, fue profundamente influenciado por el purismo pictórico que desarrolló junto a Amédée Ozenfant. En su manifiesto *Vers une architecture* (1923), afirmó que "la casa es una máquina para habitar", pero esa máquina debía ser bella, como una obra de arte bien proporcionada. Sus obras, como la Villa Savoye, pueden leerse como esculturas habitables, donde los juegos de volúmenes puros dialogan con la luz y el vacío.



>> Figura 23-24. Pintura: Composición XX, año 1920, Óleo sobre lienzo. 92 x 71 cm. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid y pintura titulada: Construcción espaciotemporal II, año 1924; Gouache, lápiz y tinta sobre Papel de calco. 47 x 40,5 cm. Museo Nacional Thyssen-Bornemisza, Madrid de Theo van Doesburg. Fuente: <https://www.museothyssen.org/coleccion/artistas/doesburg-theo-van>



>> Figura 25-26. Modelo del monumento a la Tercera Internacional. Reconstrucción a escala, en el Modern Museum, Stockholm. Fuente: <https://www.britannica.com/biography/Vladimir-Yevgrafovich-Tatlin>

Imagen. Pintura sobre lienzo (156 x 87 cm). Título: *Flying Dutchman* (1915), de Vladimir Evgrafovich Tatlin. Fuente: https://www.art-prints-on-demand.com/a/vladimir_evgrafovich_tatlin/fliegenden-hollaender-3-akt-101.html



>> Figura 27-28. Le Corbusier, "Villa Savoye Poissy France". Fuente: García, 2020

La huella invisible: Kandinsky, Klee y la arquitectura como arte expandido

La historia de la arquitectura moderna no puede entenderse sin las ideas sembradas por aquellos artistas que, sin haber construido edificios, delinearon nuevas formas de concebir el espacio. Entre ellos, Wassily Kandinsky y Paul Klee destacan como figuras clave. Desde sus estudios sobre la abstracción, el color, el ritmo y el espíritu, ambos artistas no solo cambiaron el rumbo del arte moderno, sino que influyeron el pensamiento arquitectónico de todo el siglo XX y más allá. La convergencia de sus ideas se dio de manera paradigmática en la Bauhaus, epicentro de una revolución estética que fundió el arte, el diseño y la arquitectura en un solo lenguaje.

El inicio de una revolución sensorial

En las primeras décadas del siglo veinte, Europa bullía de pensamiento. El racionalismo de la industria compartía espacio con un enfoque renovado hacia lo invisible, lo espiritual, lo abstracto. Kandinsky, educado en economía y leyes en Moscú, dejó de lado el mundo para estudiar arte en Múnich. Por esos mismos años, Paul Klee, nacido en Suiza en 1879, se adentró en el estudio de la pintura, de la música, de la filosofía.

En 1911, Kandinsky publica su tratado seminal *De lo espiritual en el arte*, en el que establece que el arte debe mostrar realidades interiores, no imitar el mundo visible. Esta proposición será la semilla de una nueva sensibilidad: si el arte puede despedirse de la representación, ¿por qué no la arquitectura puede despedirse de la función, y empezar a evocar emociones, vibraciones, silencios? En esta obra, Kandinsky (1911) anotará: *Cada obra de arte es hija de su tiempo* (p.)

La gestación de lo abstracto como estructura

En los siguientes diez años, Kandinsky se convierte en el pionero del arte abstracto. Su arte de veneración de la "necesidad interior" lo llevó a inventar una gramática visual de formas geométricas, líneas y color como fuerzas activas. Al mismo tiempo, Klee trabajó en el arte como idioma. Sus obras artísticas a menudo parecen mapas, planos y otros sistemas simbólicos que cambian a lo largo del tiempo, casi como organismos vivos. La Primera Guerra Mundial, ciertamente, marcó un punto muerto. En 1919, ambos artistas se encontraban en una Europa devastada por la guerra, tratando de reinventarse. El clima es propicio para una arquitectura distinta: menos monumental, más humana, más ligada al pensamiento plástico y artístico.

Bauhaus, el cruce de caminos

En 1921, Klee es llamado a enseñar en la escuela de la Bauhaus de Weimar por Walter Gropius (1935), el año

siguiente lo haría Kandinsky. La productividad del encuentro entre Klee y Kandinsky es uno de los más grandes de toda la historia del arte moderno. La Bauhaus no era en realidad una escuela de diseño —¿qué significa exactamente un término como "diseño"?—, sino un laboratorio de ideas donde las fronteras entre las diferentes disciplinas estaban parcialmente difuminadas. Klee y Kandinsky no enseñaban a pintar, enseñaban a ver. Sus clases eran un recorrido por el ritmo, la forma, el equilibrio y la energía dentro de la composición. No enseñaban arquitectura, aunque sus propuestas retomaban más de una idea de autores como Marcel Breuer, las maquetas de Gropius o las estructuras de Hannes Meyer, donde la forma sigue un pensamiento racional, pero también visionario. Como escribió Paul Klee (1923) en su *Diario de la Bauhaus: El artista no ve lo que existe, sino lo que está por nacer* (*Diario de Schriften zur Form und Gestaltung*, ed. póstuma). Archivo Bauhaus, Weimar. Esta declaración resume el espíritu anticipatorio que marcó el enfoque creativo de la Bauhaus.

En la obra *Arquitectura* de Paul Klee (1923), escrita mientras enseñaba en la Bauhaus, no solo representa edificios. Es una especulación espacial sobre cómo se puede componer una ciudad desde el color y la forma. Por su parte, obras tales como *Castillo y Sol* (1928) anticipan el lenguaje de arquitectos como Aldo van Eyck e, incluso, los sistemas modulares de Moshe Safdie, donde, además, la geometría sirve como armazón emocional.



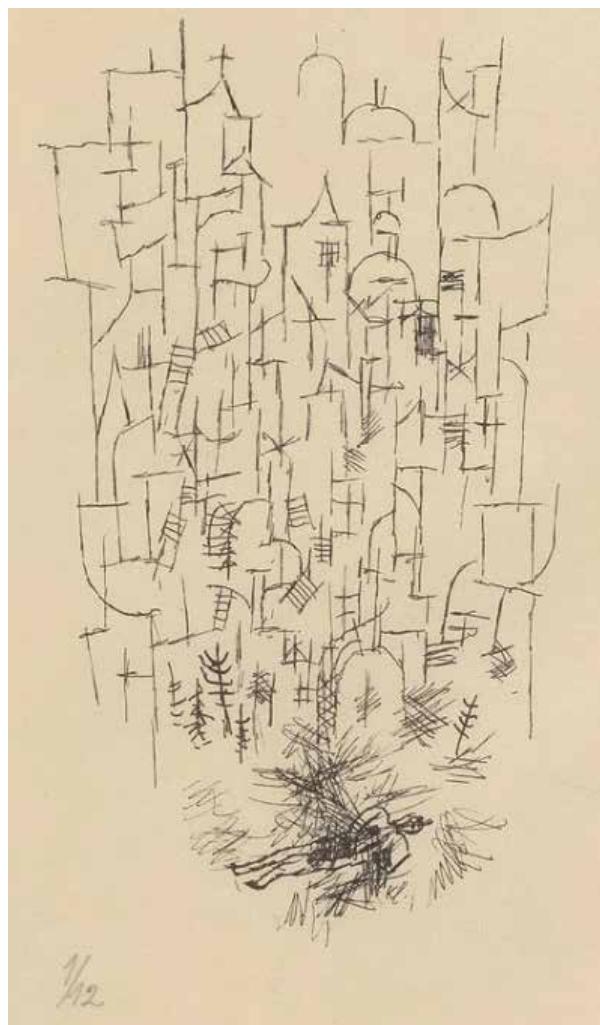
>> Figura 39-30. Pinturas de Paul Klee, óleo sobre lienzo a) *Arquitectura* y b) *Castillo y Sol* (1928),

Fuente: <https://cincarq.wordpress.com/2013/04/02/paul-klee-maestro-de-la-bauhaus/>

Estos trabajos ya se pueden ver en sus clásicas pinturas de su viaje a Túnez

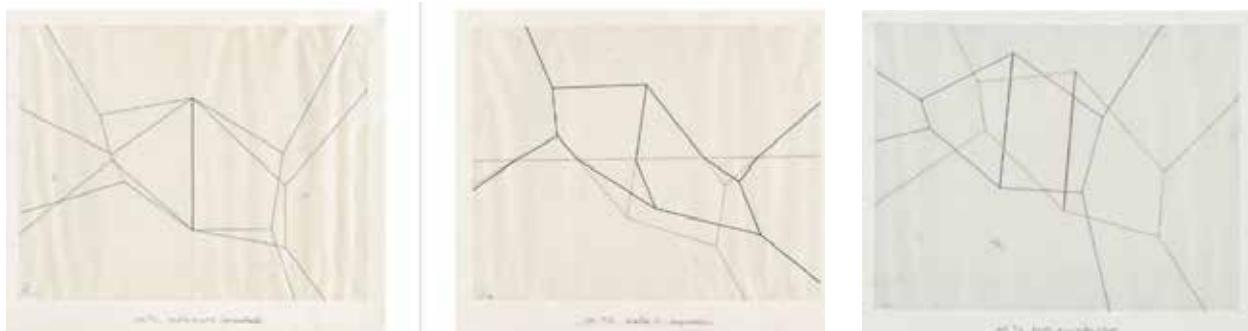


>> Figura 34. Kandinsky. *Composición VIII* (1923).
Pintura Punto y línea sobre el plano (1926)



>> Figura 31-33. Acuarelas del Viaje de Túnez, de Paul Klee, en 1914. Fuente: <https://www.swissinfo.ch/spa/cultura/viaje-a-t%C3%A9C3%Anez-momento-clave-para-el-arte-moderno/38386020>

>> Figura 35: Jerusalem, Oil Painting on Canvas.
Fuente: <https://pixelsmerch.com/featured/der-tod-fr-die-idee-paul-klee.html> / <https://www.oilpaintings.com/paul-klee-paintings-jerusalem-my-chief-joy>



>> Figuras 36- 37. Estudio espacial, modelo nº 1.

Fuente: <https://www.pubhist.com/w20620>

Serie de Estudios Espaciales; modelos 110-111, alrededor de 1931. Fuente: Eggelhofer, Fabbiene (curad.). Paul Klee: equilibrio instable= Unstable balance. En: <https://www.academia.edu/97304884/>

Esta pintura es una estructura casi arquitectónica de formas geométricas en tensión dinámica. Muchos arquitectos de la Bauhaus, como Hannes Meyer y Herbert Bayer, se inspiraron en esta lógica compositiva para pensar fachadas y estructuras modulares.

Por su parte, Kandinsky desarrolla su teoría sobre el "punto y la línea sobre el plano" (1926), donde los elementos visuales son tratados casi como átomos en movimiento. Esta será una visión crucial para el pensamiento estructural de la arquitectura moderna. Kandinsky elabora conceptos como "la línea activa", que luego serán clave para la arquitectura racionalista del movimiento moderno.

Paul Klee: La poética del espacio en movimiento Influencia en la arquitectura

El pensamiento de Klee (1999) dio lugar a una visión orgánica del espacio. Sus anotaciones en el "Diario de clases" de la Bauhaus revelan una obsesión por las estructuras celulares, la morfología de la naturaleza y los sistemas vivos. Sus dibujos se convierten en planos especulativos donde la estructura no está dada, sino que se genera. Un ejemplo de esto son sus dibujos de tinta sobre Jerusalén.

Klee creía en el proceso como forma de construcción. Para él, la arquitectura debía ser dinámica, abierta al crecimiento y transformación. Esta noción anticipa conceptos contemporáneos como la arquitectura paramétrica o los sistemas autoorganizados.

La Bauhaus: el cruce fértil entre arte y arquitectura

Klee y Kandinsky coincidieron como maestros en la Bauhaus entre 1922 y 1931. Allí, junto a arquitectos como Walter Gropius (1935) y Ludwig Mies van der Rohe, ayudaron a redefinir los límites entre disciplinas. La escuela propugnaba una síntesis entre arte, diseño y arquitectura. También destacan artistas como Josef Albers, de destacada trayectoria en el siglo XX. El resultado fue una explosión de experimentación que todavía hoy alimenta la imaginación creativa.

En sus talleres, tanto Klee como Kandinsky trabajaron con arquitectos en ejercicios compositivos. La idea era entender cómo los conceptos de forma, ritmo, color y espacio podían trasladarse de una disciplina a otra.

Aquí vemos la interacción entre disciplinas, en una atmósfera experimental donde lo pictórico alimentaba lo arquitectónico.

Abstraer para habitar

Kandinsky y Klee no construyeron edificios, pero sí construyeron un modo de ver. Al abstraer el mundo visible, propusieron nuevas maneras de entender la forma, el vacío y el equilibrio. Su legado persiste no solo en museos, sino también en el concreto, el vidrio y el acero de nuestras ciudades.

Como artista visual, encuentro en sus obras no solo belleza, sino claves para comprender cómo se dibujan los espacios que habitamos. Tal vez la arquitectura no sea más que pintura extendida en tres dimensiones.

El arte moderno: arquitectura como experiencia estética

En el arte moderno, especialmente desde mediados del siglo XX, la arquitectura ya no solo se alimenta del arte visual, sino que comienza a formar parte de él. La frontera entre escultura y arquitectura se disuelve. Artistas como Donald Judd comienzan a construir «espacios» que ya no son ni escultura ni arquitectura en el sentido tradicional. Sus *Specific Objects* y sus instalaciones en Marfa, Texas, introducen una estética del espacio mínimo, que influye directamente en la arquitectura contemporánea.

A la vez, arquitectos como Tadao Ando o Peter Zumthor desarrollan una sensibilidad estética que podría calificarse de poética. Ando, influenciado por el arte japonés y el modernismo occidental, diseña espacios donde la luz, el silencio y la materia son los protagonistas. Zumthor, en su obra *Thinking Architecture* (1998), afirma que «la arquitectura es capaz de tocar al ser humano mediante el silencio y la presencia de la materia».

Por último, la obra de Zaha Hadid también puede entenderse desde esta confluencia. Formada como artista en su juventud e influenciada por el suprematismo ruso, Hadid desarrolló una arquitectura fluida, casi pictórica, donde el espacio se curva, se pliega, se descompone.



>> Figura 38. En la década de 1970, el artista minimalista Donald Judd se mudó a Marfa, Texas, donde creó obras de arte gigantescas que se alzan bajo los vastos cielos del desierto. Fuente Ulaby, 2012



>> Figura 39. Foto aérea del Museo de Arte Chichu, en la isla de Naoshima, Japón. El recorrido interno, ubicado en el subsuelo, deja grandes fisuras por donde la luz desciende en diversos puntos del trazado. Fuente: <https://benesse-artsite.jp/en/art/chichu.html>



>> Figura 40. Painting. *The Peak*. 1983 Oil on canvas.

