



**UNIVERSIDAD DE CHILE
FACULTAD DE ARTES
DEPARTAMENTO DE ARTES VISUALES**

**El amor imperfecto
y el dibujo como elemento que encamina al desocultamiento**

Memoria para optar al Título de Grabadora

María José Sanhueza Riquelme

**Profesora Guía:
María Verónica Rojas Ledermann**

Santiago de Chile, año 2024

Índice

1. Introducción	6
2. Dibujo	9
2.1. Antecedentes	9
2.2. Lo <i>claro</i> entre el claroscuro y la sombra	14
2.3. El dibujo como línea	17
2.4. El comportamiento de lo que hace posible la autoría o Materiales.....	21
2.5. El dibujo como espejo	26
3. Grabado.....	35
3.1. La ritualidad y la alquimia	37
3.2. La quietud y el movimiento	39
3.3. La herida controlada.....	40
3.4. Incurvatio u hombre curvo	42
3.4.1. Destinado a torcerse.....	49
3.4.2. El amor imperfecto	57
3.4.2.1. Re – sentir	61
3.4.2.2. La inocencia a prueba	64
3.4.2.3. "Congoja"	66
3.5. Ex lugares y <i>no – lugares</i>	68
3.5.1 Las habitaciones de todos los tiempos menos el presente	73
3.5.2. Walker Martínez #1816	78
3.6. Ctónico	86

3.6.1. Verkrümmung	90
3.6.2. El cuerpo parasitado	94
4. Conclusión	104
5. Bibliografía	106

Agradecimientos

Antes de comenzar con la exposición de mi investigación y el desarrollo de mi obra, me permito agradecer a quienes me han acompañado en la conformación de mi camino, que no es habitual ni estable, por lo que se han visto obligados a confiar plenamente en mi convencimiento inquebrantable.

A quienes aprecian mi investigación de la manera más particular y me invitan a compartir con ellos su constante curiosidad, Valentín y Arantza.

A Lucas, por su labor de traductor y editor en esta memoria y, más importante aún, por acompañarme con su templanza y ternura, virtudes que mi espíritu ha necesitado muchas veces. Por permitirme este periodo de recopilación y culminación de esta etapa pendiente de mi vida, para así, tener la oportunidad de comenzar nuevas temporadas junto a Feneco.

A todos los profesores que se han grabado en mi memoria con motivo de admiración e inspiración, pero muy especialmente a Verónica Rojas Ledermann, que ha sabido apreciar mis peculiaridades por lo que son y no por convenientes. Por compartir su tiempo y su guía, mientras me enseñaba a valorar mi trabajo y sensibilidad. Por su amabilidad que, si bien puede parecer lo menos relevante, ha sabido conmoverme e inspirarme constantemente. Por su obra: íntegra, verdadera, vital.

Su experiencia y sabiduría han formado profesionales por generaciones con la maestría y oficio de su método, pero su integridad y humanidad han sabido despertar los espíritus abatidos de muchos otros.

Que este periodo de su vida y este texto sea testimonio de todo lo que ha entregado de forma silenciosa, como el grabado mismo.

1. Introducción

“En una sociedad decadente, el arte, si es verdadero, debe reflejar la decadencia. Si no quiere perder la fe en su función social, el arte debe mostrar el mundo como algo que se puede modificar. Y debe contribuir a modificarlo” (Fischer, 1978).¹

En esta memoria se reúnen los temas de investigación generados desde la perspectiva más íntima, que se han manifestado desde el primer año de carrera. Se pretende elaborar espacios de diálogo y reflexión a partir de obras y procesos creativos que reflejan el comportamiento humano inscrito en la *otredad*.

En una especie de búsqueda etiológica de este concepto, me presento como *otra*, para elaborar sobre la emocionalidad y la sensibilidad como una fortaleza que permite experimentar el mundo de forma compleja y presente, y no como particularidades del artista que lo separan del resto de la comunidad. Inmersa en este contexto de *otredad*, propongo mediar con el artístico y exhibir condiciones reales que no son una representación del arquetipo del *otro*, sino los objetos, espacios (físicos y memoriales) y testimonios del individuo, mientras busco comprender mi propio mundo.

Al recoger estudios de filósofos como Fischer, Bachelard, Fromm y Jung, indago sobre necesidades humanas y espirituales que están carentes o pervertidas en el *otro*, como el refugio, la verdad y el amor, y que fracturan a la comunidad (cultural, social, local, familiar) que se desapega del mundo que percibe como impropio. Considero, como parte de ese arquetipo, que esa problemática se replica en el mundo del arte al ser construido desde el privilegio (en el amplio sentido de la palabra) y es con esta premisa que me permito desarrollar mi investigación y mi obra.

Desde la naturaleza autoral, se desglosarán dos temas principales: el dibujo y el grabado, que se ofrecen como medios gráficos y tangibles para encaminar la discusión al reconocimiento,

¹ FISCHER, Ernst. *La necesidad del arte*. Quinta edición. Barcelona, Ediciones Península, 1978. Pág. 56.

pues posibilitan la visibilización de lo que se oculta. Estas técnicas actúan como mediadoras entre los extremos de un mundo receloso de la verdad y uno completamente cierto (porque es), de la misma manera en que Stoichita se refiere al eco y la sombra: “*El epifenómeno del eco refuerza el epifenómeno de la sombra en un escenario destinado a borrar los límites entre el mundo de las apariencias y el de la realidad*” (Stoichita, 1999).²

El dibujo será concebido, en la primera parte de su capítulo, como línea, para considerar sus aspectos técnicos y resultados visuales desde la creación investigativa en el curso de la carrera. En el desarrollo de este tema, la mancha evanescente y la controlada, la corporeidad del grafito y sus absolutos, la dureza, resistencia y sensibilidad del material y la omisión diferente de la abstracción serán elementos abordados estética y estilísticamente.

En la segunda parte del capítulo, se intenta exhibir lo observado durante el dibujar imaginando la técnica como espejo. Desde la traducción de lo aparente y el reconocimiento de lo familiar en la experiencia íntima, hasta el autoconocimiento que permite la acción de observarse para poder elevarse, crecer.

Es importante aclarar también que, para efectos de este texto, cada vez que se habla de dibujo, se refiere al que se realiza de forma reflexiva.

En el segundo capítulo principal, que trata sobre grabado, se expone cómo vienen los fenómenos de la *otredad* a permear el trabajo artístico. Se plantean compromisos que, en beneficio de la obra y, eventualmente, de la psique, deben realizarse para intentar encontrar algún espectador que no esté dispuesto a observar la vulnerabilidad por morbo, sino por familiaridad. Para esto, se acude al concepto de *incurvatio* como condición de la naturaleza humana que parece no poder alterarse; a lugares físicos y memoriales que, debido a su estado, se categorizaran como *ex lugares* y *no – lugares*; y al mundo de lo *ctónico* como terreno al que parece pertenecer todo lo *otro*.

Así, este texto es la primera instancia para documentar las obras en paralelo a su razón y el proceso creativo que conllevan, por lo que es vital que se realice bajo mis condiciones. Desde

² STOICHITA, Víctor I. *Breve historia de la sombra*. Madrid, Ediciones Siruela, 1999. Pág. 27.

la incomodidad de mi mundo, ofrezco revelar el sentido de mis obras porque no conozco otra verdad y porque deseo que mi arte no requiera de máscaras ni apariencias.

2. Dibujo

2.1. Antecedentes

Inicialmente, las clases de dibujo eran concebidas con el propósito de entregar entendimiento de los cánones académicos, para adquirir las herramientas que permitieran representar lo más fidedignamente posible la realidad a través de la técnica. Estos ideales vislumbraban un hacer mimético, donde aún no surgían dudas sobre qué es lo necesario para comprender lo que se ve. Los deseos de aprender a dibujar eran plásticos, no sólo por lo moldeables, sino que, en ese momento, también por lo inorgánicos.

En esa etapa de formación profesionalizante, pensar en la estructura parecía primordial, pues en ese periodo era entendida como el único método que permitiría ubicar la representación de “lo real” en el espacio tal como se ve, con todo y su peso matérico, su dirección y su completa existencia. La intención del dibujo procuraba ser una traducción fidedigna de la figura (figurativo), creyéndose que, por ser más reconocible era más académico y canónico. Esta pretensión respondía primordialmente a la decisión de ser educada por la academia.



Estudio en carbón, 2015.



Estudio en carbón, 2015.

Durante el hacer y un tiempo más adelante, se comprendió lo estructural que puede ser un gesto o lo abstracta que es realmente la estructura, percibiendo cómo un gesto puede ser también una mancha y cómo, en su abstracción, es capaz de construir figurativamente. No implica que únicamente se construya de esa forma, pero cuando la artista aún está en un estado de dibujo en el que la intención primordial es representar; el gesto, la curva, la mancha describen el escenario o la pose de forma suficiente. Por sí mismos, estos gestos, curvas y manchas son, por supuesto, abstractos. Sin embargo, no se consideran espontáneos³, pues vienen de una intención controlada de representar algo real y son consecuencia de querer traducir la teatralidad de una pose o el impacto de la luz sobre una modelo. No se hacen sin intervención de la razón.

³ Del DRAE: *adjetivo*

Espontáneo, espontánea:

1. [fenómeno, acción] Que se produce sin intervención o estímulo exterior.
2. [acción] Que se realiza por propia voluntad, sin estar coaccionado u obligado a ello.
3. [persona, animal] Que actúa dejándose llevar por sus impulsos afectivos naturales, sin atender a lo que dicta la razón o la convención social.
4. [planta] Que se desarrolla sin cultivo o sin cuidados.

Desde esa nueva revelación, comienza a percibirse la estructura más bien como una invención matemática que nos permite acordar universalmente cómo es la forma de algo, o cómo nos dicen que se comportan el espacio y sus formas. Aun así, el reconocimiento de la estructura parece ser un lugar de encuentro común para quien necesita retomar un punto muerto. A veces es una primera base para encaminar nuevamente la intención, que debe ser vital.

Una vez conocida esta parte del proceso de aprendizaje, las curvas y la gesticulación dialogaron con una constante evolución en busca de la construcción de una imagen, para permitirle a los dibujos prescindir de las rectas constructoras. Es relevante mencionar que, para cada caso, el diálogo es requerimiento, pues la escena a representar nunca es la misma.

Así mismo, durante la carrera, los tiempos de trabajo variaban constantemente y la manera de dibujar mutaba como necesidad dirigida por la duración de cada pose. La abstracción de la forma comienza a ser requerimiento para capturar el dramatismo y la dificultad de una pose compleja, la añoranza de intentar completarla era un logro satisfactorio. Los ejercicios en movimiento invitaron a la línea a hacerles justicia en su dinamismo, al intentar encontrar algún lenguaje que pudiese traducir esa imposibilidad, mientras asentaban a la artista y a la creación en ese tiempo presente.

Por todo lo anterior, el tiempo fue otro elemento con el que fue interesante aprender a dialogar. Se crearon espacios de encuentro entre clases cuando, al dibujar, las poses se acomodaban en el formato del papel extremadas, a la espera de relacionarse de alguna forma con poses futuras. A veces eran hermanadas por similitud y, otras veces, con la intención de tensionar la composición del dibujo en su totalidad. En otras ocasiones la coordinación pretendía generar un dialogo entre la diversidad de materiales, para imaginar un relato. Como si una pose se elevara, desde la que había sido dibujada en la parte inferior del formato. O el caso contrario: como si la pose que se posiciona en el *cielo* estuviese cayendo, al mismo tiempo que viéndose en el suelo.



Estudio en lápiz y carbón, 2015.

Actualmente, dibujar es evidenciar el diálogo constante entre la razón y la impresión⁴. Un oxímoron conceptual, pues la mancha y el gesto son los que construyen en su abstracción, mientras las líneas, con un desplante narrativo, recorren un camino sin destino. No obstante, estas últimas, delinean el paisaje imaginario donde el cuerpo reposa. Las líneas no actúan como apoyo de la mancha o el gesto ni viceversa. Cada manera de traducción tiene su autonomía y se instala en la superficie por la riqueza de su particularidad. Experimentar todos estos estados de observación es lo que le permite hoy a la artista dejarse en el dibujo entendiendo lo que se observa.