Fuente: Santibáñez, D. (2020, 16 diciembre). ArchDaily Review. En: <https://www.archdaily.com/798362/the-creative-process-of-zaha-hadid-as-revealed-through-her-paintings>

>> Figura 41. *The Peak Block-Elements*, en acrílico sobre lienzo, por Zaha Hadid. Fuente: Block, A. (2022, 8 noviembre).

Influencia de la arquitectura en mi trabajo

En mi trabajo, la arquitectura no aparece como una referencia directa ni como una imagen reconocible, sino como un lenguaje que me permite pensar visualmente. No se trata de representar edificios, calles o estructuras, sino de habitar la lógica constructiva de lo que observo, y luego transformarla en algo subjetivo, casi imaginado. Desde mis primeras investigaciones, me interesó el modo en que la ciudad organiza sus formas: cómo los planos se cruzan, cómo las texturas dialogan con la luz, cómo los volúmenes generan tensiones. Esa observación inicial se fue convirtiendo en una forma de construir una poética personal a través de la geometría.

Trabajo con formas que muchas veces podrían recordar a una planta arquitectónica o a un alzado incompleto, pero no lo hago desde lo técnico, sino desde la intuición. Me interesa más la sensación que produce el equilibrio entre figuras rígidas, o la vibración que nace de un contraste cromático, que la fidelidad a un referente real. En ese sentido, para mí la geometría es una forma de libertad: me permite organizar el caos sin renunciar a la emoción.

Con el tiempo, mi obra fue tomando cuerpo, literalmente. Empecé a trabajar con volúmenes, con papeles que se pliegan, con estructuras que se desprenden del plano y se proyectan en el espacio. Me interesa esa ambigüedad: lo que parece plano y en realidad tiene profundidad; lo que parece rígido y en realidad está hecho de un material blando. Es ahí donde siento que el diálogo con la arquitectura se vuelve más íntimo, más físico. Ya no se trata solo de formas, sino de habitar la obra desde otra percepción.

El trabajo actual se centra en la composición a través de la forma y el uso del color. Su interés es construir un discurso

en el que figuras geométricas se encuentren en armonía, conectándose entre sí solo desde el estudio del espacio.

En una primera etapa, la investigación se inició desde la observación de la infraestructura de la ciudad, enfocándose en la interpretación subjetiva del paisaje y haciéndose visible en el uso de planos cromáticos, texturas y formas.

Es así como la más reciente se ha encauzado, por un lado, al volumen, la abundancia de diagonales y la geometría rígida. Por otro lado, ha tenido cabida en mis últimos proyectos el uso de nuevas materialidades y formatos con el objetivo de experimentar más allá de la imagen tridimensional del espacio. La obra se conforma como un lugar para la libertad de interpretación para el espectador; llegar a una liberación de la noción de lo que entendemos como realidad objetiva y la invención de un mundo a partir de la percepción subjetiva del espacio, donde el ojo es el que devela las múltiples posibilidades de la representación.

Uso el color como si fuera un plano. No lo pienso como algo decorativo, sino como un elemento estructural. Los grises, los negros, los ocres, los tonos desaturados, en tanto, todos ellos remiten a materiales de construcción, a superficies urbanas, a muros, a concreto. Pero al trabajar con papel y otros soportes livianos, esos colores se vuelven frágiles, casi melancólicos. Me atrae esa tensión.

En mis piezas quiero abrir un espacio para la interpretación. No busco una lectura cerrada, sino que el espectador pueda inventar su propia arquitectura interna. Me interesa lo subjetivo, lo que se revela solo a través de la mirada. Como decía Paul Klee, *el arte no reproduce lo visible, lo hace visible*. Creo profundamente en eso. No busco representar una realidad objetiva, sino construir un lugar para las múltiples formas de ver, de sentir, de habitar.

Mi obra es una especie de arquitectura blanda. No tiene cimientos, pero tiene estructura. No tiene función, pero tiene lógica. No se puede recorrer con el cuerpo, pero sí con la imaginación.

A continuación, dejo algunos de mis obras en diversos materiales:

Pintura acrílica sobre tela

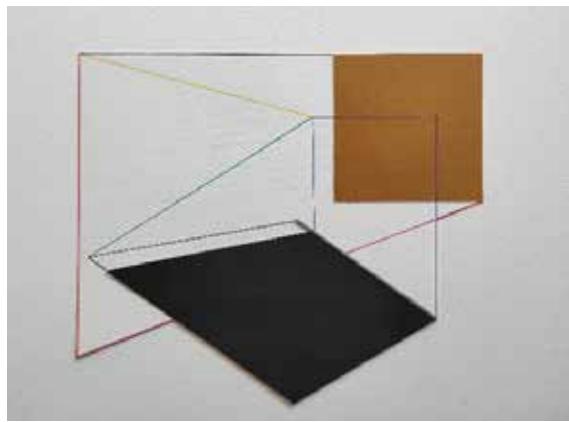
Técnica mixta



>> Figura 42. Sin título, Acrílico sobre tela, 100x120cm, 2021.

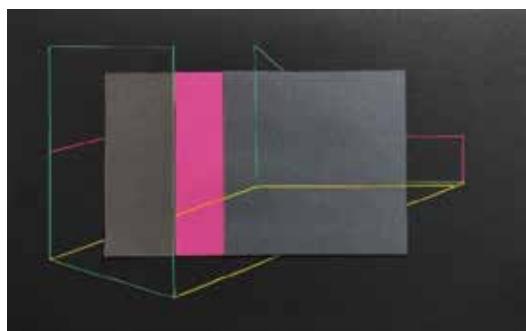
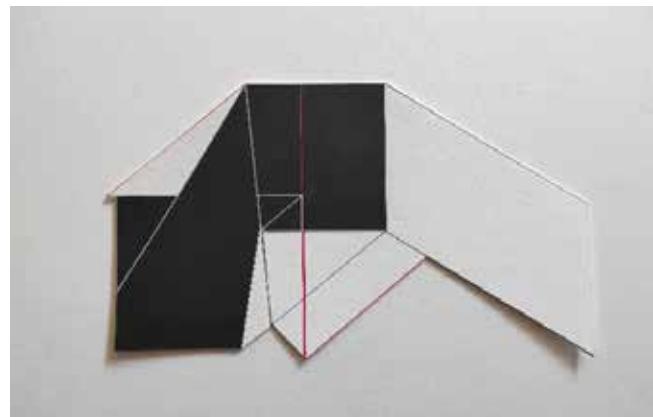


>> Figura 43. Sin Título, Acrílico sobre tela, 100x100cm, 2022.



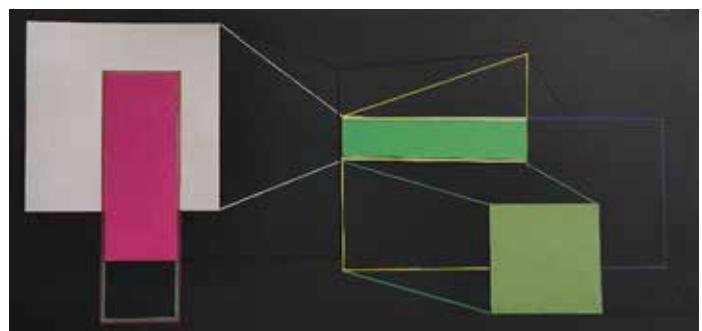
>> Figura 44. Collage, técnica mixta. Papeles y acrílico, 27x23cm. Fuente: elaboración propia.

>> Figura 45. Collage, técnica mixta. Papeles y acrílico, 31x18cm. Fuente: elaboración propia.



>>Figura 46. Collage, técnica mixta. Papeles y acrílico. 28x18cm

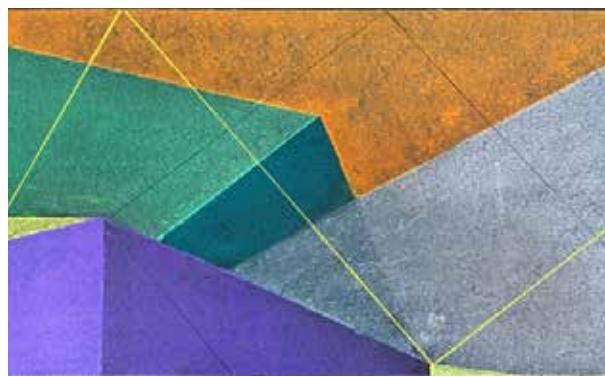
>> Figura 47. Collage, técnica mixta. Papeles y acrílico. 37x18cm

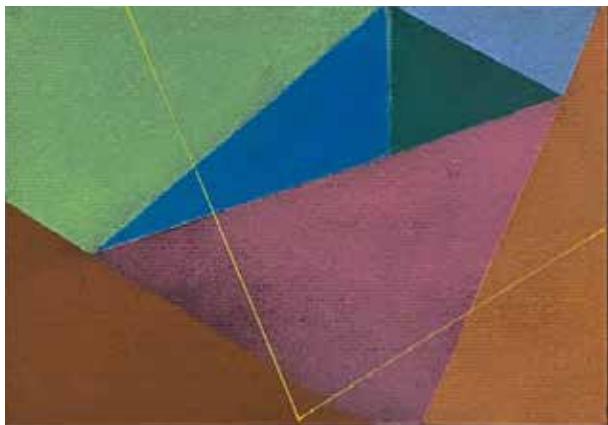
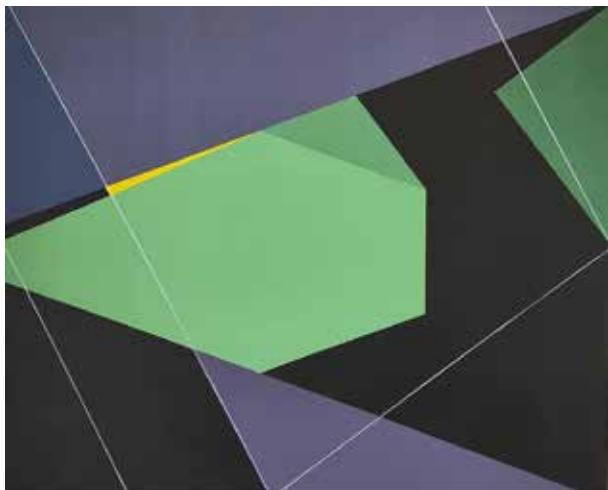




Pastel seco sobre papel

>> Figura 48. Exposición visual en Galería Espora, en diciembre 2023-enero 2024 (dirección: Metro Manquehue, salida O'Connell, Apoquindo 5972, las Condes). Fuente: Chipi Vargas (@chipi.vargas) • Fotos y videos de Instagram





>> Figuras 49 - 60. Obra Sin Título, 2021. Acrílicos sobre tela, 100x120 cm. Fuente: <https://www.instagram.com/chipi.vargas/?hl=es>

BIBLIOGRAFÍA

- Alario López, R., Martínez García-Posada, Á., & López de la Cruz, J. (2011, 3 marzo). Amo los inicios. Louis I. Kahn. Proyectando Leyendo: Apuntes de Proyectos. Escuela Técnica Superior de Arquitectura de Sevilla. Recuperado en: <https://projectandoleyendo.wordpress.com/2011/03/03/amo-los-inicios-louis-i-kahn/>
- Alberti, L. B. (1452). *De re aedificatoria*.
- Ando, T. (2007). *Tadao Ando: Complete Works*.
- Arnheim, Rudof. 2006. Arte y Percepción Visual. Psicología de la visión creadora. Alianza, Buenos Aires. Argentina
- Block, A. (2022, 8 noviembre). Zaha Hadid's paintings explore fragmentation, abstraction, explosion. *Interior Design Review*. <https://interiordesign.net/designwire/zaha-hadid-s-paintings-explore-fragmentation-abstraction-explosion/>
- Bouleau, Charles (2006). *Tramas. La geometría secreta de los pintores*. Ed. Akal. España
- Colomina, B. (1992). *Privacy and Publicity: Modern Architecture as Mass Media*.
- Eggelhofer, Fabbiene (curad.) (2019). Paul Klee: equilibrio instable= Unstable balance. Coautoria de Hopfengart, Christine. Tradução de Claudia Abeling, John Norman, Pedro Süsskind. São Paulo, SP: Expomus. Brasil
- Fiederer, L. (2018, 15 enero). AD Classics: Palace of Westminster / Charles Barry & Augustus Pugin. ArchDaily. https://www.archdaily.com/789671/ad-classics-palace-of-westminster-houses-of-parliament-london-uk-charles-barry-and-augustus-pugin?ad_medium=gallery
- Fracalossi, I. (2018, 15 enero). *Clássicos da Arquitetura: Torre de TV de Brasília / Lucio Costa*. ArchDaily Brasil. https://www.archdaily.com.br/763844/classicos-da-arquitetura-torre-de-tv-de-brasilia-lucio-costa?ad_medium=gallery
- Frampton, K. (1980). *Modern Architecture: A Critical History*. Thames & Hudson
- Gallardo, Laura. 2017. Totalidad en arquitectura. Reflexiones sobre la estética y la coexistencia de las cosas con el lugar que producen en nosotros una experiencia de totalidad. Doi: 10.14422/pen.v73.i277.y2017.006 Recuperado en: https://www.researchgate.net/publication/320068292_TOTALIDAD_EN_ARQUITECTURA_Reflexiones_sobre_la_estetica_y_la_coexistencia_de_las_cosas_con_el_lugar_que_producen_en_nosotros_una_experiencia_de_totalidad
- García Rubio, R. y Delgado Orusco, E. (2020) «Metamorfosis en 3 actos. La transformación romana de Louis I. Kahn a través de sus dibujos», *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, 25(39), pp. 98-107. doi: 10.4995/ega.2020.12021 En: <https://polipapers.upv.es/index.php/EGA/article/view/12021>
- García, R. (2020, 6 noviembre). La historia de la obra más famosa del arquitecto Le Corbusier, la Ville Savoy. *Arquitectura y Diseño*. En: https://www.arquitecturaydiseno.es/casas/edificios-arquitectura-moderna-a-que-puedes-ir-coche-por-europa-como-ville-savoye-le-corbusier-francia_4898
- Giedion, S. (1941). *Space, Time and Architecture*. Harvard University Press.
- Gombrich, E. H. (1995). *Historia del arte*. Diana. México.
- Gropius, W. (1935). *La nueva arquitectura y la Bauhaus*. MIT Press.
- Jencks, C. (1977). *The Language of Post-Modern Architecture*.
- Kandinsky, W. (1911). *De lo espiritual en el arte*. Paidós. Buenos Aires
- Kandinsky, W. (1926). *Punto y línea sobre el plano*. Bauhausbücher.
- Klee, Paul. 1971. *Teoría del arte moderno*. Ed. Calder.
- Klee, P. (1923a). *Cuaderno pedagógico*. Faber & Faber.
- Klee, P. (1923b). *Diario de Schriften zur Form und Gestaltung*. Ed. póstuma.
- Klee, Paul. (1999). *Diarios 1898–1928*. Ed. Alianza. España
- Le Corbusier. (1923). *Vers une architecture*. [¿referencias?](#)
- Liu, E. (2021, 2 febrero). Louis Kahn: In Praise of shadows. Drawings Matter. *Journal-Architecture and Representation*. <https://drawingmatter.org/in-praise-of-shadows/>
- Lynch, Kevin (1998). *La imagen de la ciudad*. GG. España
- Mondrian, P. (1993). *The New Art—The New Life. The Collected Writings of Piet Mondrian*.
- Morris, W. (1882). *Art and Socialism*. Dover. New York. Recuperado en: https://monoskop.org/images/7/7f/William_Morris_on_Art_and_Socialism_1999.pdf
- Pérez-Gómez, A. (2006). *Built upon Love: Architectural Longing after Ethics and Aesthetics*.
- Phaidon. (s.f.). How Louis Kahn's drawings changed his architecture | architecture | Agenda | Phaidon. <https://www.phaidon.com/agenda/architecture/articles/2014/july/14/how-louis-kahns-drawings-changed-his-architecture/>
- Ruskin, J. (1849). *The Seven Lamps of Architecture*.
- Santanca, J. (2021). Intimidades del Partenón. El Partenón, el edificio que determinó la historia de la arquitectura. *Revista digital Didáctica del patrimonio cultural*. En: <https://didcticadelpatrimonicultural.blogspot.com/2021/07/intimidades-del-partenon.html>
- Schumacher, P. (2011). *The Autopoiesis of Architecture: A New Framework for Architecture*, Vol. 1.
- Suárez Quevedo D. (2013a). Pensando La Ciudad: "Pienza". *Anales de Historia del Arte*, 22, 41-74. https://doi.org/10.5209/rev_ANHA.2012.v22.41323 en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/41323>

Suárez Quevedo D. (2013). Roma fragmentada, fragmentos de Roma. "Giambattista Piranesi" y sus "vedute" de la "urbs" y "tibur", reflexiones. *Anales de Historia del Arte*, 23, 147-175. https://doi.org/10.5209/rev_ANHA.2013.v23.43607 en: <https://revistas.ucm.es/index.php/ANHA/article/view/43607>

Tafuri, M. (1976). *Architecture and Utopia*. MIT Press.

Ulaby, N. (2012, 2 agosto). Marfa, Texas: an unlikely art oasis in a desert town. *NPR*. <https://www.npr.org/2012/08/02/156980469/marfa-texas-an-unlikely-art-oasis-in-a-desert-town>

Uribe, B. (2025, 16 febrero). *En perspectiva: Lúcio Costa*. ArchDaily En Español. <https://www.archdaily.cl/cl/762688/en-perspectiva-lucio-costa>

Vallespín Muniesa, A. (2014) «La modificación del espacio arquitectónico a través de la perspectiva: la intervención de Andrea Pozzo en la iglesia de los jesuitas de Viena», *EGA Expresión Gráfica Arquitectónica*, 19(24), pp. 200–209. doi: 10.4995/ega.2014.1612. En: <https://polipapers.upv.es/index.php/EGA/article/view/1612>

Whitford, F. (1984). *Bauhaus*. Thames & Hudson. USA

Zumthor, P. (1998). *Thinking Architecture*. Birkhäuser.

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

ROBERTO ACOSTA

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

Filiación institucional: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

ORCID: 0009-0001-4219-8719

Mail contacto: robertoacostaoyarzo@gmail.com

Universidad de Valparaíso

Facultad de Arquitectura

Revista Márgenes

Mujer Arte y Sociedad

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

2025. Vol 18. N° 28

Páginas: 131-140

Recepción: noviembre 2025

Aceptación: junio 2025

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

RESUMEN

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

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

ABSTRACT

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

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

1. INTRODUCCIÓN

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

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



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

Aproximación a la pobreza.

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

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

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

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

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



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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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

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



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



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



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

La producción artística, realidad y pobreza.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

Valparaíso, paisaje y vanguardia.

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

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

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

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

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

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

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

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

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

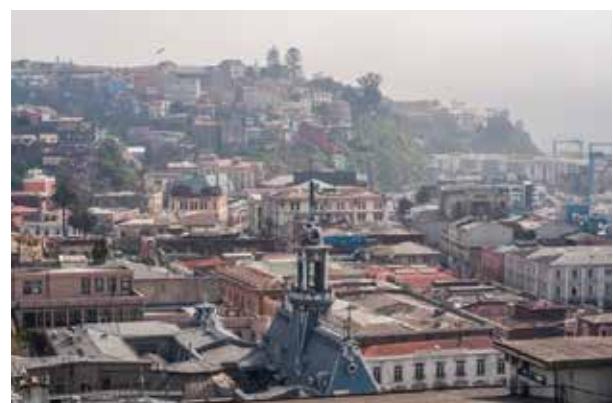


Figura 7. Vista del cerro Artillería, 2024. Fuente: elaboración propia



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

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

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

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

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

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



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

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



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

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

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

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

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

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

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

2. CONCLUSIÓN

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

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

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

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

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

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

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

3. REFERENCIAS

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

Deambulaciones y abyecciones: entre el arte y la basura en 1344 miembros de la comunidad del calzado nacional marchan sobre nuestra conciencia (1987) de Claudio Bertoni

CRISTIAN FOERSTER MONTENCINO

Doctor en Literatura PUC y Magíster en Arte y Diplomado en Gestión Cultural de la Universidad de Chile.

Licenciado en letras hispánicas de la PUC. Ha publicado los libros de poesía Ruido blanco y Balada.

Filiación institucional: Fundación Rectángulos de agua¹

ORCID: 0000-0002-4566-7920

Mail contacto: crfoerster@gmail.com

Universidad de Valparaíso

Facultad de Arquitectura

Revista Márgenes

Mujer Arte y Sociedad

Wanderings and abjections:
between art and trash
in 1344 members of
the national footwear
community march on our
conscience (1987) by Claudio
Bertoni

2025. Vol 18. N° 28

Páginas: 141-150

Recepción: mayo 2025

Aceptación: julio 2025

<https://doi.org/10.22370/margenes.2025.18.28.5080>

RESUMEN

Este artículo indaga sobre cómo los objetos –más de mil zapatos encontrados en las playas del litoral central–, que conforman la instalación 1344... se pudieron constituir como objetos artísticos. A partir de esta indagación, el artículo reflexiona sobre las implicancias artísticas, ecológicas y políticas que supone comprender este proceso de transformación, vislumbrando la compleja relación que establecemos los humanos con las cosas que producimos y consumimos a partir de la noción de abyección propuesta por Julia Kristeva como un complemento a la noción de hiperobjeto, planteada por Timothy Morton.

Palabras clave: basura, obra de arte, pensamiento ecológico, hiperobjeto, abyección.

ABSTRACT

This manuscript explores how the objects—more than a thousand shoes found on the beaches of the central coast—that comprise the installation 1344... were able to be constituted as art objects. Based on this inquiry, the article reflects on the artistic, ecological, and political implications of understanding this process of transformation, illuminating the complex relationship we humans establish with the things we produce and consume based on the notion of abjection proposed by Julia Kristeva as a complement to the notion of hyperobject, proposed by Timothy Morton.

Keywords: garbage, artwork, ecological thinking, hyperobject, abjection.

¹Ver: <https://www.rectangulosdeagua.cl/fernanda-castillo/>

1. INTRODUCCIÓN: HACIA UN MAR DE ZAPATOS

El año 1987, en el marco de la VIII Bienal de Arte de Valparaíso (Chile), el poeta, fotógrafo y artista visual chileno Claudio Bertoni (1946) expuso, en una de las explanadas del recinto, más de mil zapatos que había recolectado durante aproximadamente diez años por las playas del litoral central mientras paseaba. Ordenados en filas que parecían emular una marcha militar, esos zapatos, a diferencia de los zapatos que se pueden encontrar en una tienda, exhibían, cada uno, su indiscutible singularidad. La obra se tituló *1344 miembros de la comunidad del calzado nacional marchan sobre nuestra conciencia* y obtuvo una importante recepción en el medio artístico nacional e internacional, cuyo registro llegó a salir en el *New York Times* (Cussen, 2017, p.15).

La interpretación habitual de esta obra, según el mismo Bertoni, ha consistido en una lectura metonímica de esos zapatos como indicios de los detenidos desaparecidos y del régimen dictatorial chileno². Señales para este tipo de interpretación sobran y es posible encontrarlas en el título de la obra; palabras como marcha, conciencia, comunidad y nación, leídas en el contexto histórico de su exhibición, poseen una carga simbólica particular, que apela a la represión política que sufrieron distintos miembros de la comunidad nacional durante la dictadura cívico-militar chilena (1973 – 1988). Asimismo, el lugar donde los zapatos fueron encontrados por Bertoni –las playas del litoral central– alude de manera directa a una de las zonas donde los cuerpos de los detenidos desaparecidos fueron arrojados: el mar. Por lo mismo, esos zapatos, cuyo otro par no existe como parte de la exhibición al no haber sido encontrado por Bertoni, permite pensar que hayan pertenecido a esas personas arrojadas desde helicópteros hacia las aguas del océano y que, por distintas razones, habrían emergido desde sus profundidades para alcanzar las playas de la costa central hasta llegar a las manos del poeta. Es a partir de este sentido metonímico, basado en la especulación sobre la identidad de los posibles dueños de los zapatos, que esta obra ha sido interpretada en clave política.

En esta interpretación, sin embargo, la materialidad misma del zapato, así como los procedimientos artísticos implicados en su recolección e instalación, suelen quedar invisibilizados, impidiendo reconocer cómo sus formas retorcidas, manchadas, rotas, entre muchos otros adjetivos posibles, vuelven a esos zapatos, según el ojo del poeta-fotógrafo, en “una escultura, absolutamente indescriptible y que ningún ser humano, o sea, quizás alguien podría haber hecho algo así, pero nada parecido a lo que hicieron el agua, el mar, la luz, el tiempo y las olas” (Cussen, 2017, p.11). Lo

que hicieron esos agentes no-humanos –es decir, “el agua, el mar, la luz, el tiempo y las olas”, entre otros– sobre y en los zapatos para que pudieran ser concebidos como “esculturas absolutamente indescriptibles” por Bertoni es sobre lo que me interesa indagar en este artículo. En otros términos, lo que me interesa pensar con esta obra es cómo la interacción entre las agencias no-humanas y la materialidad misma de los zapatos, habría sido capaz de desarticular su identidad ontológica (Harman, 2023, p.16-17), en tanto herramienta empleada por los humanos para proteger y otorgar comodidad a sus pies, habilitando su ingreso al reino indeterminado de las obras de arte contemporáneo. Este proceso de transformación, sin embargo, supone una serie de cuestionamientos sobre al mundo del arte, así como sobre nuestros discursos y concepciones a cerca de la naturaleza. Por lo mismo, su indagación, como veremos, resulta un aporte significativo para los estudios ecocriticos sobre arte, al ofrecernos una oportunidad para repensar las formas con que habitualmente nos relacionamos con las cosas en el contexto de las crisis ecológicas.

Para llevar esta indagación a cabo, propongo leer la «indescriptibilidad» del zapato-escultura como parte de su efecto de extrañamiento, el cual, sin embargo, no habría sido producido por Bertoni, sino *encontrado* por él en la forma “retorcida” de esas cosas, generada mediante la interacción de su materialidad con las agencias no-humanas antes mencionadas. En este sentido, su indescriptibilidad podría homologarse –en tanto indescriptibles– a la de los horrores cometidos durante la Dictadura: ahí donde la materia del zapato se retuerce es posible vislumbrar cómo tuvieron que haberse retorcido y transformado los cuerpos de los detenidos desaparecidos al ser arrojados al mar. Aunque válida, este tipo de interpretación, a mi juicio, necesita ser cotejada con otras miradas, como las que revisaremos someramente en este artículo, para no alienar la materialidad de esos zapatos a un universo simbólico que impida otras interpretaciones igual de válidas y políticas, y por ende, complementarias a su lectura política.

Por lo mismo, ¿qué sería lo encontrado por Bertoni exactamente en la materialidad de esos zapatos? Responder a esta pregunta con exactitud científica, por supuesto, no es factible al recaer en el ámbito de la interpretación. Por lo mismo, solo queda *leer* los posibles signos que emergieron de ese encuentro, especulando sobre su sentido. Asimismo, comprender esta emergencia no consistiría en releer lo que pudo haber leído Bertoni en la forma de esos zapatos, sino reconocer cómo en lo vislumbrado en ellos sería posible rastrear una realidad ecológica, donde las cosas habrían perdido la consistencia de su identidad otorgada culturalmente, abriéndose a entramados naturoculturales (Haraway 2016) o a realidades donde las escalas humanas, o mejor dicho humanistas, no serían del todo operativas

²Véase la siguiente entrevista donde Bertoni señala este tipo de lectura sobre su obra: https://www.youtube.com/watch?v=QwIYBxw_N2c

(Clark 2012). En otras palabras, la cadena de significantes que constituye la obra se encontraría “desencadenada” de las zurdidas simbólicas (Montalbetti 2012) al entrar en contacto con las distintas agencias no-humanas señaladas por Bertoni.

De este modo, para dar cuenta de este proceso y sus implicancias tanto artísticas como ecológicas, este artículo se encuentra dividido en tres partes. En la primera sección expongo brevemente algunas referencias histórico-artísticas que, a mí parecer, permiten entender mejor el contexto desde donde se articuló esta obra. La segunda parte me concentraré en reflexionar sobre la indescriptibilidad del zapato como condición para ser concebido como escultura, y cómo esta condición presupone el reconocimiento de la imposibilidad para establecer una identidad rígida y estable sobre esas cosas encontradas por Bertoni. Por último, en la tercera parte busco comprender cómo los aspectos estudiados en las secciones uno y dos expresarían un pensamiento ecológico particular vinculado a la abyección (Kristeva 1988), el cual nos permitiría comprender algunas de las dificultades político-psicológicas para encarar las crisis ecológicas del Antropoceno y sus conexiones con la Dictadura chilena.

2. CONTEXTO VITAL Y DE EXHIBICIÓN

El año 1976, tras regresar a Chile de Europa, Claudio Bertoni se instaló en la casa de veraneo de sus padres, ubicada en Concón, comuna del litoral central. Durante esa época desoladora, marcada por la opresión de la dictadura cívico-militar, el poeta, en lugar de elaborar una obra contra la represión o vincularse a grupos artísticos “que se aprovechaban de la clausura de todo espacio institucional artístico para sacar sus obras hacia las calles o hacia los espacios alternativos no institucionales” (Vera, 2020, 142), optó por una estrategia distinta. Además de seguir escribiendo y sacando fotografías, Bertoni se dedicó a pasear por las playas cercanas a su casa –Ritoque, Las Bahamas, Playa Negra, entre otras–, recolectando diversos objetos que se encontraba a su paso en una “bolsa verde como de milico” (Cussen, 2017, p.10), para realizar algún tipo de obra con ellos. Esta afición por la recolección, nos cuenta en *Una conversación con Claudio Bertoni* (2017), era un resabio de su relación pasada con Cecilia Vicuña; con quien, en los años 60 del siglo XX, cuando aún eran pareja, recogían diversos residuos orgánicos de la costa (palos, plumas, conchas, algas secas, etc.) para crear objetos artísticos, que se disolvían con el paso del tiempo y que de ellos solo queda su registro fotográfico (Fig.1).