Estudio en lápiz y carbón, 2023.

⁴ Del DRAE: *nombre femenino*

Impresión:

3. Efecto que algo o alguien produce en el ánimo de una persona.

2.2. Lo *claro* entre el claroscuro y la sombra

Para efectos de estos primeros párrafos, se utiliza la etimología y el significado del verbo transitivo “aclarar” a modo de analogía para comenzar a evidenciar la relevancia del dibujo como uno de los conceptos estructurales en la creación autoral. Consideraremos, de este modo, al conocimiento y la verdad como “*luz*”; a los procesos, cuestionamientos y avances como “*claroscuro*”; y a la quietud y conformidad como “*oscuridad*”.

Aclarar⁵: *verbo transitivo*

Etimología: Del latín acclarāre (“evidenciar”), compuesto de ad (“hacia”) y clārō, clārāre (“iluminar”, “explicar”), a su vez derivado de clārus (“claro”, “evidente”, “brillante”, “famoso”).

1. *Hacer clara o más clara una cosa o quitar lo que la oscurece o espesa.*
2. *Explicar lo que se dice, una idea, una actitud, una situación u otra cosa para que alguien la comprenda o entienda bien o correctamente.*
3. *Hacer que una cosa se agudice al máximo, en especial una facultad humana.*

Los inicios son siempre *oscuros*, nada hay. Desde el pensamiento (y creo también que desde el sentimiento), estos se vuelven posibilidades. El proceso de *aclararlos* sólo es posible desde el conocimiento adquirido por el hacer que, para progresar, necesita luego de reflexión.

Desde esa *oscuridad* se describe el lugar de la artista y, la *luz* inicial es entonces dibujo. Antes de comprender el dibujo, todo se intenta imitar de manera difusa, mimética. Involucrarse con el proceso es aceptar que no existe un completo control del concepto, que tiene un comportamiento fenomenológico autómatas.

Contrario al dogma, el conocimiento se crea constantemente a través de la razón y permite el movimiento. El análisis de la *luz* revelada la hace brillar con continua y renovada fuerza. Por esto, el dibujo es la primera manera visual que debe estar en constante práctica, pues necesita

⁵ Según explica el DRAE.

evolucionar junto al dibujante. No estar en diálogo conlleva cortar lazos tejidos en el hacer, romper lenguajes moldeados como consecuencia de un estado emocional o un nivel de madurez particular, volver a la *oscuridad*.

La relación que un dibujante entabla con el dibujo sólo es posible de mantener desde el hacer. Dejar de dibujar conlleva un estado nostálgico casi inmediato, donde hablar del dibujo y lo que hace sentir se vuelve pura especulación. Probablemente, esto se puede aplicar a todo ámbito de cosas, pero fue en la interrupción de este proceso íntimo (dibujar) que, experiencialmente, se hizo posible comprender estas maneras del comportamiento humano.

Son las raíces que entregan el soporte a la obra para erguirse, pero también la nutren de todo lo valioso que un trabajo necesita para no desmoronarse con una brisa. Son los huesos que permanecen cuando la carne ha perecido, son el rastro biológico de cada autoría, el único vestigio de un punto común en el proceso creativo. Un dibujo es único e irrepetible, tal como el dibujar de un artista. El dibujo es un entendimiento o lenguaje universal y, a la vez, un proceso completamente personal e íntimo.

En ese sentido, el dibujo se siente vivo como el artista mismo; como la modelo o, a veces, los elementos a dibujar; como la atmósfera por traducir, con su luz natural o artificial, sus climas y movimientos. Es resiliente al estado del artista, a su ánimo, su presencia y su concentración; ayuda al dibujante, por ejemplo, a superar un estado complejo (emocional) o enfrentarlo rebeldemente, cansado de su desapego.

El arte contemporáneo que trabaja con objetos y conceptos también tiene actitudes que pueden participar de la analogía de lo que *aclara*, pues reflexiona encima de un conocimiento y cuestiona el dogma. Al des – armar lo conocido, tiene un comportamiento propio de la creación, pues en la curiosidad (*claroscuro*), es primordial el hacer reflexivamente (*luz*) para encontrar elementos familiares que escogemos para entregar un mensaje visual. Y así, el artista elige dialogar (o no) con su obra para llegar a acuerdos, que tendrán una traducción sensible, corpórea, a veces elocuente o disruptiva; a veces tensa o amable.



“Socle du monde” (Base del mundo o Pedestal del mundo), escultura, 1961.

El arte contemporáneo habla de la verdad en el sentido de que el artista forma el mundo según su propia imagen, ya no se habla de mitos y leyendas. De este modo, el artista es filtro. El dibujo es el primer acercamiento para sentirse filtro de su verdad. No desde las cosas representadas (tema), sino las maneras en que son representadas. Es el primer testimonio real, palpable, matérico, de cómo el cuerpo se comporta al transcribir lo observado. Es la primera evidencia visual de las carencias e inseguridades sobre la creación propia. También, es la primera prueba de su habilidad y un registro constante del progreso y de las cosas que progresivamente el artista es capaz de ver.

Dibujar inscribe al dibujante en el escenario de un *claroscuro* y ya no de *oscuridad*, porque dibujar reflexivamente y con verdad, permite el surgimiento de nuevos conocimientos capaces de incorporarse al discurso dialéctico original. Permite fluctuar cerca de la *claridad* de manera constante y consciente.

El dibujante tiene ahora en su mano la manera auténtica de representar la luz y la oscuridad de la existencia. Y es en la oscuridad de la existencia donde el dibujo emerge poderosamente

con verdad. Ya no es el deber del artista ser el orador de su historia, ya no requiere de palabras. Como dibujante, es el instrumento con el que su verdad se comienza a construir.

2.3. El dibujo como línea

“El pensamiento no es más que una forma abreviada de experimentación transferida de las manos al cerebro; hoy los innumerables experimentos anteriores han dejado de ser ‘recuerdo’, para convertirse en ‘experiencia’” (Fischer, 1978).⁶

Kandinsky se refiere a la línea, como *“tensión y dirección”* (Kandinsky, 1995)⁷, a diferencia del punto que se define exclusivamente como tensión. Estas descripciones técnicas permiten comprender teóricamente la configuración de imágenes bidimensionales creadas. Es importante agregar la *intención* en la línea a estas nociones, pues permite plasmar al autor de forma más protagónica en la ejecución de su dibujo.

Gracias a su dirección, la línea recorre. A medida que es construida por el dibujante, se pone en movimiento (*claroscuro*), lo que le impide la quietud y la comodidad. Esta última, no en el sentido de bienestar o descanso, sino en el de conveniencia. El dibujo es incómodo porque no se obtiene con facilidad; no es posible sin un esfuerzo y, a veces, un malestar. No entrega lo que es conveniente gratuitamente y depende del cuerpo del autor, con todo lo que sus estados (físicos, anímicos, geográficos, mentales, etcétera) conllevan. Por esta imposibilidad, el dibujo como línea obliga a ampliar el mundo en la búsqueda de soluciones, virtud valiosísima para el artista que tiene permitido entonces, a través del dibujo, exponerse en el espacio, fuera de su mundo creado, sin arriesgarse a un peligro real. Existen riesgos en la exploración, pero el dibujo si bien evidencia, no juzga ni arrebató lo obtenido en el recorrido.

⁶ FISCHER, Ernst. *La necesidad del arte*. Quinta edición. Barcelona, Ediciones Península, 1978. Pág. 21.

⁷ KANDINSKY. *El punto y la línea sobre el plano: Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Quinta edición. Barcelona, Editorial Labor S.A., 1995. Pág. 58.

La línea vertical habitualmente cae. Cuando lo hace, el dibujante intenta plasmar la recta posicionando su cuerpo con los pies firmes sobre la tierra y direccionando su brazo lo más simétricamente posible al sur, para aterrizarla en el plano. Este fenómeno performático y casi pagano no es diferente de las estacas enterradas como guías para plantas trepadoras en un huerto o las instaladas junto al camino para delimitar un campo. Su instalación no es azarosa y, en este proceso, como en el de dibujar, depende de una familiaridad producto de la sensibilidad y habilidad repetidas en el tiempo.

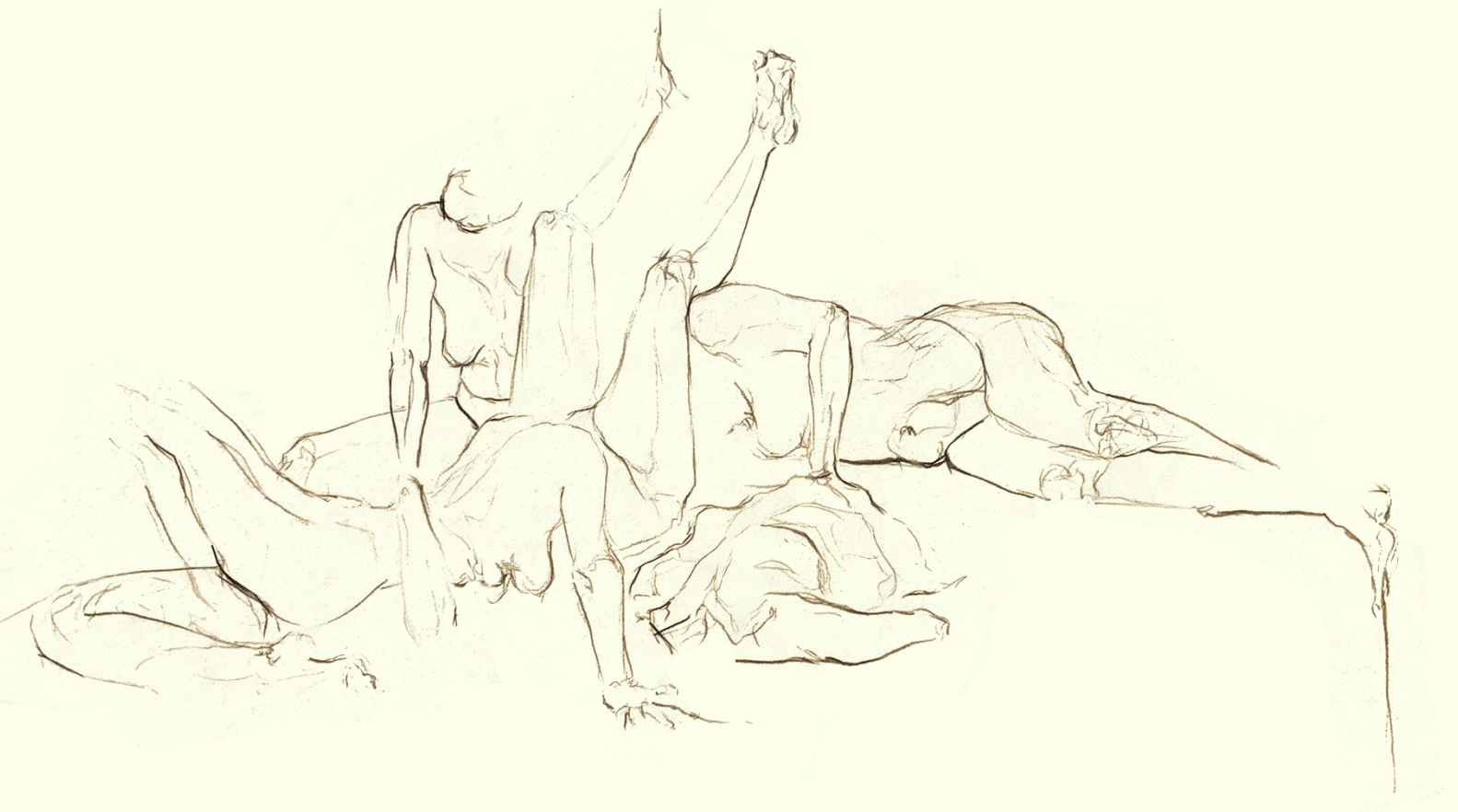
Cuando la línea vertical desciende en la intimidad de la creación, tiene una naturaleza ensimismante en su gesto que es propia también del grabado. A veces, la línea vertical sube y se dispara al cielo desprendiéndose del dibujante. En este caso, ese gesto puede considerarse propio de la pintura y su desborde.