>> Figura 1. Registro fotográfico de Con-cón (Chile 1966), una de las obras precarias realizadas por Cecilia Vicuña, y posiblemente en compañía de Claudio Bertoni.

Durante estas caminatas, Bertoni comenzó a encontrarse con otros objetos que ya no respondían a los criterios estéticos que compartía hasta ese entonces con Vicuña. Dentro de estos objetos, la cantidad considerable de zapatos con que se topaba llamó primero solo su atención. Sin embargo, para comenzar a recogerlos y acumularlos, tuvo que acontecer un cambio en su "actitud media fundamentalista de limpieza", pues "todas las cuestiones manufacturadas hechas por el hombre", para él "eran un asco, o sea estaban manchadas" (Cussen 10). No es posible conocer el momento exacto ni qué motivó ese cambio de actitud, sin embargo, si sabemos que, en algún momento del año 1976, Bertoni se entregó a la recolección de los zapatos que hallaba tirados en las playas, los cuales al principio le parecían simplemente "notables", para luego, llegar a concebirlos como "esculturas indescriptibles".

Bertoni llegó a reunir más de dos mil zapatos durante los diez años que se dedicó a esta práctica de recolección y acumulación. Con ellos, el año 1987, durante la VIII Bienal de Arte de Valparaíso, concibió la instalación *1344 miembros de la comunidad del calzado nacional marchan sobre nuestra conciencia* (Fig. 2). La disposición ordenada en hileras de esas "esculturas" por la explanada del recinto, recordaba de algún modo a la forma de una marcha militar, así como su instalación a ras de suelo, sin la necesidad de algún tipo de plinto para su exhibición, respetaba la misma distancia donde fueron encontrados en las playas. Por otra parte, esta práctica de recolección no habría llegado a su fin con la instalación, sino porque el número de zapatos al ser tan desproporcionado, habría rebasado el espacio con que contaba Bertoni para almacenarlos. "Dejé de recoger los zapatos porque en un momento eran los zapatos o yo" (Cussen, 2017, p. 18), confiesa en *Una conversación*, cuando su casa llegó a estar tan atiborrada de objetos, que volvían en un desfiladero, el pasillo entre una habitación y otra.

Los zapatos que recolectó Bertoni, sin embargo, no eran cualquier zapato. Debían responder a ciertos criterios estéticos mínimos para ser merecedores de su atención, es decir, poseer ciertas características materiales que garantizaran su indescriptibilidad escultórica. Por ejemplo, un zapato recién salido de una tienda, y que por alguna razón llegó hasta la costa, no habría cumplido con los requisitos necesarios (Cussen, 2017, p. 13). Por el contrario, el zapato debía haber sido transformado en una cosa que exhibiera en su fisionomía los influjos del clima y del oleaje; habiendo abandonado, a su vez, la posibilidad de seguir siendo empleado como una herramienta, para que llamara la atención a la mirada poética y fotográfica de Bertoni.



>> Figura 2. *1344 miembros de la comunidad del calzado nacional marchan sobre nuestra conciencia* (1987). Fotografía de la instalación durante la VIII Bienal de Arte de Valparaíso.

3. SOBRE LA INDESCRIPTIBILIDAD DE UNA COSA CAÍDA

Para comprender la metamorfosis de esos zapatos en "esculturas" resulta necesario reflexionar sobre su carácter indescriptible. Esas cosas al momento de ser encontradas por Bertoni en las playas, suelen ser concebidas por las sociedades modernas como basura, es decir, como entidades sucias, caídas, cuyo destino debería ser esas zonas baldías que se emplean como basureros y no las playas por donde paseamos, tomamos sol y/o nos bañamos. Ese decir cosas que han perdido su valor al ser imposible volver a darles el uso que anteriormente tenían, encontrándose, por ende, en un estado de "basura" (Thompson, 1979, p10). Asimismo, esos zapatos antes de ser modificados por las agencias no-humanas eran cosas que no poseían un valor artístico particular; un zapato cualquiera, a pesar de poder ser motivo de representaciones artísticas³, no es en sí mismo un objeto que haya sido concebido artísticamente y, por ende, su valor suele estar asociado a su uso en tanto herramienta y no determinado por el potencial estético de sus formas.

Qué tuvo que haber ocurrido en la materialidad de esas cosas, primero para ser concebidas como basura y luego, subvirtiendo esta identidad, pasar a ser percibidas como

un objeto artístico por Bertoni, no es del todo evidente. Por lo mismo, su indagación resulta interesante. Así, podemos especular que para esta transformación tuviera lugar debió ser necesaria una modificación en la percepción de Bertoni respecto a esos objetos manufacturados por los humanos pero que, por distintas razones, ya no pueden seguir siendo concebidos como herramientas. Algun cambio debió acaecer para que pudieran dejar de ser percibidos como basura o algo manchado y pasar a verlos como entidades cercanas a los residuos naturales que recolectaba con Vicuña.

Este cambio de percepción podría estar ligado en parte a un reconocimiento estético de esas formas desgastadas y retorcidas (Fig 3) como las bases de una inutilidad producida naturalmente, diferenciando así a las zapatos-esculturas de los zapatos-herramientas. Estas formas, cuya creación sería imposible para la mano humana, estaría, en parte, a cargo de otorgarle a los zapatos su carácter indescriptible, emparentándolos con distintos residuos orgánicos que se pueden encontrar en las playas del litoral central, como, por ejemplo, los cochayugos que las mareas arrojan a la costa y que luego, mientras son secados por el influjo del sol, la sal y la arena, se enroscan y retuerzen.



³Véase por ejemplo *La modelo roja* (1934) de René Magritte o *Zapatos* (Schoenen) (1886-1887) de Vincent Van Gogh.

>> Figura 3. 1344 miembros de la comunidad del calzado nacional marchan sobre nuestra conciencia (detalle) 1987. VIII Bienal de Arte de Valparaíso.

1.1. Semejanzas entre arte y residuo

Este procedimiento de Bertoni por recolectar objetos que habitualmente serían considerados como superfluos y/o despreciables socialmente, no sería nuevo para el contexto artístico chileno ni internacional. Desde la afición de Neruda por la macología (Fig. 4) hasta las esculturas de cochayuyo (Fig.5) de la artista Lise Moller, pasando por la obra de G. Colón⁴, entre muchas otras, es posible reconocer cómo distintas miradas han puesto su atención en el volumen y espacio que ocupa este tipo de objetos residuales en el mundo. La similitud de estas cosas recogidas por Bertoni con un residuo orgánico, y la serie de artistas que habrían “puesto su ojo” en este tipo de objetos, pudo haber propiciado su cambio perceptivo, llevándolo a recoger y acumular, pero también, a fotografiar a cientos de ellos.

El trabajo fotográfico de Bertoni se encuentra asociado generalmente a una mirada sobre el cuerpo femenino que resalta su desnudez y/o sensualidad. Por lo mismo, esta línea de trabajo ha sido merecedora de cierto recelo crítico al ser interpretada como una objetualización de la mujer. Sin embargo, sería posible establecer otro tipo de lectura respecto a esta objetualización, en tanto “aprehensión de un cuerpo deseado por el ojo de un deseante”.

Esta caracterización es elaborada por Soledad Fariña en *Ojo y tacto* (2009), prólogo al libro *Desgarraduras* de Bertoni, para describir su apuesta poética-visual. Fariña cita, a su vez, el texto de Adolfo Vera *Entre el deseo y la materia: obra visual de Claudio Bertoni*, quien caracteriza la apuesta bertoniana como la de un “fotógrafo del Deseo”, lo que se traduciría en “fotografiar la materialidad de las pulsiones” (Fariña 61). Así, para ejecutar esta acción sería necesario un *cuerpo*, pero que “no solo es el humano, sino también el social, el urbano y de las cosas” (Fariña 61). Siguiendo esta línea, sería posible comprender la dimensión escultórica de los zapatos como una prologación de esa mirada que desea aprehender los volúmenes y curvas indescriptibles que puede asumir un cuerpo (Fig. 5), ya sea uno femenino o el del calzado, más que una manipulación sistemática de una materia para alcanzar el calce con un molde ideal. Por ende, la indescriptibilidad de esos zapatos radicaría en que ningún molde y/o idealización respecto al sentido de sus formas pueda establecerse de manera previa a su transformación en escultura. Así, el zapato-escultura sería indescriptible porque no habría palabras anteriores a su instalación que puedan capturar-zurcir su sentido a un universo simbólico constituido coherentemente en el lenguaje. Por lo mismo, la fotografía sería la encargada de captar su singularidad visual, a pesar de su aplanamiento volumétrico.



>> Figura 4. Pablo Neruda recogiendo caracolas de la playa de Varadero, Cuba. 1942. Fotografía de Mario Carreño.

>> Figura 5. Escultura hecha con coquilles. Bienal internacional, Grand Palais, París. 2017

⁴Véase el documental *Registro de existencia* (2009), donde se da cuenta de la particular obsesión de Colón por recolectar objetos de los basurales. <https://cinechile.cl/pelicula/registro-de-existencia/>



Figura 6. *Fotografía de la serie Desnudos (1973-2008)*

Asimismo, los zapatos recolectados por Bertoni se escabullirían de la noción de *ready-made* duchampiano, o como señala Eugenio Dittborn en el catálogo *Un mar de zapatos* (2014), "no podría hablarse, así como así, de la filiación del trabajo de Bertoni con el *ready-made* duchampiano. Esa filiación está empañada por el *recogimiento*" (Dittborn, 2014, p.28). Recogimiento, por un lado, del paso del tiempo en la materialidad misma de esas cosas y, por otro, de lo que habría merecido la pena ser recogido, guardado, fotografiado y expuesto. Así, el trabajo de Bertoni se separaría del de Duchamp, al atisbar en esos zapatos-esculturas la acción de un tipo de agencia no-humana que habría modificado a tal punto sus formas, que su condición previa de herramienta solo existe como un recuerdo. Por lo mismo, cuando llamamos zapato a esas cosas, ellas no responden. O si lo hacen es de una manera inadecuada, al haber asumido una identidad escultórica, producida mediante una co-creación entre agencias no-humanas y humanas. Un *ready-made*, por el contrario, supone una no-intervención, que la cosa permanezca tal cual es; el urinario de Duchamp sigue siendo un urinario en términos formales, lo que ha cambiado únicamente, pero de manera radical, es su contexto de exhibición y uso; ese decir, haber sido arrancado del cotidiano para yacer sobre el plinto de un museo o galería, problematizando así, de manera irónica, el estatuto artístico de la obra de arte.

El punto es que el cotidiano de los ex-zapatos no es el mismo que el de los *ready-made* duchampianos. Su entorno –si es que podemos, guardando las diferencias, homologar cotidiano y entorno–, se encuentra rodeado de enigmas, de movimientos que se escapan a la descripción y, por ende, al establecimiento de una objetividad sobre ellos, donde la función del sujeto se limitaría a su recolección, registro e instalación. Todas las proyecciones, por lo mismo, se encontrarían suspendidas. En este sentido, la recolección bertoniana de zapatos se emparentaría más con el *objet trouvé* practicado por los surrealistas, caracterizado por Pablo Oyarzún a través de "*el concepto del encuentro, del hallazgo, por el trouver* (que es también, como se sabe, un inventar)" (1999, p.142).

Sin embargo, el sentido del *trouver* surrealista sería, a diferencia del de Bertoni, ante todo objetivo, y designaría el encontrarse recíprocamente con las cosas, en cumplimiento de una coincidencia insostenible (Oyarzún, 1999, p.147). Por lo tanto, "nombra el azar objetivo como *encuentro azaroso*, y para expresarlo así, *autónomo* de las cosas, cuya última verdad reside en el enigma" (Oyarzún, 1999, p. 147). Pero los enigmas que envolverían el encuentro de Bertoni con los zapatos no sería solo el de una subjetividad, "hinchándose y aboliéndose" (Oyarzún, 1999, p. 147) con el azar del hallazgo, sino que el hallazgo mismo de los

zapatos, transformados en “esculturas”, implicaría el *trouver* de las agencias no-humanas con su materialidad. En otras palabras, los zapatos-esculturas serían el resultado de ese encuentro, insostenible discursivamente e imposible de ser constituido como objeto, entre las fuerzas naturales y la manufactura humana, que Bertoni simplemente buscaría –consciente o inconscientemente– exponer.

No obstante, este tipo de encuentros entre cosas manufacturadas (*poiesis*) y agencias naturales (*physis*) (Karatani 2017), no es algo excepcional en el mundo del arte, y mucho menos para el mundo en su planetaria extensión. Basta con observar cómo una enredadera crece por el muro de un edificio, o las raíces de los árboles lavantan el cemento de las calles, veredas y/o carreteras, para darnos cuenta de que constantemente las cosas (naturales y manufacturadas) se encuentran interactuando entre ellas de manera independiente a lo que pensemos (Harman, 2023, p.73). La interpenetración entre las cosas, por lo mismo, no es una relación sino el principio de su unidad (Priest 2016) y movimiento (Karatani 2017), donde sus distintas partes conformarían una realidad porosa pero mucho más grande que la totalidad conformada por ellas (Morton). Esta concepción de las partes siendo capaces de desbordar la totalidad es propia del pensamiento ecológico (2018) planteado por el filósofo Timothy Morton y que 1344... plasmaría proponiendo, como veremos, nuevas artistas problemáticas.

Entonces, ¿cuál sería la singularidad de lo expuesto por Bertoni en esta instalación? Como ya hemos atisbado, su singularidad estaría relacionada con la imposibilidad de establecer una descripción verbal de sus formas retorcidas y manchadas de manera previa. Estaría vinculada también a la dificultad de seguir nombrando a esas cosas por el nombre que tuvieron cuando aún era posible emplearlas como herramientas, es decir, zapatos; así como designarlas como basura sin incurrir en la negación del gesto artístico de haber sido recogidas, almacenadas, fotografiadas y expuestas por Bertoni. Asimismo, su transformación en “esculturas indescriptibles” ya habría acontecido antes de que Bertoni pusiera su ojo en ellas. Su mirada se limitaría a reconocer esta condición y volver a acercanos al carácter poético de las entidades no-humanas al momento de su recolección y exhibición.

En este sentido, el estatuto de artista en tanto creador (o manufacturador) no sería exclusivo de lo humano, sino algo extensivo a la agencia de las cosas. Con esto en consideración, el ojo de Bertoni, para la articulación de esta obra, habría operado más como el de un curador que el de un artista, al seleccionar, organizar, registrar y exponer el trabajo de otros (Cussen, 2017, p.13). Sin embargo, el nombre y trayectoria de esos otros artistas no-humanos resulta desconocida y solo es posible vislumbrarla a

través de la indescriptibilidad de sus creaciones. Es a partir de estas inferencias que podemos comprender el derrumbamiento de una concepción humanista del arte operando en la articulación de 1344..., en tanto que el rol de artista no pertenecería exclusivamente a Bertoni. Habría así voluntades y sentidos no-humanos operando en la indescriptibilidad de esas cosas, pero cuyo reconocimiento y comprensión pondría en entredicho una cosmovisión de corte humanista, que sitúa al ser humano como una entidad excepcional en relación a los otros entes que conforman el mundo.

ABYECCIÓN Y ECOLOGÍA.

Para reflexionar sobre cómo 1344... pondría en interdicción la cosmovisión antropocéntrica de ciertos discursos humanistas, propongo retomar algunas ideas planteadas por Julia Kristeva respecto a los “poderes” de la abyección. Lo abyecto para Kristeva serían esas experiencias que no pueden ser asimiladas completamente como un objeto por parte de la subjetividad moderna, encontrándose fuera o al margen de sus posibilidades comprensivas. La abyección, por lo mismo, suele estar ligada a lo impensable y a lo intolerable, suponiendo una transgresión de los límites dentro de los que se organiza discursivamente el sujeto. Por lo mismo, su ligazón a la muerte, a la putrefacción, a los hedores que se desprenden del cadáver, así como a la ingesta de alimentos y/o a las excreciones, es decir, a esos procesos que son fundamentales para la vida pero que, por desagradables y/o demasiado igualitarios, suelen encontrarse suprimidos en las representaciones hegemónicas. ¿Cuántas veces hemos visto enfocada en alguna película y/o producción hollywoodense a una persona defecando?

La sensación provocada por *Saló o los 120 días de Sodoma* (1975) de Pasolini, sobre todo las escenas del Círculo de la Mierda, que giran en torno a la coprofagía, es fundamentalmente abyecta. En este sentido, la abyección sería un tipo de experiencia desde la cual ninguna subjetividad puede erigirse ni fundarse, al encontrarse reprimida bajo las bases de sus fundamentos. Así, los relatos y/o discursos que buscan la objetividad fallan al intentar abarcar lo abyecto, siendo, por lo mismo, la literatura la principal encargada de su “estudio”. Kristeva analiza una serie de obras literarias modernas –es decir, escritas a fines del siglo XIX y comienzos del XX–, que habrían trabajado con la abyección, centrándose principalmente en la de Céline. La psicoanalista, sin embargo, plantea en su introducción una serie de cuestiones respecto a lo abyecto que son aplicables, a mí parecer, a otras manifestaciones artísticas.

Si lo abyecto consiste en una rebelión contra las interdicciones que constituyen el orden simbólico (Kristeva,

1988, p.25), retornando no solo como una compulsión al interior mismo de la subjetividad, sino como una fuerza capaz de desgarrar las "zurcidas" entre significantes y significados, asalta la duda sobre cómo se articularía este tipo de desgarro en 1344... y cuáles serían sus implicancias ecológicas. Ya hemos atisbado cómo este desgarro se manifestaría en la imposibilidad de seguir llamando, de manera satisfactoria, a esas cosas por el nombre que tuvieron cuando aún era posible ser empleadas como herramientas. Asimismo, la ampliación y desajuste en el rol del artista en la obra supone el desgarro de un orden simbólico que anuda la creación y/o manufactura a una actividad exclusivamente humana.

Sin embargo, para avanzar un poco más en esta comprensión resulta preciso aclarar que estoy entendiendo en este contexto por "zurcido". Este término lo retomo del poeta y lingüista peruano Mario Montalbetti, quien, en su libro *Cajas* (2012), lo emplea como una traducción de la operación que Lacan denominó *point de capiton*. Para Montalbetti, esta operación consiste en "detener una cadena significante, cadena que en un principio se expande infinitamente movida por su sentido. Una zurcida ata un fragmento continuo de la cadena significante, lo zurce y amarra la zurcida con un nudo bajo la barra. Tal nudo es un significado (s)". La barra a la que apela Montalbetti es abstracta, y tiene su lugar en el lenguaje como una operación que permite separar los significantes de los significados, así como observar cómo el sentido, en tanto dirección, de una cadena significante al enroscarse y anudarse produce eso que entendemos como significado. Montalbetti agrega a su definición de "zurcido" lo siguiente: "Puesto que la cadena significante se expande infinitamente no es posible una zurcida total de la cadena entera. Por lo tanto, las zurcidas son canjes fragmentarios (y sucesivos) de significantes por significados". Así, la operación de "zurcido" que produce esos nudos o significados en su canje por un significante supone un límite que puede ser transgredido o, siguiendo la metáfora planteada por Montalbetti, desencadenado al exponer cómo la expansión de la cadena, al ser infinita, impide su anudamiento y/o detención total. En otras palabras, no hay un significado, en tanto nudo, que sea capaz de abarcar la cadena completa y, por ende, todo proceso de significación resulta siempre parcial si es entendido como algo fijo en el tiempo. Este desarrollo de la parcialidad del proceso de significación, propongo, sería experimentado por el sujeto como algo abyecto.

En este sentido, al indagar en las posibles significaciones ecológicas de 1344... a la luz de su abyección (es decir, en tanto desgarradura de las zurcidas simbólicas asociadas habitualmente a la identidad de esas cosas caídas e inútiles), nos encontramos no solo con un desfase entre lo que fueron (zapatos) y lo que son (esculturas indescriptibles,

basura), –desfase que constituiría, a su vez, su condición de obra de arte en tanto cosas singulares (Montalbetti 2012)–, sino también con una anomalía en el proceso mismo de valoración/significación.

Esas cosas al ser re-creadas por las agencias naturales ya no pueden volver a ser concebidas y, por ende, valoradas, como zapatos –es decir, no pueden retornar a un lugar previo en su cadena significante–, diferenciándose radicalmente así de los *ready made*, los cuales si retornan al cotidiano de donde fueron extraídos pueden volver a ser empleados sin problemas como herramientas. Esto se debe a que su valoración como obra de arte se encuentra superpuesta a su condición y valoración como basura, lo que impediría el retorno de estas a un cotidiano donde puedan volver a ser empleadas como herramientas. En este sentido, las cosas recogidas y recolectadas por Bertoni se encontrarían exiliadas del mundo de las herramientas al haber sido modificadas a tal punto por las agencias naturales que solo quedaría concebirlas como basura y/o arte.

Sin embargo, su repatriación en el mundo de las obras de arte también resulta transgresor. Esto se debería a su indescriptibilidad, radicada en sus formas que desgarran la posibilidad de ser valoradas como objetos de especulación monetaria. En otras palabras, a quién se le podría ocurrir pagar por tener y exhibir una cosa que debiera permanecer en la basura, no tanto por su falta de valor monetario, sino por la imposibilidad de constituir uno, al no haber un mercado para ellas. Esta obra de Bertoni, por lo mismo, solo le quedaría inscribirse dentro del mundo del arte contemporáneo, donde el cuestionamiento sobre la obra de arte en tanto mercancía y la valoración de objetos que se escapan a estas lógicas y significaciones, resulta permitido y deseable. Asimismo, si hay un mercado del arte para esta obra es exclusivamente para su registro –las fotografías que captan y/o zurcen la indescriptibilidad de sus formas a un orden comprensible de manera exhibitiva– pero no para las cosas que la constituyen y posibilitan. Ellas, aunque almacenadas y fotografiadas por Bertoni, aún pueden vagar libres por el mar en tanto que su valor artístico recae en un principio de abyección ligado a su indescriptibilidad escultórica.

Ahora bien, ¿cómo esta interpretación de 1344... nos permite entender nuestra relación conflictiva en términos comprensivos con las crisis ecológicas? Timothy Morton ha planteado que el calentamiento global, por ejemplo, no se comporta simplemente como un objeto, sino como un hiperobjeto, es decir, una entidad cuyas escalas temporo-espaciales son tan vastas y complejas que desafían las representaciones humanistas que ponen al hombre en el centro de la comprensión (Morton 2018). En otras palabras, no hay sujeto capaz de captar la totalidad de la cadena significante del calentamiento global, siendo este

representado, a pesar de la serie de exhaustivos informes del IPCC, siempre de manera parcial. En este sentido, cuando pensamos en las causas y en los efectos catastróficos de este tipo de fenómeno, nos sumimos a un estado de perturbación radical, al darnos cuenta de cómo nuestro cotidiano, constituido por una serie de relaciones con las cosas – nuestros estilos de vida–, se encuentra inmiscuido, condicionado y superpuesto a las crisis ecológicas.

Pensar ecológicamente supone entonces reconocer cómo la diferenciación entre espacio privado y público que rige a nuestra organización de lo político (Karatani, 2017, p.123) resulta inoperante a la hora de encarar el carácter hiperobjetivo de estas crisis. Este reconocimiento necesariamente implica un cuestionamiento que transgreda la organización de la subjetividad, a partir de las diferencias entre lo público y lo privado, interior y exterior, entre el «Yo» y lo «Otro» (Kristeva, 1988, 15). Esta puede ser una de las razones por la cual ha resultado tan complejo tomar medidas lo suficientemente efectivas para solucionar estas crisis; su solución, en parte, pasa necesariamente por una transgresión a nuestros estilos de vida neoliberales, vulnerando los fundamentos de nuestra subjetividad delimitada antropocéntricamente.

Cuando recordamos que las políticas neoliberales fueron instaladas en Chile mediante una dictadura y, por ende, las relaciones que establecemos con las cosas emerge en parte de ese trasfondo horroroso, una obra como *1344...* nos permite vislumbrar cómo las magnitudes indescriptibles de una dictadura se encuentran zurdidas a las escalas catastróficas en que se desencadenan las crisis ecológicas producidas por la especie humana.

BIBLIOGRAFÍA

- Bertoni. C (2014) *UN MAR DE ZAPATOS un texto de Eugenio Dittborn a propósito de 1344 miembros de la comunidad del calzado nacional marchan sobre nuestra conciencia una obra de Claudio Bertoni*. Editorial D21
- Clark, T. (2012) *Scale. Telemorphosis: Theory in the Era of Climate Change*, vol. 1, editado por Tom Cohen, Open Humanities Press, pp. 148-166
- Cussen.F & Escobar, D. & Florit. A & Joannon. C (2017) *Una conversación con Claudio Bertoni*. Ediciones Overol.
- Fariña, S. (2009) *Ojo y tacto. Desgarraduras* por Claudio Bertoni. Quilombo Ediciones.
- Harman. G (2023) *Hacia el realismo especulativo. Ensayos y conferencias*. Caja Negra
- Haraway. D (2016) *Manifiesto de las especies de compañía*. San Soleil Ediciones.
- Karatani. K (2017) *Isonomia and the origins of philosophy*. Duke University Press.

- Kristeva. J (1988) *Poderes de la perversión*. Siglo XXI editores.
- Montalbetti. M (2012) *Cajas. Libros de la resistencia*.
- Morton, T (2018). *El pensamiento ecológico*. Espesa Libros.
- Oyarzún, P. (1999) *Arte, visualidad e historia*. Editorial La Blanca Montaña.
- Priest, G (2016) *Uno. Una investigación sobre la realidad y sus partes*. Alpha Decay.
- Thompson. M (1979) *Rubbish theory*. Oxford University Press.
- Vera. A. (2020) *Ruinas de lo sensible*. Editorial UV de la Universidad de Valparaíso.

Dossier

Entrevista a José Vicente Gajardo una travesía escultórica entre Chile y Portugal

FRANCISCO JAVIER PAREDES GALLEGOS

Director Galería de Arte: Spacio Nómade y Boletín Spacio Nómade

Filiación institucional: Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

ORCID: 0009-0001-3958-8003

Universidad de Valparaíso
Facultad de Arquitectura

Revista **Márgenes**
Espacio Arte y Sociedad
Entrevista a José Vicente
Gajardo una travesía
escultórica entre Chile y
Portugal
2025. Vol 18. N° 28
Páginas 152-156

<https://doi.org/10.222370/margenes.2025.18.28.5147>

José Vicente Gajardo es escultor, docente y una figura clave en la escultura contemporánea chilena. Formado en la Universidad de Concepción, donde obtuvo en 1983 su Licenciatura en Arte con mención en Escultura, ha desarrollado una trayectoria que cruza la creación artística con una intensa labor pedagógica en instituciones de Chile y el extranjero. Entre ellas destaca su paso por la Universidad de Bellas Artes de Porto, en Portugal, país donde residió por cuatro años y que marcó profundamente su imaginario.

En el cruce entre América y Europa, la piedra se convierte en lenguaje común. Así podría resumirse la experiencia vital y artística del escultor chileno Vicente Gajardo, quien encontró en Portugal no solo un paisaje que resonaba con la geografía del sur de Chile, sino también una profunda conexión con lo material, lo ancestral y lo simbólico.

Instalado en Portugal a partir de una invitación que lo llevó a realizar una monumental obra pública en Santa María da Feira —en conmemoración de los 500 años de la festividad de las Fogaceiras—, Gajardo descubrió allí un país con una fuerte tradición pétrea, donde la piedra sigue viva en su arquitectura, su memoria y su presente.

En esta entrevista José Vicente Gajardo reflexiona sobre su tránsito geográfico y artístico, su vínculo con el paisaje, la historia y la cultura portuguesa, y cómo esta experiencia ha nutrido su trabajo escultórico sin desligarlo de sus raíces americanas. Una entrevista que dialoga con muchas de las ideas que han motivado esta edición: la presencia chilena en Portugal, el arte como forma de residencia cultural y el tiempo lento de las obras que habitan el espacio público.



>> Figura 1. José Vicente Gajardo, *La pastora*, escultura en Granito. Las Condes. Santiago. Fuente: fotografía cortesía de la artista. Créditos Vicente Gajardo.

ENTREVISTA A VICENTE GAJARDO

1. ¿Qué te llevó a instalarte en Portugal y cómo fue ese tránsito desde Chile a Europa?

Un amigo que trabajaba en el Departamento de Cultura de la Cámara Municipal de Santa María da Feira se comunicó conmigo para invitarme a conocer el lugar y participar en un concurso abierto, cuyo objetivo era reinterpretar y emplazar una obra en homenaje a los 500 años de la fiesta de las Fogaceiras.

Esta es una celebración religiosa que se origina en la Edad Media, cuando una gran epidemia azotó al pueblo. Sus habitantes hicieron una rogativa a su santo patrono, San Sebastián, pidiendo protección y el cese de la peste, comprometiéndose a realizar cada año una procesión en su honor. En ella, niñas púberes desfilan portando sobre sus cabezas un pan llamado *Fogaça*, que luego es depositado a los pies del santo para ser repartido entre el pueblo.

Para conmemorar los 500 años, se realizó una procesión con 500 niñas, en un evento religioso de connotación nacional.

Mi proyecto, que evocaba este hecho histórico, consistió en la creación de once esculturas en granito de entre 7 y 11 metros de altura, emplazadas en un amplio espacio a los pies del castillo medieval, símbolo arquitectónico del pueblo de Santa María da Feira.

2. ¿Cómo influyó vivir en Portugal en tu manera de entender el espacio y la escultura?

Fue una experiencia profundamente enriquecedora. Me permitió no solo realizar esa obra y otras más, sino también recorrer ese hermoso país, muy interesante desde el punto de vista arquitectónico. Me adentré en pequeños pueblos de piedra, visité sus numerosas catedrales y valoré su unidad constructiva.