La línea horizontal es paisaje, es el camino recorrido para dar cuenta del espacio, de la superficie, del mundo en el que se inscribe el dibujo. Se realiza con el centro de gravedad del cuerpo y requiere de un movimiento panorámico; narra mientras se hace.



Estudio en carbón, 2015.

La horizontal debe ser recta y con destino, ya que puede tener como objetivo ratificar el contexto del dibujo. Es en la horizontal donde las formas descansan, se posan sobre ella para aparecer y ser representadas. Los objetos dibujados se presentan con jerarquía en el relato visual, gracias a la *intención* del artista. Como los brotes se asoman gracias a la tierra que los rodea.



Estudio en lápiz, 2015.



Estudio en lápiz, 2015.

Hacer una curva requiere también de dirección, pero su intención es de potencial retorno. Las curvas pueden cobijar lo que se asienta dentro del semicírculo, lo que delimita en esos elementos su mundo. La intención del dibujante en las curvas puede indagar en el plano para enriquecer el relato y dar cuenta de la exploración del trazo. A diferencia de las rectas, no tensiona, sino que concentra, mientras contiene. También recorre en su dirección, pero tiene un comportamiento deambulante que invita al ojo a abstraerse. Tal vez, la familiaridad de la curva en la naturaleza neutraliza la necesidad de reconocer la forma, ya que le permite al dibujo ser una o muchas cosas posibles al mismo tiempo. Las curvas en un dibujo son las olas del mar, las ramas de un árbol, los muslos desnudos.

2.4. El comportamiento de lo que hace posible la autoría o Materiales

Dentro de la búsqueda, los materiales piden al dibujante nuevas maneras de observar el entorno, lo que facilita un primer filtro delimitante de familiarización con el modelo. La particularidad del lápiz de grafito, los palos o los bloques de carbón, la pluma y la tinta varían las condiciones con las que el dibujo debe enfrentarse, también lo hacen los soportes y las combinaciones entre estos materiales.

La naturaleza de los materiales nunca debe negarse, pues la relación del artista con ellos permite anticipar su comportamiento y poder aprovecharlos en su creación. Esto requiere una concentración completa. Es el artista dominando el mundo y siendo consciente de cuánto hay en la creación fuera de su control. El artista tiene comedimiento de cada particularidad, tiene dominio de la *intención* como dibujante y evidencia su autoría, ya que acepta la naturaleza de las cosas y las articula a su merced. El desafío del dibujo ocurre en conocimiento de las reglas que le competen y los riesgos no se toman desde la torpeza, sino que son parte de la naturaleza cambiante del dibujo y del artista.

Ver cabalmente un modelo que se presenta por primera vez requiere de tiempo, pues la traducción del mundo debe ser fiel a la naturaleza del material utilizado y requiere del diálogo entre el ojo y la mano. Además, es importante recordar que hacerse consciente de esta característica sólo es posible cuando el artista reflexiona la técnica del dibujo por un período prolongado a través de la experiencia.

De este modo, la manera de dibujar un modelo cuando el instrumento con el que esbozo la representación es el lápiz grafito, responde al recorrido de la forma de la cosa dibujada. Las curvas y rectas jerarquizan lo representado con la valorización e intención de la línea. Cada una de ellas tiene distintas intenciones, como describir el interior de algo, la oscuridad o la luminosidad, la vitalidad, el movimiento, la tensión, el brillo, el cansancio. Las condiciones puras de una línea de lápiz grafito, acusan la necesidad de un control particular, donde debo considerar la presión, la velocidad y el constante cuidado de la nitidez o la imprecisión del trazo en la ejecución del dibujo para que sean reflexivamente aprovechados.



Estudio en lápiz, 2015.



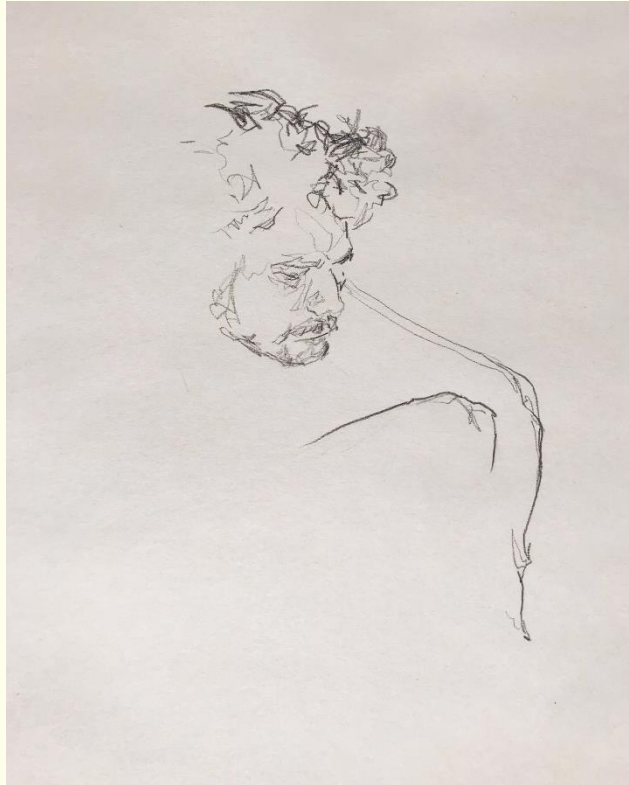
Estudio en carbón, 2015.

las figuras que construyen el dibujo se erigen severas en el papel, lo que describe una oscuridad radical suavizada sólo por el vacío, que se comporta como luz implícita y envolvente.

Tanto en mi dibujo con lápiz como en el con carbón, las luces se generan (en un soporte luminoso, como lo es un papel blanco o marfil) primordialmente con la ausencia del material. En estos casos, la omisión del dibujo tiene también una labor constructiva, donde a veces completa la imagen gracias a la contraforma que ofrece y, otras, por el “aire” que añade entre las líneas (espacio), esto vuelve a la luz una con el espacio, integrando las líneas a todo el formato, pues dibujar es también trabajar constantemente con la ausencia.

Por otro lado, dibujar con bloques de carbón, también requiere de un control que sólo es posible hasta cierto grado. La presión es primordial para dar cuenta de sombras y medios tonos en general, pero, en estos casos, la traducción del modelo completo es mucho más abstracta que la generada con la línea. Construyo la representación con gestos que conciernen a la forma del carbón y se adecuan a su desgaste por la fricción con el papel. Esto, naturalmente llevó a mi dibujo a manifestarse en un contraste alto, de zonas absolutas de valor tonal, donde la pose de la modelo es descrita principalmente con dos o tres recursos gráficos categóricos (luz y sombra).

Gracias a las formas rectas de la pieza de carbón y la *intención* de captar la pose con una cantidad escasa de gestos,



Estudio en lápiz. 2023.

Cuando el dibujo deja de responder a la formación académica y se vuelve una necesidad autoral, la omisión comienza a ser una herramienta primordial en la obra, pues dibujar ya no es demostrar lo que veo, sino decidir qué muestro de lo que percibo. Reconocer la validez del vacío como un factor que dibuja le entrega al artista y a su *intención* la oportunidad ahora de inventar; le permite falsear la realidad en beneficio de su obra.

“Este es un arte que se llama pintar, en el que conviene tener fantasías y destreza de mano, para captar cosas no vistas, haciéndolas parecer naturales y apresándolas con la mano, consiguiendo así que sea aquello que no es. Y con razón merece ser colocada en segundo lugar después de la ciencia y coronarla con la poesía. La razón es la siguiente: que el poeta, con la ciencia originaria que posee, se hace digno y libre de componer y ligar el sí y el no como le plazca, según su voluntad. De la misma manera, el pintor es libre para representar una figura (...) tal como le plazca, según su fantasía” (Cennini, 1988).⁸ Cennino Cennini en

⁸ CENNINI, Cennino. El libro del arte. Madrid, Ediciones AKAL S.A., 1988. Pág. 32.

“El libro del arte” redacta lo que es considerado como el primer tratado moderno de pintura, pues a pesar de ser más bien un recetario escrito a finales del siglo XIV, señala la importancia del dibujo y el color, ya no solo como elementos que apoyan a la pintura en su soberanía, sino como conceptos primordiales en el arte. Ya que Cennini entendía la relevancia que tenía el dibujo, podemos reemplazar en la cita anterior a la *pintura* por el *dibujo* para capturar la esencia de la invención del artista.

El cuerpo del dibujante se puede considerar como un último material imprescindible desde la producción de cosas nuevas: su autoría en el manejo de la ausencia intencional, lo tangible del carbón, el lápiz y el papel, pueden coronarse en su elegancia, otorgando un espacio para la invención. Con todos estos recursos abstractos, el cuerpo del artista, dirigido por el razonamiento, la sensibilidad y los estímulos reales, es capaz de representar las formas, para idear algo en *su* lenguaje. La abstracción en el dibujo lleva a ausentar ciertas cosas, a escoger no representarlas. Si bien puede ser por la poca relevancia gráfica o la temática que el artista considera que estas cosas pueden tener, también pueden ser porque los vacíos que esa omisión entrega vienen a complementar otros elementos que necesitan de la luz, el brillo, el aire o la contraforma.

Como material, mi mano necesita acompañamiento de la totalidad de mi brazo para trazar una línea recta, también requiere que mi respiración se coordine con el movimiento, para asegurar que todo el ejercicio se sincronice.

Cuando el formato de trabajo es mediano o grande, mi cuerpo convenientemente requiere erguirse con los pies sobre el suelo, para poder ubicarme en el mismo espacio en el que el modelo existe. Esto me permite también alejarme o aproximarme para ajustar detalles en beneficio del dibujo. Caso contrario es en formatos pequeños, cuando mi cuerpo requiere acercarse para verificar que mi mano pueda ejecutar los trazos con cuidado y precisión, al mismo tiempo que facilita a mi visión el estudio de las cosas tenues o diminutas.

Como persona zurda, tuve que aprender motricidad con instrumentos diseñados para diestros, por lo que, al dibujar y ya por costumbre, la gesticulación con mis brazos se ajusta de manera poco común e incómoda sobre los materiales para, por ejemplo, evitar ensuciar la superficie.

La concentración como estado que se materializa en el cuerpo sucede gracias a la agudeza con la que los ojos se sincronizan con el intelecto, para traducir con la mano lo observado. Por esto, es natural que en el cuerpo del artista cualquier cambio de estado afecte su desempeño físicamente, pues es certidumbre de la presencia del autor durante el proceso creativo. Cuando el artista no es capaz de concentrarse durante el desarrollo de su obra, el cuerpo no puede realizar las cosas aprendidas con *intención*, los gestos aparecen sin ser concebidos; que es completamente diferente de repetir las cosas aprendidas de manera instintiva, pues esta última confirma que la acción ya fue comprendida y aceptada por el cuerpo para poder ejecutarla en favor de la obra. La conciencia que vive en el cuerpo del artista es la manifestación de la presencia (corporal, intelectual, espiritual) del autor al momento de hacer.

2.5. El dibujo como espejo

Para referirme a esta característica esencial del dibujo es importante hablar primero del modelo, como elemento que hace posible la reflexión. Sin modelo, no hay un contexto viable para que el artista pueda observar y, luego, imaginar, dándole oportunidad a su mente de perderse en la invención de otra cosa nueva.

El modelo inerte es consistente en sus formas y volúmenes, preciso en presencia, para que el dibujante sea capaz de captarlo en su totalidad, para que pueda construir gradualmente la confianza y encuentre su método. Permite al artista tomarse el tiempo que necesite, este modelo entrega su disposición a cualquiera que quiera ver.

El modelo vivo por otra parte, se enfrenta bruscamente a las expectativas que el artista dominador de su mundo ha creado en beneficio de sí mismo. El modelo vivo cuenta con sus propios deseos y necesidades y, es tal vez por este motivo que el artista puede venir a enfrentarlo sólo cuando ha logrado entender que, en el dibujo, es requerimiento soltar. Se debe contar con la madurez de no poder estar completamente en control, pero estar siempre enteramente presente. Al dibujar un modelo vivo, ya no es posible culpar al ánimo ni a la

particularidad de los materiales, pues es necesario tener incorporada la manipulación de esos fenómenos en beneficio del dibujo.

Con esto me refiero a que el dibujante ya debe tener aprendida la experiencia de dibujar con tristeza o frustración, por ejemplo, y comprender la cualidad que poseen los estudios realizados bajo esas emociones. O notar cómo ciertos estados corporales, como estar hambriento o somnoliento, afectan el hacer, y ser capaz de dibujar sobre ellos con la determinación y noción que contribuyen al trabajo final.

El fenómeno que afecta de manera variable a los modelos es, principalmente, la luz. Su dirección, temperatura y vitalidad le otorgan al escenario una presentación cabal. Si su fuente lumínica es natural, además presentará diferentes ánimos y una característica finita, a la que el dibujante tendrá que adecuarse en beneficio de sus decisiones autorales.

Es importante destacar que lo dicho previamente puede ser sólo comprendido por el artista que entiende la suma importancia que el dibujo tiene en la construcción del mundo. No sólo de los mundos inventados en el proceso creativo, sino en la manera de ver las tareas diarias, las relaciones, la complejidad de los engranajes que permiten la experiencia: íntima, social, especista, biológica.

Esta “ideología” del dibujo que permea en mi ser podría considerarse como amor, un tipo de amor centrado que viene a unirme al resto del mundo, donde vengo a ser notada en mi esencia más pura. Pero este sentimiento es algo que viene a construirse con exigencia de otro, uno que sea capaz de ver con esos mismos ojos de amor. En ese sentido fui completamente venturosa con cada uno de los maestros que guiaron mi investigación en el dibujo (durante la carrera), pues es en ese encuentro de la verdad en el que decidí cobijarme. Esto porque *“una condición para aprender cualquier arte es una preocupación suprema por el dominio del arte. Si el arte no es algo de suprema importancia, el aprendiz nunca lo aprenderá. Seguirá siendo, en el mejor de los casos, un buen diletante, pero nunca se convertirá en un maestro. Esta condición es tan necesaria para el arte de amar como para cualquier otro arte”* (del inglés, *“a condition of learning any art is a supreme concern with the mastery of the art. If the art is not something of supreme importance, the apprentice will never learn it. He will remain, at best, a good dilettante, but will never become a master. This condition is*

as necessary for the art of loving as for any other art.” [Fromm, 1954)].⁹ Es gracias a sus experiencias comprendidas (y compartidas con sus estudiantes) que hoy poseo la potencialidad de constante crecimiento.

Estos intercambios nutritivos generados en las sesiones ayudaron a que, inicialmente, viera en el dibujo formas nuevas, detalles presentes que uno no puede advertir con los ojos cotidianos para, luego de mucho mirar, encontrar formas que se tornan familiares. Para que eso sea posible, el *aliento* de la modelo viva debe ser como el del dibujante, es decir, vivos. Y en su labor, la modelo traspasa ese *ánima* a su corporalidad.

Si el crecimiento cognitivo y espiritual es elevación, la relación simbiótica de modelo y dibujante se convierte en un espiral ascendente que en su movimiento nos permite complejizarnos en la reflexión que trasciende el ámbito del arte y el dibujo. Algo así como ese “*golden ratio*”¹⁰ que está en todas las cosas y que tanto ha sido usado en la historia del arte para otorgarle orden a la diversidad de la existencia.

En momentos tan vulnerables, donde la desnudez se estudia detenidamente y en silencio, vi en las poses de la modelo partes de su cuerpo que eran también las mías, pero que tenían un efecto completamente diferente cuando los enfrentaba en mi intimidad.

⁹ FROMM, Erich. *The art of loving*. Nueva York, Editorial Harper & Row, 1954. Pág. 110.

¹⁰ También llamada la razón dorada, la espiral dorada, la sucesión de Fibonacci, el número áureo.



Estudio en lápiz, 2015.

Me llenaba de la belleza de las contorsiones y añoraba ser percibida de esa manera por otros. Con esa apreciación pausada por las formas y direcciones del cuerpo que es bello porque *es*, y no porque *se ve* de cierta manera, como ese *desocultamiento*¹¹ que la verdad revela. Es tal vez desde ese estado anímico y mental que mi dibujo ha recorrido constantemente los *claroscuros* del camino en busca de honestidad en la creación, independiente de lo *oscura* o *luminosa* que la verdad sea.

Mientras traducía en mi dibujo la luz que se reflejaba en su piel o la sombra que su cuerpo proyectaba, reconocía al mismo tiempo formas de mi cuerpo en el de ella. Se volvía conocida su piel tersa, la naturalidad de su pelo y sus carnes cayendo, el cansancio de sus extremidades,

¹¹ En referencia a la palabra griega *Alétheia* (ἀλήθεια) que se traduce como “verdad”, “aquello que no está oculto”, “aquello que es evidente”, el desocultamiento, desvelamiento del ser.

el relajo o tensión de su rostro. Como con un espejo, podía verme fuera de mí, sin ser realmente yo.

La modelo, que en la mayoría de las veces es también dibujante, traza con su cuerpo direcciones que componen un escenario calculado para proponer un estado de ánimo a los artistas, con el ofrecimiento de permear en los estudios de cada uno.

La ritualidad de las clases condicionaba el espacio para que, en la sesión, la modelo pudiera ver cómo es vista y, así ser parte del eslabón que ese espiral de crecimiento traza. Debido a esto mismo, ver los dibujos le permite comprender cómo otros la ven, reconociéndose en líneas y gestos. No es la ilusión que ella ve al enfrentarse a un espejo, ni la captura de una fotografía, es la representación de su presencia y con esto, puede tener el privilegio de contar con evidencia de cada punto de vista.

De este modo, existe de forma perpetua en el ecosistema creado al dibujar la posibilidad de ser *ser* o *reflejo*, para cada elemento que lo conforme, gracias a que el dibujo se comportará como intermediario, con la labor de ser *espejo*. Mi presencia de dibujante actúa como el *ser* que se planta frente al dibujo y evidencia mi unicidad, por tanto, el último es *reflejo* fidedigno de mi esencia. Revela lo que no tan evidentemente soy y formula una especie de personalidad visual que me representa (que en otros casos hemos mencionado como autoría).

Además, en el ritual que transcurre con la modelo viva, sucede que cuando percibo conocido su cuerpo es porque me reconozco en él y, en ese caso, ella se convierte en *reflejo* familiar de mi cuerpo. Este fenómeno también sucede cuando ella tiene la posibilidad, como *ser*, de ver su *reflejo* pasado por mis ojos y mi dibujar.

Mi aptitud de dibujante enfrenta el soporte y al modelo cuestionando en cada caso qué es mejor para el dibujo mismo. Supongo que es por esta preocupación que mi dibujo es ese reflejo de autocuidado. En ese plano soy amable conmigo misma: veo a la modelo para dibujarla y, en ese dibujo y dibujar, me veo a mí misma: segura, suficiente y vital. Las curvas y torceduras ya no son un complejo que deben cubrirse, sino que escojo acentuarlas por bellas, en esa *sombra* de la verdad que son (para mí).

Mi costumbre de mediación (en un intento constante de “orden”) me ha permitido comprender cómo mi predisposición ante el control en un contexto de dibujo ya no es

dolorosa ni necesaria, como muchas veces creí en mi intimidad. Ya que esta técnica es reflejo del mundo que articulo, donde el orden es diverso, puedo estar a merced de ella confiando que va a materializar algo *bueno*¹². Se siente como si fuese el dibujo el que dibuja y yo intervengo gustosa este ecosistema perfecto. Muchas veces es esta sensación la que lleva a mis obras a desear que el mundo del que son arrancadas¹³ fuese más de éste donde todo es lógico y bello, incluso cuando el *claroscuro* o los movimientos erráticos del modelo entregan una imagen borrosa. Todo es suficiente y perfecto en su infinidad de posibles.



Estudio en lápiz, 2023.

El dibujo como espejo recalca un mundo que tiene sentido y no necesita de lo literal, donde puedo estar quieta y tomarme el tiempo para percibir el mundo. En el que sus partes (dibujantes, técnicas, materiales, etc.) se enriquecen con las diferencias que existen entre ellas. Donde un dibujo no por menos evidente es menos cierto. En efecto, el dibujo es prueba real de lo *real*.

Ya que “*La relación frontal con el espejo es una relación consigo mismo*” (Stoichita, 1999)¹⁴, considerar el dibujo como espejo es decidir, cada vez, enfrentarme a él, con toda la objetividad que sea posible, en cada multiplicidad de

¹² “Bueno” en el sentido de beneficioso, sin malicia, positivo porque valida la variedad de formas de traducción, porque no se hace con pretensión y no es para impresionar a un espectador. Es suficiente en *sí mismo*, porque *es*, por tanto, *bueno*.

¹³ Véase las instalaciones y obras descritas en el subcapítulo “3.4. Incurvatio u hombre curvo” de este texto.

¹⁴ STOICHITA, Víctor I. *Breve historia de la sombra*. Madrid, Ediciones Siruela, 1999. Pág. 44 – 45.

sentimientos. Técnicamente, lo hago cuando, por ejemplo, mi dibujo requiere abrir o cerrar más las líneas en favor de la luz que choca con las partes.



Estudio en carbón, 2015.

Humanamente pasa cuando empatizo con la modelo ante una pose que imagino dolorosa o incómoda y acudo a una priorización que tiene más que ver con no prolongar demasiado su estado mientras capturo lo elemental de la pose. No existe ninguna instancia en la que, frente al modelo, mis ojos no hayan escaneado cada parte del cuerpo que se posa frente a mí, ni en el que no haga un mapeo de la luminosidad y revise la composición de la situación recreada para preguntarme dónde, dentro del lienzo, mi representación e invención tienen más posibilidades de plasmarse triunfante.

Cuando decido cómo (y con qué material) ese mundo será trazado, me encuentro con que el dibujo ya ha comenzado a averiguarlo por sí mismo y yo soy mera herramienta con la que eso pasa. Cada vez, existen instantes en el que mi autoría no es la que está en control sino esta presencia conocida que se hace cargo. El dibujo entendido por mí, con esas reglas y libertades que comprendí y acepté para mí, dibujar se manifiesta desde que el lápiz toca el papel y me utiliza esos primeros minutos en que la concentración hace que mi cuerpo se mueva con memoria, más que con razón o pretensión. La base del dibujo entonces ocurre en trance, pero antes de este vino el estudio objetivo y, después de él, viene la invención en beneficio de la visualidad. Por esto, el dibujo es la mezcla justa de habilidad con sensibilidad, ambas adquiridas en la práctica.

En resumen, el dibujo como *espejo* me permite ver, sin filtro más que el de los materiales, como veo el mundo, en un objeto real separado de mi persona. Gracias a esa oportunidad, puedo estudiar mi estado y comportamiento, así como mejorar constantemente, porque la

pureza de la técnica me permite erguirme y avanzar, mientras condiciona mis actitudes frente al mundo. En esta relación íntima y comunicativa, sólo yo podría pervertir este vínculo, ya que el dibujo no tiene espacio para engaños ni conoce de ego. Por tener la virtud de *reflejar*, puede evidenciar cuando lo aparente se comporta como un espejismo de algo que no es realmente y permite, a quienes sepan y quieran mirar, descubrir la ilusión maquillada.



Detalle de estudio en lápiz y carbón, 2023.