Todo está relativamente cerca, lo que facilita el acceso a museos, exposiciones y arquitectura. Es muy distinto percibir algo en libros o imágenes que vivirlo en persona. Lo real te permite una experiencia total: recorrer, sentir, tocar, contemplar con el cuerpo y el alma.

Durante esa estadía también realicé tres esculturas por encargo del pintor chileno Claudio Bravo, quien residía



>> Figura 2. José Vicente Gajardo, *Santa María da Feira* escultura en Granito cada pieza tiene entre 11 a 7 metros. Fotografía cortesía del artista. Fuente: Créditos imagen José Vicente Gajardo.

en ese tiempo en Marruecos. Su espacio me permitió reflexionar sobre el tiempo, la luz, la manualidad y la grandeza de lo vernáculo, tan presente en esa cultura.

3. ¿Qué materiales comenzaste a utilizar en Portugal que no estaban presentes en tu producción anterior? ¿Esto influyó en tu manera de hacer arte?

Los materiales nobles como la piedra, la madera y el barro siempre han estado presentes en mi obra escultórica, aunque los dos últimos en menor medida. Sin embargo, la piedra —por su lentitud y exigencia— ha concentrado la mayor parte de mi tiempo y atención.

Aceptar y reconocer un material es convivir con él, descubrirlo y descubrirse en el proceso. La piedra ha sido mi material elegido, el que más me representa, desde su génesis, en la cantera misma.

Portugal tiene una cultura pétreas que no solo forma parte de su pasado, como en nuestra cultura precolombina, sino que sigue presente hoy. Su arquitectura contemporánea conserva y realza la piedra; no la tapa ni la borra. Eso marca una gran diferencia con nuestra realidad, donde América ha dado la espalda a esa rica tradición. En Chile tendemos a ocultar las huellas del glorioso pasado pétreo colonial.

4. ¿Tuviste que adaptar tu lenguaje escultórico al nuevo entorno urbano portugués?

Al reencontrarme con ese paisaje natural abierto, sentí una nostalgia profunda y una cercanía con el sur de Chile. Mentalmente lo anexé de inmediato a mi imaginario, y la cultura de nuestros pueblos originarios, especialmente la mapuche, se hizo muy presente. La pureza, la síntesis, el simbolismo y la sencillez constructiva propias de las culturas primarias me parecieron las más apropiadas para ese entorno.

Los portugueses, por antonomasia barrocos, encuentran atractivo el lenguaje escultórico más sintético. Una de las integrantes del jurado había visitado recientemente la Isla de Pascua y admiraba profundamente su cultura.

El proyecto fue entonces una reinterpretación de la escultura primitiva mapuche: una obra minimalista, con elementos simbólicos y una síntesis formal. Una escultura urbana inspirada en mis antepasados, emplazada en un paisaje portugués.

5. ¿Hay referencias directas a la historia o geografía del lugar en tus obras instaladas en Portugal?

Sí, claramente. El proyecto de Santa María da Feira se basa en un hecho histórico ocurrido hace 500 años.

Además, en Lisboa hay una obra mía en homenaje a Gabriela Mistral, emplazada en el Barrio Azul, donde nuestra poetisa



Figura 3. José Vicente Gajardo, Santa María da Feira escultura en Granito. Fuente: fotografía cortesía del artista. Créditos José Vicente Gajardo.



Figura 4. José Vicente Gajardo, homenaje a Gabriela Mistral emplazada en el Barrio Azul, Portugal, donde Gabriela Mistral vivió mientras fue cónsul entre 1935 y 1937. Escultura en Granito. Fuente Fotografía cortesía del artista. Créditos José Vicente Gajardo.

vivió mientras fue cónsul entre 1935 y 1937. Esta escultura fue inaugurada durante la Cumbre Iberoamericana de 2009, con la presencia de la presidenta Michelle Bachelet.

La obra, denominada *Fuente*, nace de una anécdota del escultor Brancusi, a quien en una ocasión se le encargó una escultura de un personaje ilustre. Él respondió: "En mi pueblo a los personajes ilustres se les recuerda con un pozo". Aunque no le encargaron la obra, esa idea me hizo sentido: recordar a nuestra Nobel con una fuente viva, que evoca su presencia como cónsul en Lisboa.

6. ¿Cómo ha sido tu relación con los espacios de exhibición en Portugal?

No tan distinta a la que tenemos en Chile. La problemática de nuestro oficio pasa por un reconocimiento que muchas veces llega tarde. En un lugar ajeno uno siempre siente que está comenzando de nuevo, aunque ya tenga un nombre en su país.

Requiere tiempo adaptarse. A veces más del que uno espera. Trabajé con una galería, recibí encargos particulares y pude vivir sin grandes aprensiones económicas gracias a un contrato con la Cámara Municipal de Santa Maria da Feira.

El año pasado se editó un libro sobre mi obra urbana, cuyo lanzamiento se realizó en la Universidad de Oporto, lo que me ha permitido mantener una relación constante con ese bello país.

7. ¿Qué lugar ocupa Portugal en tu imaginario artístico? Si tuvieras que hacer una obra que sintetice tu experiencia en ese país, ¿cómo sería?

Portugal ocupa un lugar importante en mi vida, sin duda. Pero América es mi origen, mi tierra, mi cultura y mi piedra. Volver a ella hace que mi obra sea más veraz y verdadera. Si tuviera que construir una obra en Portugal, sería en piedra granito, abierta al mar, donde coexistieran ambas culturas: la América precolombina y la cultura grecolatina. Culturas de las cuales somos parte. El cómo abordaría ese cruce sería, justamente, el tema de la obra.

Lugares posibles desde una vaguada costera. Exposición de pinturas

Centro Cultural Gabriela Mistral, Villa Alemana, abril 2025

GUSTAVO ÁVILA GONZÁLEZ

Arquitecto Universidad de Valparaíso, Artista Visual

Filiación institucional: Escuela de Arquitectura, Universidad de Valparaíso. Director de Arte Puerto

ORCID: 0009-0003-4593-3197

Mail contacto: gustavila@gmail.com

Universidad de Valparaíso
Facultad de Arquitectura
Revista Márgenes
Espacio Arte y Sociedad
Lugares posibles desde una vaguada costera
2025. Vol 18. N° 28
Páginas 157-164

<https://doi.org/10.22370/margenes.2025.18.28.5082>

Nada está dado, solo es posible.
En la medida en que nos situemos, miremos, transcurramos, veamos.
Y que de ello surja un imaginario, una ruta, una coordenada donde estar o solo adónde ir.
La idea de lugar desde la pintura es un intento de imaginarios difusos que se manifiestan en un borde, en un contorno, desde una estructura reveladora, en un contraste, en el nombrar desde la nada o en un mirar con los ojos entreabiertos.
La posibilidad de estar en el mundo, rodeados de paisajes, de aires, aromas, viajes y recuerdos. Los muchos domicilios.
El paso de una idea a una memoria que nos aquiega y arraiga un vacío que se llena, que adquiere cuerpo y sentido.
Una mirada que desde lo fragmentado intenta reconstruirse, ¿acaso lo único que tenemos es el tiempo que nos es dado, acaso lo permanente es cierto?
Y habitamos la entelequia de estar juntos, aporreándonos con un amor medido, con un odio a veces desatado. y salimos y nos encontramos en pequeños reductos sin nombre, guardados por esquinas prudentes, mirando estrellas como único testigo.
Y esta obra quisiera tratar de eso, de un tránsito que, en su detención, encuentra dónde estar.
Pues supone un abrazo, un cobijo, una calma y la vista de los barcos y las casas a lo lejos. Deletreados afuera.
Y creyendo preciso, me llenas de vaguada, y pierdo profundidad.
Me vuelvo blanco, frío y húmedo.
Nos disolvemos.
Las posibilidades se disipan y habito desde lo ingravido.
Lugares desde el aire, desde un éter antiguo.
Con un lenguaje abstracto, desarrollo una obra que empuja una idea: la de querer atrapar lo que nos conduce a unos espacios de acuerdo, quizá de encuentro, cierta mirada benevolente donde lo gregario intenta superar los sueños.
La pintura, en ese contexto, invita a internarse, pues no está afuera.
Lugares posibles desde una vaguada costera es una puerta abierta que invita a encontrar esos lugares, ojalá sin perderse. A sacudirse los ojos. O solo seguir la pista del aire fresco que emana de los rincones menos pensados, y que nos lleva, ojalá, a ese cruce donde la calma echa raíz.
La propuesta está compuesta de 31 obras realizadas con pintura acrílica, algunas sobre tela y otras sobre madera. De tamaños pequeños, medianos y grandes, distribuidas en los dos pisos del Centro Cultural Gabriela Mistral de Villa Alemana, de acuerdo con los esquemas adjuntos.



**GUSTAVO
ÁVILA GONZÁLEZ
LUGARES POSIBLES
DESDE UNA VAGUADA COSTERA**

INAUGURACIÓN

**JUEVES 03 ABRIL 2025 A LAS 19:00 HRS.
EXPOSICIÓN HASTA EL 26 DE ABRIL**

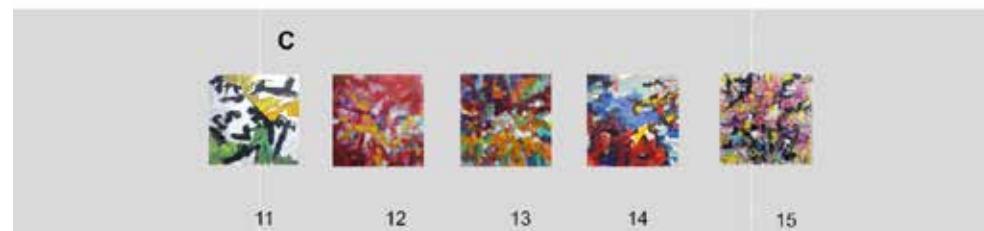
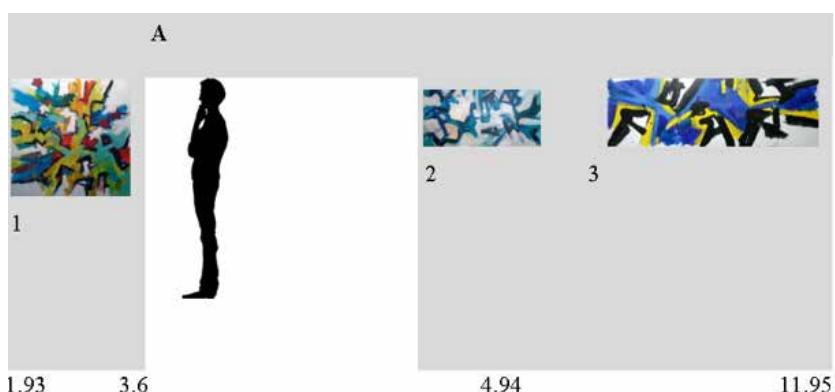
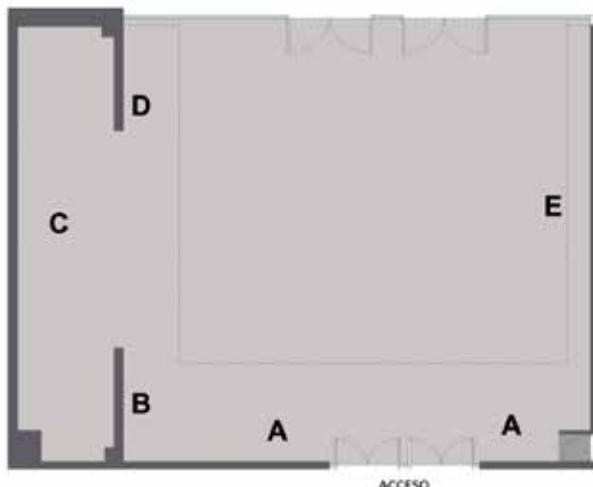
Centro Cultural
Gabriela Mistral Villa Alemana
Calle Santiago 674
Villa Alemana

www.gustavoavila.cl @gustavoavila/cultural

>> Figura 1. Afiche digital de difusión de la exposición.
Fuente: elaboración propia

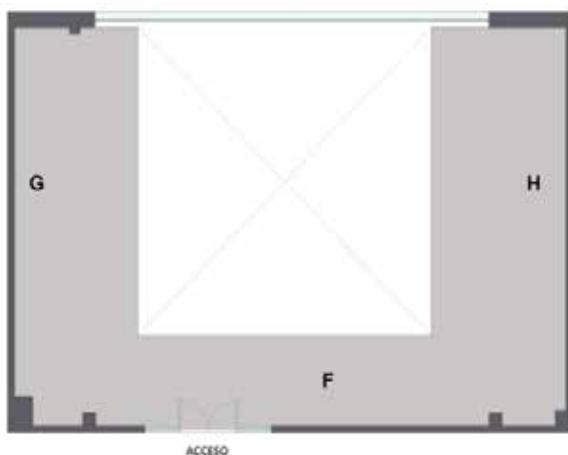
> Figura 2. Planta primer piso, salón de exposición.
Fuente: elaboración propia

PRIMER PISO



>> Figura 3-4. Planta segundo piso, salón de exposición. Fuente: elaboración propia

PRIMER PISO

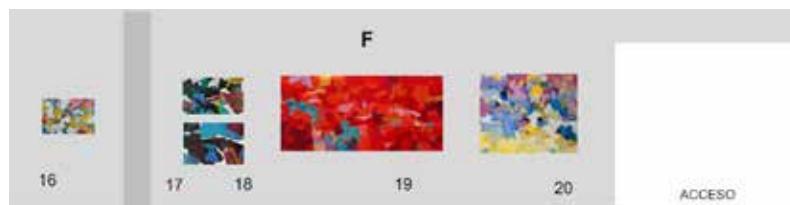


- 1 CAIDA LIBRE
2 VAGUADA
3 GENES CURTIDOS
4 (VIRUTAS 1)
5 (VIRUTAS 2)
6 DISPUTAS Y ENCUENTROS 1
7 LA CALMA ECHA RAIZ
8 DISPUTAS Y ENCUENTROS 2
9 MUCHO MAS QUE EVASION
10 CHILE EN LLAMAS
11 UN CORREDOR, DOS CORREDORES Y UN DRON
12 BARRIOS ILUMINADOS
13 BARRIOS SEGREGADOS
14 ORIENTEMEIDO
15 MULDIVERSIDAD

PRIMER PISO

- 16 HAY UNA SELVA, ALLÁ AFUERA
17 TENDER A BLANCO Y ESPERAR UN DESCENCLACE FELIZ 1
18 TENDER A BLANCO Y ESPERAR UN DESCENCLACE FELIZ 2
19 OCTUBRE PERSISTENTE
20 VAGUANDO
21 MUTACION
22 56 AÑOS
23 56 AÑOS 2
24 PALIDA
25 OTOÑO COSTERO
26 RENDULAS 2
27 RENDULAS 3
28 RENDULAS DE PRIMAVERA
29 MAPA IRREAL
30 AVECESNUBLA
31 BOCA DE PEZ

SEGUNDO PISO



11.72



12.17

>> Figura 5. Planta segundo piso, salón de exposición. Fuente: elaboración propia

>> Figura 6-7. Esquema disposición de las obras en el salón. Fuente: elaboración propia

>> Figura 8. Listado de obras de la exposición. Fuente: elaboración propia.