Con esta posibilidad de analizar el mundo y autoconocerme, todo se convierte en modelo potencial y me permite romper con mi sentimiento de separación, pues busco encontrarme en todo.

“La necesidad más profunda del hombre (...) es la necesidad de superar su distancia, salir de la prisión de su soledad. El fracaso absoluto en la búsqueda de este objetivo significa la locura, porque el pánico al aislamiento total sólo puede superarse mediante un alejamiento tan radical del mundo exterior que el sentimiento de separación desaparezca, porque el mundo exterior, del que se está separado, ha desaparecido” (del inglés, *“The deepest need of man (...) is the need to overcome his separateness, to leave the prison of his aloneness. The absolute failure to achieve this aim means insanity, because the panic of complete isolation can be overcome only by such a radical withdrawal from the world outside that the feeling of separation disappears – because the world outside, from which is separated, has disappeared”* (Fromm, 1954)¹⁵, según Fromm; el dibujo como *espejo*, como mencioné previamente, será el amor centrado que me permite superar la soledad, el que me permite encontrar algo común y conocido en todas las cosas, dispuesto a ser dibujado y visto por mí. Si consideré común, por mucho tiempo, los aspectos dolorosos de lo que me rodeaba, sé que en ese constante crecimiento que el dibujo me concede, podré, eventualmente, considerar familiar nuevas cosas de mi hábitat que tienen que ver con un nuevo estado en el que me

¹⁵ FROMM, Erich. *The art of loving*. New York, Editorial Harper & Row, 1954. Pág. 9.

reconoceré y del que me iré percatando de a poco, mientras voy dibujando ese cuerpo real que es independiente de mí.

3. Grabado

“En el alba de la humanidad el arte tenía poco que ver con la ‘belleza’ y nada en absoluto que ver con el deseo estético: era un instrumento mágico o un arma del colectivo en la lucha por la supervivencia” (Fischer, 1978).¹⁶

Nada conocía sobre grabado antes de la universidad. Advertía panfletos de resistencia en las calles con mensajes y gráficas que nos piden molestarnos y estar vivos, observaba la erosión de la ciudad en su pavimento y sus edificios, sin percatarme cómo eran realizadas ni porque se impregnaban tan exitosamente en la retina. Luego, en primer año, vi cómo la imagen era creada y su humildad resonó en mi adolescente desplante. El grabador tenía una presencia silenciosa en el proceso y daba la apariencia de ser un engranaje más en esas prensas del taller, mientras la imagen emergía con un *ánima* que jamás había visto en otras técnicas, pero aún conocía muy poco.

Aprendí sobre su importancia histórica en la lucha de clases y cómo estaba de lado del oprimido, del soñador, del *otro*. Durante ese primer año, miraba desde lejos en busca de un taller central y percibía que en varias otras técnicas el artista era más grande que la obra; tal vez, porque eran maneras más conocidas y no pude encontrar en esos recorridos algo que se sintiese nuevo, como en su propio mundo. Esa personalidad, que en ese tiempo le atribuí a la técnica, me intimidaba y no creí poder encajar en un espacio en el que yo tuviese que hacerme ver.

Así, por curiosidad y maravilla, escogí el Taller de Grabado y rápidamente comprendí que lo que me había excitado antes era mucho más complejo y sublime de lo que podía imaginar. Independiente de las problemáticas actuales de la obra de arte y el mundo en el que se inscribe, el grabado consta con una historia que nunca fue exclusiva del arte, la belleza y el poder. Su cualidad difusiva y serial permitía repartir conocimiento mediante un mensaje

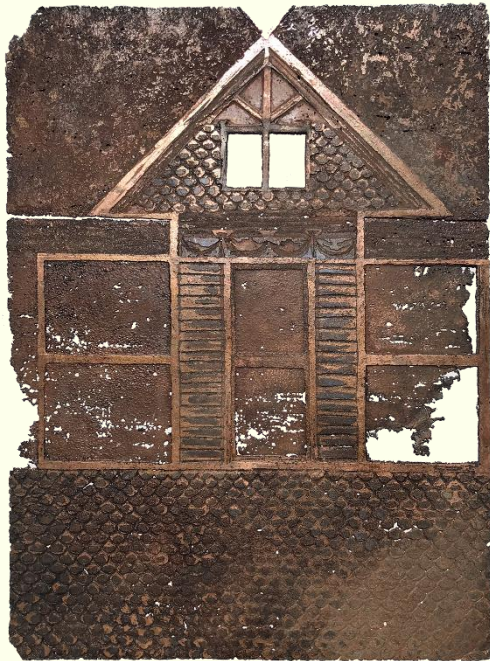
¹⁶ FISCHER, Ernst. *La necesidad del arte*. Quinta edición. Barcelona, Ediciones Península, 1978. Pág. 41.

visual y literario a un grupo sustancial de gente. Como novedad, apreciaba cada cosa que se me entregaba sobre esta técnica y planeaba resguardarla.

Qué ingenua parece la idea de invertir tanto tiempo en algo anticuado cuando al presente le apetece que todo sea rápido, digital y motorizado. Creía ser rebelde sólo por no haber escogido pintura o escultura, pero seguía siendo obediente y sumisa cuando le hice caso a mi intuición al decidir ser grabadora. Sin conocer nada sustancial sobre la técnica, fui radical al escoger dedicarme a algo tan lleno de paradojas.

Así como previamente he hablado del dibujo como una cosa viva que toma sus propias decisiones, el grabado también me provoca esa sensación, porque lo siento modesto. Constantemente me conmueve cuando lo veo aparecer de manera reposada y silenciosa, entre las intervenciones violentas que el grabador realiza sobre él. En el caso del metal, la matriz se expone a temperaturas hostiles, se sumerge, se apisona y, matéricamente, se reduce. Pero, con todo ese ímpetu que el autor dispone, el material persevera con el anhelo de completar la metamorfosis. Cuando algo sale mal, no es la matriz la que lo acusa, son el resto de los materiales que hacen posible el grabado. Es el ácido ebullendo para avisar de la ferocidad de su mordida, es el papel reaccionando a la humedad o la presión o el entorno, es la tinta con su consistencia inadecuada, mientras la matriz permanece quieta ante las voluntades y expectativas del autor.

Cuando entendí la necesidad de un método para poder hacer grabado, me agradaba la idea de que la técnica requiriese de maneras a las que creí estar acostumbrada. Crecí con el adoctrinamiento de control y perfección, en el que las fallas debían evitarse y los accidentes no podían existir, pues eran consecuencia del descuido, sin excepción. Sin embargo, la práctica del grabado rectificó rápidamente esas concepciones: cada vez me encuentro con “accidentes” que son respuesta directa de la técnica ante el ambiente. Son más bien sorpresas, nobles como el grabado mismo. Sigo evitando las fallas, porque el método es esencial, pero la imperfección que escapa de toda la premeditación del ritual ahora es de mi autoría y me emociona. El grabado precisa que el grabador se apropie del error y le otorga todo el tiempo del mundo para que lo enmiende, lo transforme, lo acepte o lo enaltezca.



Matriz de cobre N° 3, 2016.

De pequeña no podía atribuirme los logros, pero como grabadora puedo adjudicarme mis errores. Esas faltas que son bellas porque son claras y no se manifiestan con malicia, *son* porque el grabado soporta todo. Esta técnica mecánica me enseña humanidad: el grabado me mantiene humilde, así como el dibujo me mantiene honesta.

3.1. La ritualidad y la alquimia

La relación entre grabador y grabado es tan íntima que, durante el proceso, el grabador necesita invocar cada material en su momento justo, como si se tratase de un ritual mágico. Durante la impresión, independiente de si haga con una prensa o una cuchara, la organización y el ritmo es obligación porque deben ocurrir varios procesos simultáneos que permitan las impresiones.

La confección de los ingredientes invita a un rito inmersivo que se prepara en cada caso con esmero, invocando al pasado que nos confió sus secretos. Por supuesto que en procesos obsoletos hay que acudir a otro tiempo y para ello el acto requiere de una concentración tan particular que, generalmente, es extraño realizarlo acompañado.

Creo que esa soledad que el grabador escoge en beneficio del grabado permite a la obra heredar la presencia del autor que, combinada con los materiales, posibilita ese *ánima* que no era capaz de describir al comienzo de este capítulo y que ahora me permito considerar magia. *“Esta magia que está en la raíz misma de la existencia humana, que da una conciencia*

de impotencia y a la vez de poder; que hace sentir miedo de la naturaleza a la vez que desarrolla la capacidad de controlarla, es la esencia misma del arte” (Fischer, 1978).¹⁷

Cuando el grabador invoca ese tiempo anterior, se convierte en un alquimista que manipula químicos y metales con la visión mágica y artística para crear una cosa nueva. Requiere de los elementos como el fuego y el agua para preparar la matriz y apaciguar la “mordida” del ácido, respectivamente. Es intermediario entre espíritu y materia y convive con las dualidades propias de la técnica: *“los alquimistas personificaron (...) ‘el espíritu de Mercurio’ (...), Mercurio dúplex (el Mercurio de dos caras, dual)”* (del inglés, *“the alchemists personified [...] ‘the spirit Mercurius’ [...], Mercurius duplex [the two-faced, dual Mercurius]”* [Jung, 1976]).¹⁸



Nuez electroformada con cobre, 2023.

Al aceptar su carácter mágico, las paradojas que el grabado abriga durante el hacer me conmueven porque me confirman la complejidad de los cuerpos en su herida hecha con delicadeza, en la fuerza que la prensa ejerce para revelar una copia sensible.

¹⁷ FISCHER, Ernst. *La necesidad del arte*. Quinta edición. Barcelona, Ediciones Península, 1978. Pág. 37.

¹⁸ JUNG, Carl J. *Man and his symbols*. Londres, Editorial Albus Books Limited, 1976. Pág. 267:

Jung elabora sobre el “espíritu Mercurio” como un equivalente al diablo en el cristianismo, porque ambos poseen un aspecto dual. Estas referencias fueron utilizadas para hablar del “espíritu ctónico” del hombre y sus aspectos consciente e inconsciente (que serán desarrollados más adelante en el subcapítulo de lo “Ctónico”).

3.2. La quietud y el movimiento

Como en el dibujo, la práctica constante en el grabado es necesaria. Lo es porque, entre muchas otras cosas, anula la inmovilidad puesto que requiere de búsqueda e inquietud.

Al dibujar, la quietud es relevante porque permite observar la escena, el dibujante que se detiene a mirar, se toma el tiempo de aprender lo que el ojo advierte, para luego familiarizarse con el mundo que le interesa plasmar. El grabador, por otro lado, también requiere de quietud durante el ritual que es la técnica, pero porque necesita planificar con eficacia el proceso creativo. Para esto, necesita instalarse a escuchar los ritmos de cada uno de sus materiales y coordinar con armonía el orden en el que cada uno de ellos cumplirá su labor.

Algunos materiales, como los barnices blandos, requieren días de reposo en su preparación y debe respetarse su tiempo en beneficio de la obra. La espera en la confección de este material es tan importante en el proceso como la que precisa el papel bajo el agua o la que requiere la matriz mientras está sumergida en el ácido, cuando hay que considerar, al mismo tiempo, que la luz y la temperatura ambiental sea la adecuada.

“Toda perturbación del ritmo es desagradable porque se interfiere en los procesos de vida y de trabajo; por ello vemos que el arte asimila el ritmo como repetición de una constante, como proporción y simetría. (...) son elementos esenciales del arte todo lo que inspira temor y asombro, y todo lo que se cree confiere poder sobre un enemigo” (Fischer, 1978).¹⁹

Ser grabadora es acatar la quietud de ciertos procesos o materiales a la vez que trabajar en las cosas que necesitan de mi estado más activo y concentrado, ser el eslabón silencioso que se ensambla a la prensa para presentar la obra final. Tal como con el dibujo, una mezcla de habilidad y sensibilidad, esta vez, producto de la mezcla entre la máquina y el artista.

Ya que varios de los materiales utilizados para el grabado son, en uno u otro grado, peligrosos, acelerar el proceso es en muchos casos inoportuno e insensato. Puede ser por estas particularidades que el método que naturalmente se presentó en mi proceso, mientras aprendía y practicaba grabado, responde de manera directa a mi crianza restringida y

¹⁹ FISCHER, Ernst. *La necesidad del arte*. Quinta edición. Barcelona, Ediciones Península, 1978. Pág. 41.

cautelosa. Durante mi niñez, el mundo se me presentaba como peligroso: en Santiago era “peligroso estar afuera”; en Traiguén explorar y transitar podía siempre ocasionarme accidentes físicos y, por tanto, dolor. Evidentemente, esto me invitaba a permanecer quieta, pero también, de forma constante, aterrada. Años después, aprendí que eso no tenía nada que ver con estar tranquila, sino que me encontraba paralizada en un mundo en el que todo lo de afuera era peligroso, incluso cuando no había algo seguro adentro.

La templanza quieta, para el punto que intento explicar es, entonces, diferente de la parálisis pues, la primera sigue necesitando que el artista esté presente en el mundo, mientras que la segunda no permite al ser levantar la mirada: con los sentidos entumecidos, existe congelado de miedo. Ya que el grabado es, en su naturaleza, violencia, me parece interesante mencionar estos estados del ser para explicar mi relación con la técnica, que me permite sentir y sentirme.

3.3. La herida controlada

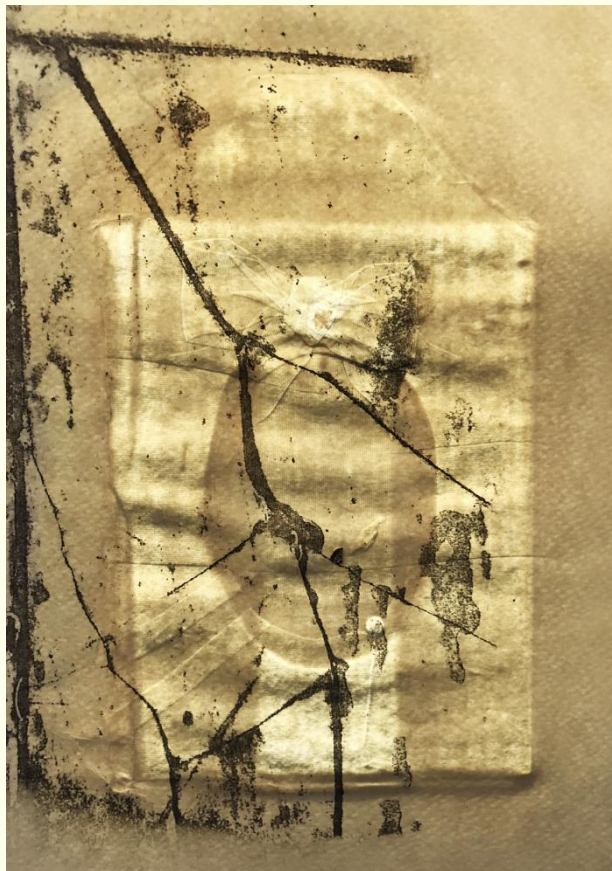
En el caso del grabado, caigo rápidamente en las costumbres que se me inculcaron, por una condición de la técnica misma. Por más que trato mi trabajo con la prudencia y ternura ~~en la que me hubiese gustado ser tratada~~, la intervención que debo realizar sobre el lienzo que actúa como matriz, es completamente agresiva. Aunque mi intención como autora es buena, estoy activamente causando daño sobre los materiales que previamente traté con tanto cuidado, con la excusa de una obra final.

En efecto, la técnica es resiliente y condiciona a su entorno a mutar de comportamiento. Fuerza a mi carácter creador a destruir, obliga al dibujo a cambiar su densidad y forma, al convertirse en herida. Y todo se hace en su tiempo; la incisión, que en otra realidad (la del dibujo) es plana, superficial e instantánea, en el mundo del grabado ocurre cuando partes del espacio protegido son desnudadas, delatando el metal que, de manera previa, fue pulido y refinado con delicadeza, para aseverar con la “mordedura” del ácido sobre la matriz, un

espacio traumatado que está destinado a contener y exhibir la naturaleza reflexiva y cuidadosa de esa violencia.

Cualquier registro de una herida controlada, de una marca grabada con ácido o con fuerza bruta como demostración de la dominación sobre ese material que el autor puede tener, es la ilusión que generan los cuerpos mismos que conforman la técnica (los materiales, los ingredientes), con la intención de brindar el suficiente empuje al artista para continuar encaminado.

Por su particularidad tan contemplativa y silenciosa, la relación íntima que se ocasiona durante el proceso, que es también de constante autoconocimiento, permite apreciar el *ánima* de cada material mientras, de forma simultánea, deja parte del *aliento* del artista en ellas. Al tener este tipo de experiencias, tan sensoriales y prístinas, es imposible no confesarse durante el desarrollo de la creación incesantemente. ~~Y vuelvo a recordar mi niñez al percibir este actuar.~~ El grabado es, finalmente, confidente.



Gofrado y toner, 2013.

3.4. Incurvatio u hombre curvo

“Así que ya no observan la justicia que mira desde los cielos, sino que consideran sólo la suya propia, la cual buscan y en la cual confían. (...) quedan encorvadas en su propio entendimiento (*curvi in sensum suum*)” (del inglés, “So they no longer observe the righteousness which looks down from heaven, but they regard only their own, after which they seek and in which they trust. (Lutero, 1954)²⁰ [...] they remain curved in on their own understanding [*curvi in sensum suum*]” [Biela, 2019]).²¹

La palabra latina *incurvatio* significa curvatura y se ha utilizado teológicamente para referirse a la libertad del hombre y su relación con el mundo (como criatura inscrita en el tiempo y la historia), desde su aceptación o negación de Dios. Diversos teólogos han desglosado la *Palabra de Dios* para relacionarla directamente al pecado y, como consecuencia, la noción de *incurvatio* se le atribuye al hombre desde la desobediencia, la ignorancia, el orgullo, el egoísmo, hasta el amor propio.

Durante la historia, también algunos estudiosos han invocado el significado religioso de *incurvatio* a estos conceptos, aún sin la metáfora del hombre encorvado en sí mismo. Erich Fromm señala sobre el egoísmo, por ejemplo: “el supuesto implícito en el pensamiento de Lutero y Calvino, y también en el de Kant y Freud, es el siguiente: el egoísmo (*selfishness*) es idéntico al amor a sí mismo (*self-love*). Amar a los otros es una virtud, amarse a sí mismo, un pecado. Además, el amor hacia los otros y el amor hacia sí mismo se excluyen mutuamente” (Fromm, 2018).²²

Teólogos como San Agustín, Martín Lutero y Tomás de Aquino se refirieron al *incurvatio* a fin de encapsular al pecado del hombre y la necesidad de penitencia para corregir y volver a encaminar su vida en el servicio y la reconciliación con Dios.

²⁰ LUTERO, Martín. *Commentary on the Epistle to the Romans*. Grand Rapids, Editorial J. Theodore Mueller, 1954. Pág. 142.

²¹ BIELA, Adriána. *Incurvatio in se ipsum - its origin and meaning*. En: NICÁK, Maroš y TAMCKE, Martin. *500 Jahre der Reformation in der Slowakei*. Berlín, Editorial Lit, 2019. Pág. 230.

²² FROMM, Erich. *El miedo a la libertad*. Buenos Aires, Editorial Paidós, 2018. Pág. 145.

San Agustín se refería al *incurvatio humanae naturae*, para describir cómo la naturaleza humana tiende o se “tuerce” a lo objetivo (de los objetos) y a lo manipulable, olvidando el propio *ser* del hombre. Él identifica que el *deseo vil* se manifiesta como lujuria o felicidad terrenal y que la naturaleza del pecado es el *orgullo*: causa que rechaza la dependencia y subordinación absoluta a Dios o en Él. El impulso del espíritu del hombre encorvado es malvado pues escoge un camino radicalmente autónomo desde el que se ama a sí mismo, su propio cuerpo o su vecino ya no desde Dios, por tanto, un camino opuesto del Bien Supremo (Summum Bonnum).

Martín Lutero por otro lado, habla del amor propio como *incurvatio in se ipsum*, pues este tipo de amor es siempre egoísta, es reflejo de la tendencia del hombre de buscarse en todo. “(...) *el autoconocimiento no puede confundirse con una relación directa del yo consigo mismo, y el amor al otro (o al Otro) no puede tener rastro alguno de amor a sí mismo. (...) La incurvatio in se ipsum significa amarse en el otro*” (Aizpún, 2013).²³ El hombre que mira hacia sí mismo cae eventualmente en el egoísmo y la soberbia. Como consecuencia del mal, se encorva. El pecado para Lutero es la perversión de las relaciones en general, pues reniega y viola los propósitos de ellas. Sólo es aceptable amar al otro a través de Dios y amarse en el otro en cuanto es la manera en que uno se dirige a Dios.

Sin embargo, Lutero también es drástico en considerar que *curvarse en uno mismo* es parte de la naturaleza humana: “*una maldad y pecaminosidad natural. Así, el hombre no tiene ayuda de sus poderes naturales, sino que necesita la ayuda de algún poder fuera de sí mismo*” (del inglés, “[...] *natural wickedness and a natural sinfulness. Thus man has no help from his natural Powers, but he needs the aid of some power outside of himself*” [Lutero, Lecture on Romans]).²⁴ Él reniega una habilidad humana para encontrar lo bueno, es decir, toda persona, con su cuerpo, voluntad e intelecto se encorva hacia adentro porque naturalmente es ignorante y egoísta y, sólo a través de (la fe y esperanza en) Dios puede comenzar a erguirse, pues nada en la humanidad puede considerarse recto.

²³ AIZPÚN, Teresa. *Dialéctica y Libertad*. TÓPICOS, REVISTA DE FILOSOFÍA, 7 (1): Pág. 38. Noviembre 2013.

²⁴ WA 56:356.7-9; LW 25:345.

Kant diría sobre todas estas declaraciones: “*El jefe supremo debe ser (...) justo por ‘sí mismo’ sin dejar de ser un ‘hombre’. Por eso esta tarea es la más difícil de todas y su solución perfecta es poco menos que imposible: a partir de una madera tan retorcida como de la que está hecho el hombre no puede tallarse nada enteramente recto. La Naturaleza sólo nos ha impuesto la aproximación a esa idea (...) de que, además de conceptos precisos en torno a la naturaleza de una constitución posible, requerirá una gran experiencia ejercitada por un dilatado transcurso del mundo y, sobre todo, una buena voluntad dispuesta a aceptar dicha constitución; sin embargo, es muy difícil que se pueda dar a la vez estos tres requisitos y, de ocurrir, sólo será muy tardíamente, tras muchos intentos fallidos*” (Kant, 2006).²⁵

Santo Tomás tiene una postura ante el *incurvatio* que está atada a su pensamiento sobre la libertad del hombre y las condiciones de las cosas, aceptando que la maldad es mala no porque está prohibida en la Palabra sino porque lo es en sí misma. Él habla de una inclinación como consecuencia de la gravedad de los pecados, que lo ensimisma separándolo de la comunidad puesto que distorsiona la verdad del ser humano. “*(...) ya que los pecados son como una carga que le hace inclinar y le hace mirar a la tierra: así el pecado hace mirar hacia lo inferior y no permite a que por los afectos tienda el hombre hacia lo superior*” (del latín, [...] *miseros facit populos peccatum. Iste ergo sciens se separat a Deo per peccatum, reputat se miserum; et ex hoc dicitur animus ejus dejectus. Haec incurvatio potest referri ad depressionem animi, propter gravitatem peccati, quia peccata faciunt sicut grave onus, quod hominem incurvat, et facit terram respicere: ita peccata faciunt inferiora respicere, et non permittunt per affectum tendere ad superiora*).²⁶

Todas estas clasificaciones del pecado y el hombre encorvado personifican esta contorsión del ser hacia el centro, su mismo centro. El hombre mirándose el ombligo, incapaz de abrirse a la existencia. Esto requiere también de una especie de movimiento del que deriva el concepto de *Curvus in se*. Incapaz de seguir el camino recto de la Verdad, el hombre no mira

²⁵ KANT, Immanuel. *Idea para una historia universal en clave cosmopolita*. México, D.F., Universidad Nacional Autónoma de México, 2006. Pág 48-49.