IMÁGENES EXPOSICIÓN (SELECCIÓN).



>> Figura 9. *Vaguada*. Acrílico sobre madera. 35x73 cm.
Febrero, 2016

>> Figura 10. *Genes custodios*. Acrílico sobre madera.
60x180 cm, 2017



>> Figura 11. *Entre tanto lo que nos queda es tender a blanco y esperar un desenlace feliz 1.* Acrílico sobre madera, 51x75 cm. Noviembre, 2020.

>> Figura 12. *Entre tanto lo que nos queda es tender a blanco y esperar un desenlace feliz 2.* Acrílico sobre madera, 55x92 cm. Noviembre, 2020.

>> Figura 13. *Octubre persistente.* Acrílico sobre tela, 118x148 cm, 2022



>> Figura 14. *Vaguando*. Acrílico sobre tela, 115x145 cm, 2023

>> Figura 15. *La calma echa raíz*. Acrílico sobre tela, 143x130 cm. Septiembre, 2024



>> Figura 16. *Otoño costero*. Acrílico sobre tela, 104x200 cm. Noviembre, 2018



>> Figura 17. *Pez*. Acrílico sobre tela, 110x140 cm.
Octubre, 2024

Eidos, bios, linos, aithesis y realites en el obrar de María de Lourdes Leticia Almonacid Vargas

JUAN DE DIOS BELTRÁN MANCILLA

ORCID: 0000-0002-4062-3603

Universidad de Valparaíso
Facultad de Arquitectura
Revista Márgenes
Espacio Arte y Sociedad
Eidos, bios, linos, aithesis y realites en el obrar de María de Lourdes Leticia Almonacid Vargas
2025. Vol 18. N° 28
Páginas 165-170

<https://doi.org/10.22370/margenes.20251828.5083>

INTRODUCCIÓN

Asistiendo a una invitación que nos hiciere el director y editor de la Revista Márgenes Espacio Arte Sociedad, Psic. Omar Eduardo Cañete Islas¹, ambos –director y revista- de la Facultad de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso, estamos en presentar una síntesis que comprende el presente escrito, una selección de imágenes y algunos links de video reconocimientos del obrar de una artista que esperamos genere, en cada lector (a), un devenir alejado del ordinario transvivir. Nos referimos a María de Lourdes Leticia Almonacid Vargas, una virtuosa de la pintura reconocida en no pocas localidades de nuestro país. Al ser presentada en esta prestigiosa revista, esperamos, conforme este estadio, un reconocimiento desde y hacia los conciertos nacional e internacional, convencidos de que el reconocimiento es el peculiar modo de ejercer el bien en arte y en todo hacer cuyo mor es un Bien Mayor y de extensiones por doquier.

María de Lourdes Leticia Almonacid Vargas – *Letizia*, en el devenir del presente escrito- es pintora, dibujante, actriz y educadora, entelequias que en ella innatas; constituyen una envolvente definición de lo ilimitado en su hacer Artes y otros de la mencionada celebridad. Autodidacta y de formación universitaria y en Bellas Artes.

Nacida en Quintero, ingresa en el año 1970 a la Escuela de Bellas Artes de Valparaíso y un año después, en la Escuela de Bellas Artes de Viña del Mar. Óleo y pastel en la tela en su advenimiento. Arte dramático, le continúa, ello en la Escuela de Teatro de la Sede de Valparaíso de la Universidad de Chile, entre los años 1971 y 1974. En 1986 se titula de Profesora de Educación General Básica en la Universidad de Tarapacá. Ejerció desde el año 1969 hasta el año 2014 en el Liceo Politécnico de Quintero, del cual egresó de Educación Media en el año 1970. Estudió con el artista Lorenzo Domínguez, (1995) y en el Atelier 35 dirigido por la artista Ximena Salgado. Además, estudió licenciatura en empresas turísticas en la Universidad del Mar, post grado en orientación escolar y otros bajo el imperio de la educación.

En la cosa pública, **Letizia** es reconocida por sus estudiantes, por sus pares, por los padres y/o los apoderados del Colegio Alonso de Quintero y del Liceo Politécnico Quintero, instituciones donde ejerció –por 43 años- su carrera docente y por la comunidad de Quintero y ciudades cercanas. Adelantó a su época –al igual que unos pocos profesores- el concepto de influencer de valores positivos. Conforme sus estudios, también ejerció en orientación escolar, en gestión de turismo, de eventos escolares, en medio ambiente y en

¹Omar Eduardo Cañete Islas es Docente en el Módulo Morfologías en Taller de Ciudad y de la Cátedra Geometría Fractal en la Carrera de Arquitectura de la Escuela de Arquitectura de la Universidad de Valparaíso. Omar Eduardo Cañete Islas (<https://orcid.org/0000-0003-4762-3718>) Escuela de Arquitectura. Universidad de Valparaíso. Chile.

política, en todos, por cierto, destacando. En lo privado, es una excelente hija, hermana, cuñada, tía, pareja y amiga. Hoy, dicta, en carácter privado, un taller de pintura en su hogar y también, uno de pintura y dibujo, en la Casa Museo Downey de su ciudad de la cual forma parte de su directorio, todo ello, por cierto, en recíproca honra. Al igual que otro de los grandes, *'nunca ha salido de su ciudad'*. Empero, viviendo siempre en Quintero no le inhabilita para el distingo de ser una ciudadana del mundo.

De sus Premios, observamos: MENCION HONROSA en Vigésimo Segundo Salón Regional de Artes Plástica del Magisterio, Secretaría Ministerial de Educación de Viña de Mar (1997); Primer Premio Categoría Pastel, en Vigésimo Tercer Salón Regional de Ares Plásticas, Secretaría Ministerial de Educación de Viña de Mar (1998); MENCION HONROSA en Vigésimo Cuarto Salón Regional de Artes Plástica del Magisterio, Secretaría Ministerial de Educación de Viña de Mar (1999); Premio Especial en Vigésimo Quinto Salón Regional de Artes Plástica del Magisterio, Secretaría Ministerial de Educación de Viña de Mar (2000); Primera Mención Honrosa 2* Concurso Nacional de Pintura para Profesores, Colegio de Profesores de Chile A. G. (2002); ARCEL, Salón Museo de Historia Nacional, Santiago de Chile; Exposición Sentimiento y Realidades, 14 de enero al 5 de febrero de 2008, en Puerto Varas.

Letizia ha expuesto sus pinturas en las ciudades Santiago, Viña del Mar, Valparaíso, Rancagua y Puerto Varas. Al respecto, observemos las siguientes:

Atelier 35 en Reñaca, Viña del Mar, año 1997; Atelier 35 en Reñaca, Viña del Mar, año 1998; Atelier 35, 5^a Temporada Artística Universidad Técnica Federico Santa María, Campus de Rancagua, año 1999; Primer Salón de Pintura de Quintero. año 1985; Sala Sausalito de Biblioteca Mayor de UCV. año 1985; Centro Cultural Estación Puerto Varas. año 1985; Categoría Aficionados, 185 seleccionados de 1500 participantes, a nivel nacional; Palestina Vista por Chile, Belén 2000, Año 2000; En Solitario; Sentimiento y Realidades, Sala Sausalito, Biblioteca Mayor, Facultad de Filosofía y Educación, Sistema de Bibliotecas Universidad Católica de Valparaíso, año 2002 y En Solitario; Sentimiento y Realidades, Salón Centro Cultural Estación de Puerto Varas; I. Municipalidad de Puerto varas, año 2008.

Hacia el año 2022, el Directorio de la Fundación Casa Museo Downey y su Presidente, un destacado ingeniero comercial, el Sr. Joaquín Kaulen Downey junto a Mauricio Isaac Carrasco Pardo, Alcalde de esa época, de la I. Municipalidad de Quintero², el día jueves 24 de noviembre del mencionado año, a las 12.00 Hrs., dio curso a la inauguración de la Exposición METAMISTERIUM, un obrar entre otros de esta artista. Dicho evento incorporó una luz no distante del obrar de Juan Downey³ ni de la Casa Museo Downey⁴. La mencionada exposición fue extendida hasta el día sábado 24 de diciembre del mencionado año. En esa oportunidad, el mencionado Alcalde y la Casa



>> Figura 1. Foto de pintora María Lourdes Leticia Almonacid Vargas

²Propongo RECONOCER en un ACTO PRIMERO, a quienes a otros reconocen, en este caso, a Joaquín Kaulen Downey y a Mauricio Isaac Carrasco Pardo, Presidente de la Casa Museo Downey y Alcalde de la I. Municipalidad de Quintero, respectivamente. De acuerdo a jerarquías, también reconocemos a cada uno de los directores y colaboradores de la Casa Museo Downey. A los y las estudiantes que han elegido recibir las influencias de los y las maestras que imparten selectos talleres en bellas artes. A los padres, madres y/o apoderados (as) de los (as) mencionados (as) estudiantes que han confiado en el servir de la Casa Museo Downey. A quienes, en aquella oportunidad presenciaron y fueron parte de esta exposición. Reconocimiento, valor y legado son, sin más, las componentes de una conceptualizada sinergia que el suscripto –o este autor- querría fijar aquí no solo para Almonacid Vargas sino también para otros que, en tanto esta conceptualización sea en las conciencias de Uds., estimados lectores, generará, esta vez, impensadas e infinitas otras sinergias. Serán, por lo pronto, Letizia y la Casa Museo Downey las dos componentes de ésta, hoy su realidad. Tendemos a ver las cosas por separado, tanto es así que en la famosa figura de la gestalt de la copa y los perfiles vemos o copa o vemos perfiles. No vemos el todo y si los llegásemos a ver tal vez veríamos una sumatoria de dos perfiles y una copa y no una entidad nueva que es en ningún caso esos por separados. Es la famosa parálisis paradigmática "del reloj de cuarzo". No vemos lo que todavía, másívamente "muchos (as) no ven. Directamente, les invito a re-conocer, a valorar y a usufructuar del legado del telos conformado por Letizia en la Casa Museo Downey- empero, en el esfuerzo inmediato de no observarlas por separado. La presente invitación reclama de un gran esfuerzo para quienes tienen por costumbre usufructuar de la realidad fragmentariamente.

³Juan Downey Alvarado nació en Santiago, Chile el 11 de mayo de 1940. Egresó en 1961 de la carrera de arquitectura en la Pontificia Universidad Católica de Chile. Paralelamente, estudió grabado en el Taller 99, fundado en 1956 por el artista Nemesio Antúnez. Luego de recibir el título de arquitecto Downey decide ir a Europa para profundizar su educación artística. Primero estudia pintura en Madrid y Barcelona (España), y más tarde viaja a París (Francia), donde continúa sus estudios en torno a la técnica del grabado en metal en el Atelier 17, al aero del maestro grabador y fundador del Atelier William Hayter, donde también estudiaron los artistas chilenos Roberto Matta (Nueva York) y Eugenio Téllez (París). La información respecto de Downey y la Casa Museo Downey es extensa, por lo pronto consultemos: <https://www.artistavisualeschilenos.cl/658/w3-article-40325.html> https://www.google.com/search?q=juan+downey+alvarado+y+la+casa+museo+juan+downey&oq=&gs_lcrp=EgZjaHvbWUqCQgAECMYxjqAjIICAAQIxgnG0oCMgkIARAjGCcY6gIyCQgCECMYxjqAjIICAMQIxgnG0oCMgkIBBajGcY6gIyCQgCECMYxjqAjIICAYQIxgnG0oCMgkIBxAjGCcY6gLSAQkxNzM0ajBqMTWoAgiwAgHxBSQupNTKN9wq&sourceid=chrome&ie=UTF-8

⁴Ubicada ésta en Vicuña Mackenna N°1325, en Quintero,

Museo Downey, re-conociendo el valor de lo que será su legado en dibujo y en pintura, acogió a esta artista y en un proceder conjunto generaron las posibilidades reales para que la presente exposición, en esta casa museo y en esta ciudad, ocurriese.

Conforme lo obrado, les invito a observar el registro de cinco de sus pinturas. Por cierto, su obrar es extenso. Razones de espacio impiden presentarlas todas.

El gris, el color y la luz en el devenir de sus telas expone realidades plásticas y elásticas que bien podemos identificar en un realismo axiológico, experiencial y formal; concepciones que fundan el nombre de la presente exposición, esto es ***el EIDOS, el BIOS, el LINOS, la AITHESIS Y la REALITES EN EL OBRAR DE MARÍA DE LOURDES LETICIA ALMONACID VARGAS.***

Finalmente, registremos en esta presentación el reconocimiento que, en marzo del año 2022, en teatro, *Archivo Nacional de Chile*, nos presentó el documental *Serie Recuerdos en movimiento: Leticia Almonacid*. Se trata de una Pieza audiovisual que narra, en la voz de una de sus protagonistas -de **Letizia**- la historia de grupo de teatro del Liceo Politécnico de Quintero, año 1970, con la Obra El Violinista en el Tejado⁵. Su Taller en la actualidad está en la Casa Museo Downey, la invitación es, a visitarla⁶.

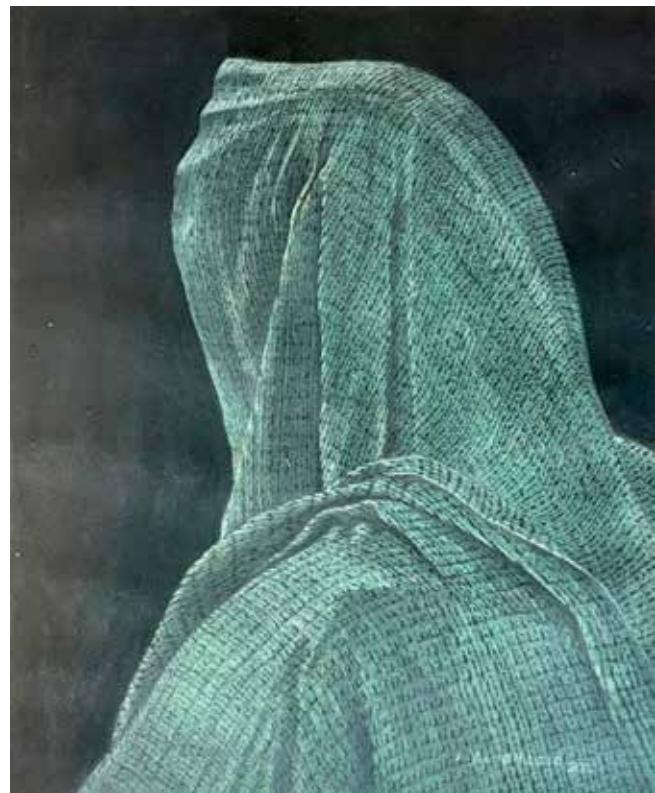


Figura 1. Pintura óleo *Ministerio*. Fuente: Elaboración propia.