²⁶ Prov. 14, 2 – 30.

el cielo, pues prefiere mirarse a sí mismo. Dicho actuar concéntrico se dice que es movido por el ansia y es considerado el “*movimiento del mal*”, con resultado final, el *egocentrismo*.

Sobre esto mismo, el artista contemporáneo, como hombre, bien podría ser la personificación máxima del egocentrismo moderno, en el sentido que su individualismo (egoidad²⁷) lo ubica como centro único en el espacio ilimitado y, desde él se construyen las referencias (egocentrismo).

Lo interesante es que, en todas las interpretaciones de estos teólogos y filósofos, la manera en que Dios actúa es la misma que la del hombre. Sin embargo, en el caso de Él, el movimiento de curvatura sobre sí mismo implica querer *serse* y conlleva un amor que invita e incluye, por lo que se abre y crea.

Sin más explicación que nuestra imperfección inevitable por naturaleza (recordemos que nuestra salvación es dependiente de quien es Perfecto), cuando el hombre se curva sobre sí mismo, lo hace con el fin de querer *serlo* todo, por lo que su constructo de amor excluye. Por mirar únicamente su ser, sólo puede amarse con este degenerado entendimiento, el egocentrismo encapsula al hombre en “*Un movimiento estéril frente al fértil movimiento de autoengendramiento de Dios. La egoidad del hombre, cuando ha roto el vínculo de fuerzas, deviene egocentrismo porque estando en el centro se cree el centro mismo como ser individual y particular y no como lugar privilegiado inserto dentro de un orden*” (Conde, 2009).²⁸

Sin intención de hablar de autoestima, la influencia que estas nociones tienen en la resiliencia de las personas es propia de cierta religiosidad que espera en el hombre una lucha existencial permanente. Inserto en un modelo neoliberal, este no tiene la opción de rehuir de todo lo malo creado por los de su tipo ni de formar parte de una comunidad que no esté ya completamente depravada.

²⁷ Voz derivada de la palabra “Ego”. Egoidad significa “individualidad”, nunca “personalidad”, y es lo contrario de “egoísmo”, el distintivo por excelencia de la personalidad.

²⁸ CARRASCO CONDE, Ana. *Aberratio a centro. El mal en F.W.J. Schelling (1809-1810)*. Tesis (Doctorado en Filosofía). Madrid, España, Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, 2009. Pág. 326.

Lutero alude también en su obra cómo el hombre, en respuesta de esta realidad, intenta forzar una relación por conveniencia con Dios. Este actuar, por supuesto también equívoco, instaura un sentimiento de insuficiencia propia de la mera existencia. Aun entendiendo qué es lo malo, el hombre debe aceptar que no es suficiente como hombre y que necesita de Dios, pues cualquier intento de salvación sin Él, no es sólo improbable, es incorrecto y, por tanto, también malo.

La voluntad del hombre de escoger y forjar su camino es tramposa porque requiere, efectivamente, de movimiento. Optar por un camino u otro obliga al hombre a encaminarse hacia lo que no conoce, arriesgando su destino. Quien intenta ser bueno (con los requerimientos propios que un acto de fe) puede tener entonces, más que temor a Dios, temor al prójimo. Relacionarse con su hermano, puede muy fácilmente convertirse en algo malo, ya que las relaciones sociales pueden pervertirse incluso si uno de los hombres no lo quiere de esa manera. Se torna más fácil rehuir a la comunidad que arriesgarse al pecado.

En el otro extremo está quien, naturalmente, puede aceptarse malo y con eso, aceptar la imposibilidad de lograr la salvación. Parece ser que un atributo del hombre reflexivo y presente es la capacidad de vivir con esa ambivalencia existencial. Sin embargo, la otra opción es no moverse. Y eso es también malvado, oscuro, solitario y egoísta.

“En Latinoamérica, no debe haber otra vida popular urbana más triste y rabiosa que la chilena. Nuestras fiestas son como desfiles de imbunches ebrios luchando furiosamente por desatar una alegría auténtica, sin lograrlo. Como todo en nuestra ciudad, esto viene de antes. En materia de pobreza, la metrópolis sólo ha sido un modo de concentrar la dosis de nuestras miserias, las físicas y las síquicas. No en balde desde la primera hora de la conquista, nuestro apodo fue seña de nuestra fisura interior: “rotos”. Somos -estamos- rotos (...). Estamos trizados, cortados, heridos en alguna parte. De esa rotura oculta pero fresca, mana la sangre de nuestra tristeza, la pus de nuestra amargura. Y porque estamos rotos, rompemos” (Franz, 2001).²⁹

²⁹ FRANZ, Carlos. *La muralla enterrada (Santiago, ciudad imaginaria)*. Santiago, Grupo Editorial Planeta, 2001. Pág. 103-104.

Con la deformación del individualismo, nos sentimos enajenados sólo con saber cómo somos percibidos. Si el pecado es inherente al hombre, este, se aislará a modo de protección o contagiará inevitablemente al otro como parte de su naturaleza. Y es, tal vez, así como el hombre, al percibirse como único, termina considerándose erróneamente el centro.

“Los impíos se alejan de las diversas relaciones (...) hacia la falta de relación. El pecado hace que todo se desconecte” (del inglés, *“The godless drive away from the diverse relations (...) into relationlessness. Sin makes everything disconnected”* [Jüngel, 2014]).³⁰ Tal vez por esto, la sociedad hoy distorsiona la relevancia de la comunidad y segrega el conocimiento universal para crear su mundo casi puramente de opiniones. Ya no hay intención de exploración, de exposición, las pantallas ofrecen todos los mundos posibles. Sin querer participar activamente de lo malo, no nos involucramos con nadie, pues estamos muy ocupados mirándonos el ombligo.

En 2005, la artista filipina, Bea Camacho, realizó una *performance* de 11 horas llamada *“Enclose”*.³¹ La acción consistía en tejer alrededor de ella, con lana roja, un capullo que la contuviera. Al trabajar con conceptos como el aislamiento, la seguridad y el refugio, la artista le da forma, en un proceso meditativo y repetitivo, a su ambiente seguro. Como artista migrante, Bea abarca las experiencias del aislamiento que existen durante la separación física, mental o emocional, para hablar del sentimiento de pertenencia y del hogar.

³⁰ JÜNGEL, Eberhart. *Theological Essays II*. Londres, Editorial Bloomsbury T&T Clark, 2014. Pág. 252.

³¹ Highlike. *Bea Camacho*. <https://highlike.org/text/bea-camacho-2/>



“Enclose”, videoperformance de 11 horas, 2005.

En su egocentrismo, la artista se sabe punto de referencia en su nuevo hábitat, ajeno a su cultura, hostil, impropio. Bea decide tejer su nuevo mundo a su alrededor para resguardarse, crea sus propias murallas para aislarse de todo lo que no sea ella misma. Decide curvarse hacia sí misma por consuelo y familiaridad.

3.4.1. Destinado a torcerse

En mi investigación, el hombre curvo es relevante para señalar cómo se percibe de forma constante la manera en la que nos relacionamos con nuestro mundo. Aunque muchas etiquetas se nos entregan predeterminadas, parece que estamos obligados a escoger, diría Lutero, incluso la de nuestro comportamiento torcido. Donna Haraway habla de prácticas de dominación que se han instaurado en Occidente en forma de dualismos: “(...) *la dominación de todos los que fueron constituidos como otros, cuya tarea es hacer de espejo del yo. Los más importantes de estos turbadores dualismos son: yo/otro, mente/cuerpo, cultura/naturaleza, masculino/femenino, civilizado/primitivo, realidad/apariencia, (...) Dios/hombre. El yo es Aquel que no puede ser dominado, que sabe que mediante el servicio del otro, es el otro quien controla el futuro, cosa que sabe a través de la experiencia de la dominación, que proporciona la autonomía del yo. Ser Uno es ser autónomo, ser poderoso, ser Dios; pero ser Uno es ser una ilusión y, por lo tanto, verse envuelto en una dialéctica de apocalipsis con el otro. Más aun, ser otro es ser múltiple, sin límites claros, deshilachado, insubstancial. Uno es muy poco, pero dos son demasiados*” (del inglés, “[...] *domination of all constituted as others, whose task is to mirror the self. Chief among these troubling dualisms are self/other, mind/body, culture/nature, male/female, civilized/primitive, reality/appearance, [...] God/man. The self is the One who is not dominated, who knows that by the service of the other, the other is the one who holds the future, who knows that by the experience of domination, which gives the lie to the autonomy of the self. To be One is to be autonomous, to be powerful, to be God; but to be One is to be an illusion, and so to be involved in a dialectic of apocalypse with the other. Yet to be other is to be multiple, without clear boundary, frayed, insubstantial. One is too few, but two are too many.*” [Haraway, 2016]).³²

Si mi trabajo contiene los arquetipos del *otro* es porque primero, como artista me sé *otra*, incluso en mi propia autoría. Reconozco pertenecer socialmente a un extremo de la dualidad

³² HARAWAY, Donna. *A Cyborg Manifesto. Science, technology, and socialist - feminism in the late twentieth century*. En su: *Manifestly Haraway*. Minneapolis, Editorial de la Universidad de Minnesota, 2016. Pág. 59-60.

que comparte *otredad* política, religiosa, medioambiental, corporal, evolutiva, etc. No puedo hablar de manera plástica de lo que no conozco ni he percibido sobre el *yo*, pero sí de lo que, una vez comprendido, rechazo de manera rotunda. No es coincidencia que, en el camino de comprender a diario mi mundo, en todos los ámbitos concebidos, me reconozca enteramente *otra*.

En una nueva cultura que intenta recuperar el amor propio para el bienestar, aspiro a ser *yo* en mi propia vida, pero en la práctica aún no me siento capaz, pues sigo sintiéndome *otra* en la administración de mi propio tiempo y de mis prioridades. En la costumbre de haberme entendido *torcida* desde tan pequeña, soy yo quien perpetúa estas lógicas de dominación sobre mí. Sin embargo, esto también responde a cada micro y macro contexto al que pertenezco. Como mencionaba en el capítulo anterior, la desoladora realidad del hombre es siempre obrar desde una eventual e inalcanzable aprobación sin realmente estar deseándola, pero hacerlo hasta ganarse el amor de Dios con Dios. El único motor que queda es el consuelo de la posvida. “*Se vive en comunidad, en pequeñas unidades como celdas, sometidos a un estricto voto de pobreza (...). Los pobres en La Chimba están más cerca de la muerte y, por tanto, más cerca de Dios, de una espiritualidad esquelética y resignada*” (Franz, 2001).³³ El Cielo es el único lugar en el que la comunidad como debe ser, realmente podrá serlo, pues en la Tierra, el hombre será siempre encorvado.

El lenguaje corporal del *otro* en la sociedad es propio del descuido, del abandono. Quien transita empobrecido, lo hace de hombros caídos, mirando el piso, intenta no ver al frente para pasar desapercibido. He visto en zonas urbanas, donde la personificación del *yo* se concentra, cómo sus habitantes se desplazan con el pecho inflado y la mirada en alto, orgullosos de su pinta y de su andar, algunos van presumiendo su cuerpo erguido, complacido por sus decisiones.

De manera natural, crecí rodeada por el primer tipo de estereotipo que describo. Con esa misma naturalidad, crecí con ese comportamiento doloroso del cuerpo y de la sociedad como normalidad.

³³ FRANZ, Carlos. *La muralla enterrada (Santiago, ciudad imaginaria)*. Santiago, Grupo Editorial Planeta, 2001. Pág. 45.