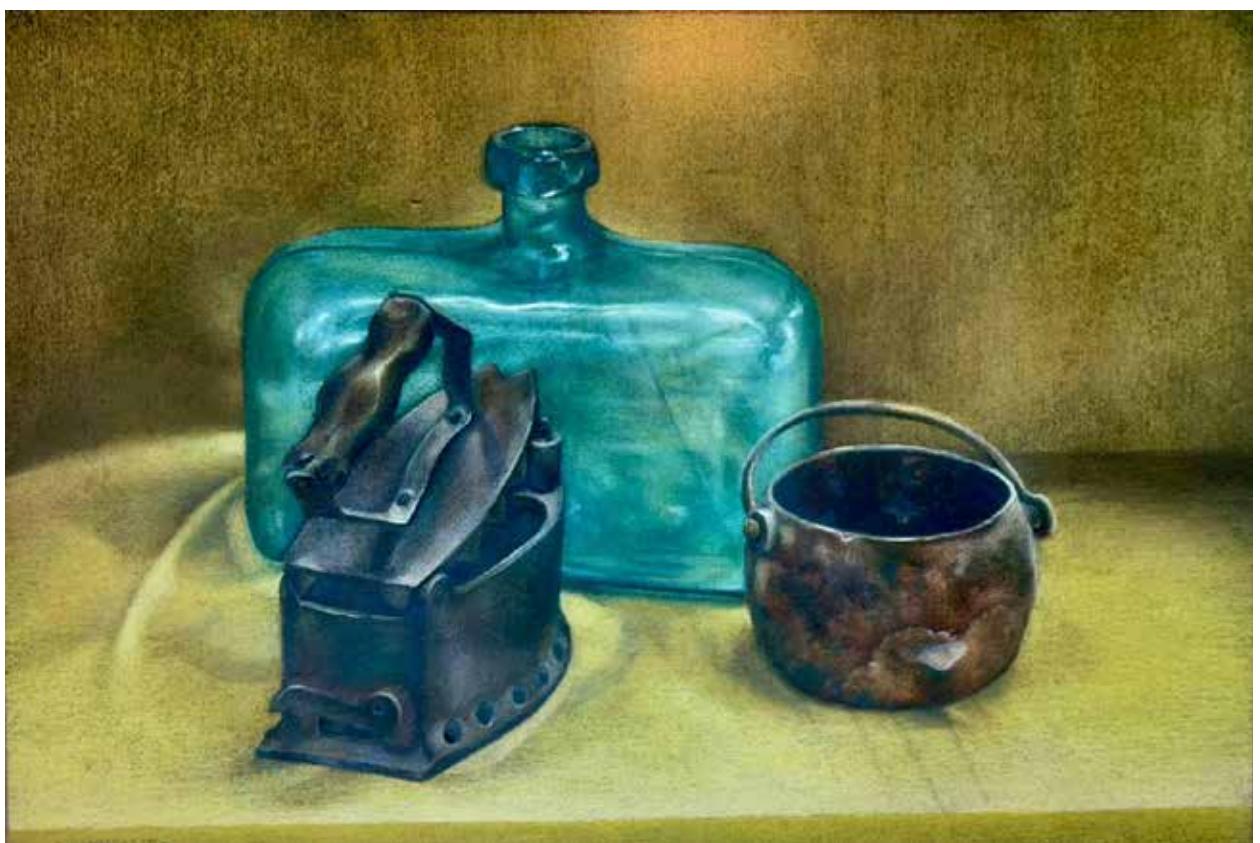
⁵Serie *Recuerdos en movimiento*: Leticia Almonacid

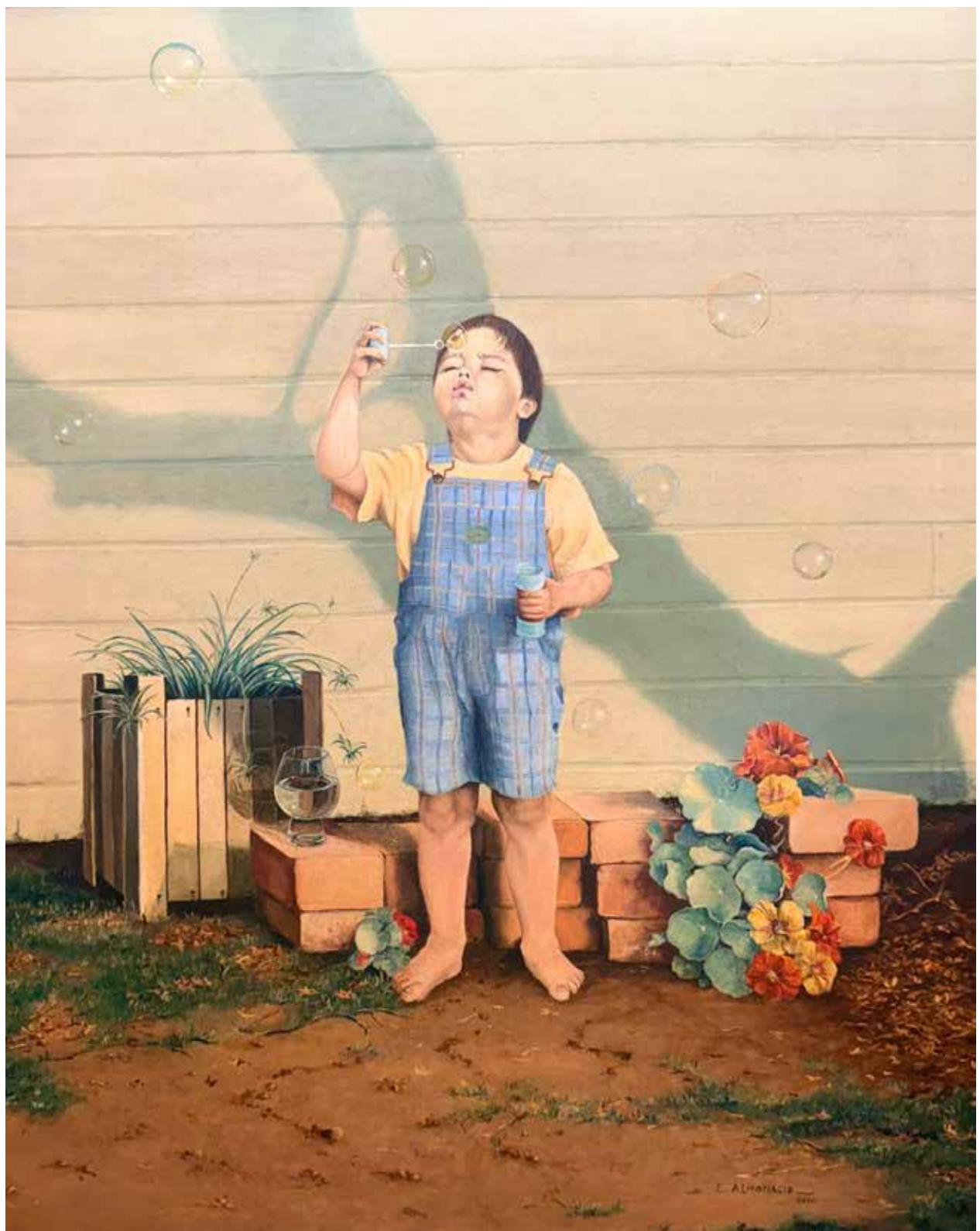
<https://www.archivonacional.gob.cl/multimedia/serie-recuerdos-en-movimiento-le-ticia-almonacid>

⁶¡Ven a ser parte del Arte! @casamuseodowney Profesora Leticia @almonacid.leticia Taller 2025 inician en mayo. Dibujo y pintura, E-Mail, almonacidvargas@gmail.com

Guitarra clásica e integral, Grabado artístico y Aprendizaje creativo, Video arte y Collage creativo

<https://www.instagram.com/reel/DIUAK9ruj2q/?igsh=eTZ1a3loa3MxZjRw>



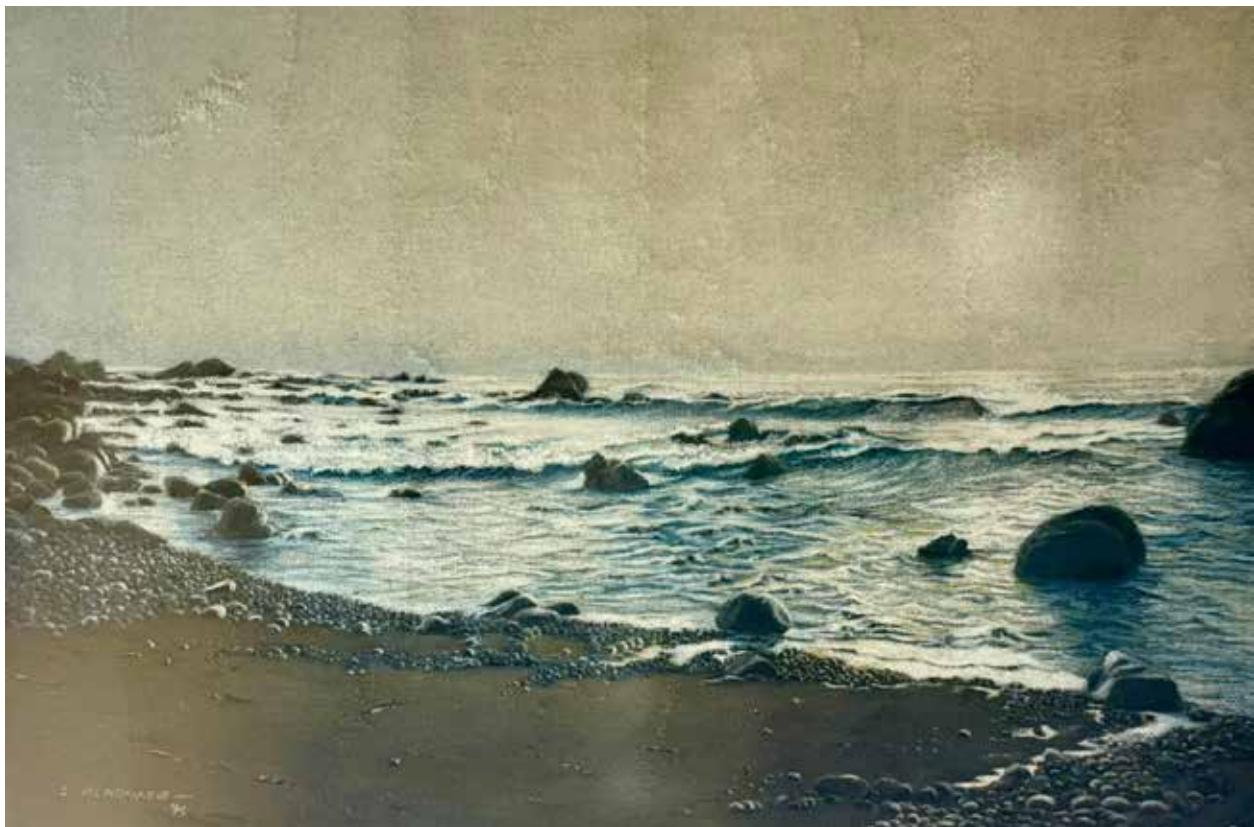


>> Figura 2. Pintura óleo *Las lavanderas de Loncura*.

Fuente: Elaboración propia.

>> Figura 3. Pintura óleo *Bodegón*. Fuente: Elaboración propia.

>> Figura 4. *Hernán*. Fuente: Elaboración propia.



>>Figura 5. *Marina*. Fuente: Elaboración propia.

Reseña de Cine: *Cuentos de Tokio* (1953)

Film dirigido por Yasujirô Ozu

ANÍBAL RICCI ANDUAGA
ORCID: 0009-0000-1384-82

Universidad de Valparaíso
Facultad de Arquitectura
Revista Márgenes
Espacio Arte y Sociedad
Reseña de cine: Cuento de
Tokio (1953). Film dirigido
por Yasujirô Ozu
2025. Vol 18. N° 28
Páginas 171-172

<https://doi.org/10.22370/margenes.2025.18.28.5081>

La estética de esta película es exquisita. Planos fijos donde personajes entran y salen de escena, diálogos que los enfrentan, montaje a la usanza del ruso Eisenstein. Una pareja de ancianos (Shukichi y Tomi Hirayama) conversa de espaldas mientras la cámara los filma de perfil. Provienen del puerto de Onomichi, situado a muchos kilómetros, han llegado a Tokio con el objeto de visitar a sus hijos. Ozu sitúa el punto de vista en estos abuelos, los hijos les dan una fría bienvenida, los nietos son unos maleducados. No sólo los separa la distancia, sino también los muertos de la guerra, ellos provienen de la provincia y Tokio es una urbe donde sus habitantes, en busca de progreso, se desloman trabajando. Para el director, Tokio es el telón de fondo, sus edificios son mostrados por escasos segundos. La conversación transcurre al interior de las casas, donde una cámara situada a ras de piso es testigo de diálogos intrascendentes, los hijos no tienen tiempo para desperdiciar con los viejos, los envían a un balneario de jóvenes donde apenas podrán dormir. Estos ancianos no quieren molestar, pero deciden volver para huir del ruido. Noriko (esposa de su difunto hijo) les brinda atención y los llevará a recorrer las calles de Tokio. Ozu utiliza el silencio para evidenciar la distancia emocional, los viejos observan el paisaje, descansan sobre el pasto, un breve travelling los filma de espaldas, caminando junto a un muro que los separa de sus hijos, de la ciudad y sus fábricas. Shukichi se emborracha con los amigos, uno ha perdido los hijos en la guerra, mientras Shukichi le confiesa que también está decepcionado porque sus hijos viven en barrios periféricos. Tomi (su esposa) sostiene un diálogo profundo con Noriko. A pesar de no ser hija de ellos, es la única que muestra una preocupación genuina, les tiene cariño, luego de enviudar no ha vuelto a casarse. Su casa es modesta, pero los atiende como reyes. Tomi ha estado sufriendo mareos, no parece nada importante, pero algo en su cuerpo expresa cierto malestar. El retorno a Onomichi empeora su salud y los médicos pronostican una pronta muerte. Los hijos acuden a verla en sus últimos minutos, luego la velan y asisten al funeral. Dejan al padre en compañía de Noriko, la única que lo acompaña en ese doloroso trance. Shukichi le pide que se case y reanude su vida, le agradece su bondad y reprocha a sus hijos; la distancia que los separa es insalvable. A pesar de su belleza, las imágenes ofrecen un tono melancólico, de gestos que desnudan incomprendión, donde los silencios son más significativos que los diálogos. La aparente simplicidad de la historia esconde conflictos de gran espesor narrativo. Existe distancia geográfica y afectiva, los bombardeos de la Segunda Guerra Mundial han minado las costumbres ancestrales, el boom económico de la recuperación no es más que un espejismo.

Fuente: <https://dilemas.cl/cuentos-de-tokio-2/>



> 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/by-nc-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 entrecorbillado. 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 (Agier, 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 & Pärsinen, 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 refuerzen 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

Próxima convocatoria:

-Patrimonio

-Paisaje/Territorio