La situación socioeconómica, además de ayudar en la categorización de la persona en *yo* u *otro*, afecta corporalmente a cada uno de nosotros en cuanto podemos costear maneras de moldear nuestro camino para *erguirnos*. Quien puede adquirir un buen colchón, gozará de descanso pleno que ayudará en su ánimo en corto plazo y prevendrá dolores y enfermedades en el largo. Por otro lado, quien no puede solventar un tratamiento dental, postergará el procedimiento hasta que el dolor sea intolerable, con la esperanza de poder pagarlo sin sacrificar otras necesidades básicas con ese recorte presupuestal.

Aceptarse *otra* y *torcida* es, por supuesto, una forma realista de sobrellevar un cotidiano completamente *curvo*. Durante la carrera, entendía esta *desviación* de mi ser como algo situacional que podía enfrentar al arte, que vendría a ayudarme a *enderezar* mi camino.

Precisamente por eso, la oportunidad de un fondo de creación para una muestra colectiva otorgado por el Departamento de Artes Visuales parecía una oportunidad concreta para intentar avanzar lejos de esas etiquetas que designaban mi suerte. La temática era la celebración de los primeros cien años desde la fundación de Chile, parte del trabajo que el profesor Carlos Gómez desarrolló durante ese período y, congregó a un grupo de artistas (estudiantes y docentes) para una exposición en el año 2016.

El pie forzado era 1910 en Chile, la experiencia nueva era contar con capital para la realización de la obra. Si bien el monto no era exorbitante, era considerablemente más alto que el que una estudiante de arte acostumbra a invertir. Por lo mismo, justificar esa cantidad de dinero para el proceso permitía aspirar a una idea más ambiciosa que, luego, me otorgaría una oportunidad para hablar de este mismo sentimiento ajeno de posesión.

Como *otra*, me percibía impropia al tono político y patrimonial que contenía esta exposición, pues sentía que me quedaba grande. No obstante, la libertad temática y el presupuesto con el que contaba permitía la exploración de materiales y diversas formas de investigación.

Con la costumbre de acomodar mis ideas al capital con el que contaba de momento, la oportunidad de saltarme ese paso provocó una fijación con el objeto mismo, que recibí en efectivo en un sobre. Así, decidí que la obra ocurriría alrededor del concepto de dinero:

primero, como presupuesto para crear; segundo, como posesión de tránsito y sin dueño; tercero, como objeto de colección; y cuarto, como elemento que invade nuestra vida y posibilita o coarta experiencias.

La investigación tuvo una intención recopilatoria y testimonial que anhelaba ser numerosa en elementos y participantes que la conformaban, tal vez a modo de corroboración o, al menos, de acompañamiento. También, un poco por la condición masiva que tiene el concepto utilizado.

Infame como la esencia del concepto que decidí trabajar, fue el destino de los fondos. Como muchas cosas de valor que intentaba resguardar en mi propia casa, el contenido completo del sobre desapareció y, por supuesto, no existían culpables. Lo que originalmente estaba destinado a una obra visual que invitara a reflexionar sobre lo que persiste en algo tan impropio, terminó siendo otra prueba de que, en un ambiente pervertido por las *torceduras* de la vida y sus personas, nada *recto* se puede esperar. Era una confirmación de cómo la naturaleza de los objetos permea en las maneras de la gente (y viceversa).

Recibir un monto que compensara esta complicación de parte de la facultad era completamente improbable e implicaba revelar la humillante situación, por lo mismo, no era posible. En efecto, lo injurioso del dinero es que está diseñado para impeler al *desviado* a continuar mirando su ombligo, incapaz de ver el daño que causa su egoísmo. La certeza de que este tipo de abusos no es algo excepcional, sino que corresponde a un grupo sin voz, vino a estremecer las enseñanzas de quienes siempre me quisieron callada: estar en silencio significaba paz. Sin embargo, seguir callada ya no tenía sentido, pues comprendí que no era precisamente mi paz la que estaban tratando de resguardar con mi silencio. Así que opté por usar mi voz, que se expresa visualmente.

Describo esta “anécdota” pues se ajustaba a la acción de la obra a la perfección y, porque este razonamiento fue elemental para sobrellevar la aflicción de no poder confiar en nada, para evitar que las emociones gobernarán el proceso de lidiar con este cotidiano como costumbre. No obstante, aún era vergonzoso y terrorífico tener que generar ese monto en secreto para lograr articular la idea original, sin retrasar los procesos.

Una vez más, la conceptualidad me hacía sentido para declarar un malestar con el filtro de los símbolos. Con la idea general de la obra en mente, recordaba los trabajos controversiales de Ai Weiwei en los que recoge la carga histórica de los objetos para confrontarlos, política, social y culturalmente con las perspectivas actuales del espectador. Un ejemplo es “Colored Vases” (Weiwei, 2006)³⁴, donde el acto radical de sumergir 51 jarrones de cerámica de la Dinastía Han en pintura industrial, enfrenta la autoridad del artista a la preservación de las tradiciones. En esta instalación, que muchos consideraron vandalismo, se habla de la importancia del objeto original, la serialización, la historia y el patrimonio de un país en el que la manufactura se realiza por artesanos invisibles, los derechos de autor están siempre en conflicto y la riqueza es propia del linaje (China).



“Colored vases”, Jarrones neolíticos de la Dinastía Han sumergidos en pintura industrial, 2006.

Con todo esto en consideración, desde el grabado decidí articular la obra para “Primera Fundacional #2” como una instalación, con el dinero como tema, como señalé previamente. Ya que su carácter es siempre ajeno e incorpóreo, para trabajar escogí monedas como elemento tangible, como representación física y palpable de un periodo que, por estar en

³⁴ KATAOKA, Mami. *Colored Vases (Ai Weiwei)*. TBA21. https://tba21.org/colored_vases

constante circulación y responder a las lógicas del mercado, nunca pertenecen. Debido al tema de la exposición, estas monedas forjadas en 1910, de un metal acuñado gracias a técnicas de grabado de la época, fueron adquiridas de coleccionistas.

La primera acción paradójica es la de comprar dinero con dinero. Lo importante de esta acción inútil es haber invertido parte del “fondo” en la adquisición de monedas forjadas para el primer centenario de Chile. En primera instancia, son objetos de colección que recibieron cuidados propios de la conservación de un patrimonio o reliquia, sin embargo, para el propósito de la obra, son adquiridas hoy porque no sirven para nada más que su contemplación y posesión.

Es ese sentimiento orgulloso de tenencia el que me interesa eliminar. Pagar por una moneda discontinuada que ha sido resguardada como un bien valioso, que ahora pretende ser el objeto adquirido y no el medio con el que las cosas se adquieren. Convertirme en dueña de un patrimonio sombrío que evidencia lo impersonal de un tiempo, para eliminarlo. Es importante recordar que esta acción liberadora sólo evoca ese sentimiento en el contexto poético que el arte permite. La riqueza económica y material es problemática para todos a excepción de quien la tiene en abundancia.

Con el resto del presupuesto se adquirieron placas de cobre, ácido y una estructura hecha a medida para la instalación, encargada al maestro mueblista Ricardo Arriagada, cuya firma yace grabada en una de estas placas. No me pertenecía reclamar autoría exclusiva en una obra realizada por muchos, pues el propósito de esta era también dar cuenta de que, incluso con lo imprescindible y masivo que el dinero es en lo cotidiano, lo único que realmente prevalece en el tiempo es lo creado en comunidad, evidente o inmaterial.

Sobre las monedas exhibidas en este plinto giratorio, yacía el sulfato de cobre dentro de un embudo de decantación. La instalación proponía borrar el patrimonio a medida que el tiempo transcurría, de la misma manera que el presupuesto desaparecería al adquirir los materiales que conforman la pieza, igual cómo el monto original se desvaneció antes de poder darle un propósito. Gota a gota, las monedas exhibidas se degradarían en un acto justiciero, que desea eliminar junto con ellas, todo lo que representan, lo que dan y quitan, lo que limitan nuestra existencia.



Monedas forjadas en 1910, corroídas por el ácido que decanta sobre ellas. 2016.

Al mismo tiempo, las placas grabadas que circunvalan la obra delatan todo lo que se crea y permanece a su alrededor al estar impregnadas en el metal y a salvo del ácido destructor. Representan lo único que en el ciclo del dinero prevalece, los testimonios de resiliencia y las experiencias de vida que este perverso elemento evoca en la vida de todos. La propuesta inevitable de este trabajo es desprenderse de la congoja que este concepto banal y asiduo genera, volviendo concreto el acto impersonal de poseer dinero y no tenerlo de nuevo.

De modo técnico, me parece relevante mencionar que la obra no se instaura solamente de forma tridimensional, sino también temporal, pues considera al objeto, los planos del espacio en el que se sitúa y la acción finita que cumple la instalación. Posee una multiplicidad de tiempo en cuanto su duración depende del ácido que decanta sobre cada pieza. No es posible replicar la situación realizada, pues es imposible deshacer la degradación de las monedas. Las historias (pasado) que son relatadas en las placas permanecerán grabadas (presente) y rodearán la estructura de forma permanente (futuro), incluso después de que el ácido se agote

y las monedas se desintegren. Se instala en un espacio destruyendo al mismo tiempo que dando testimonio.



Plinto, base giratoria, embudo de decantación, sulfato de cobre, monedas chilenas, placas de cobre grabadas, testimonios. Instalación, 2016.

CARTA PARA MI HIJA AMADA

18-07-2003

Te escribo estas líneas para expresarte y decirte todo lo que siento, pienso y espero de ti.

Mi hija, mi adorada hija de mis entrañas, no sabes cuanto te amo, te quiero tanto, mil veces seguidas te lo repetiré, te adoro.

Sabes, tu eres muy hermosa, preciosa por dentro y por fuera, entregas des mucho por los demás, ayudas cuanto puedes, y eso me llena mucho, preciosa mirada penetrante, ojos grandes, pestañas largas y crespas, enruidas de cualquiera; labios rojos, carnosos y preciosos; besos llenos de amor y dulzura; pero también de rabia cuando te enfocas.

Cosita preciosa yo quisiera como siempre te he dicho, que te des cuenta que yo además de ser tu madre, siempre he querido y te lo repetiré: quiero ser tu amiga y tu sabes que cuando conmigo pase lo que pase, hagas lo que hagas, en las buenas y en las malas por siempre; tu amiga sincera y verdadera (mamá Eli).

Amorato yo sé que te exige mucho en tus que haceres escolares, pero es siempre por tu bien, es para tí, para que aprendas y puedas surgir y ser alguien a futuro en la vida; para que no te falte nada y consigas todo lo que tu deseas.

Y además nosotros te damos todo lo que podemos y tratamos de ser los mejores padres, dándote buenos ejemplos y dándote buenos consejos para que te puedan imprimir en tu pequeña vida (8 años) que han sido una enorme satisfacción para toda tu familia que te ama con todo su corazón y todo su ser.

Gracias hija mía, por darnos tanto, por ser tan bueno hija, hermana y estudiante; no cambies, te amamos, tu familia, tienes que ser mejor que nosotros.



Omar golpeaba a su hija menor y a su esposa, cuando se sentía frustrado y emocionalmente sobrepasado por la vida. Su paciencia era escasa y no concebía que su familia no pudiera anticipar sus deseos y necesidades. Omar era increíblemente sensible y la vida le pesaba por haber avanzado tan rápido y al mismo tiempo por tenerlo tan atado a un lugar pequeño, oscuro, ruidoso y solitario. Tan distinto del que experimentó en su niñez y juventud, donde las películas mexicanas y la vitalidad lo hacían constantemente encontrar aventuras en un lugar tan alejado como Traiguén. Un pueblo de magia, de injusticias, de humildad, de demonios, de la Araucanía.

Omar me decía en una voz dulce que “no hay que ser malo”. Omar se sentía bueno pues añoraba con todas sus fuerzas que sus hijas, su esposa y toda su familia pudieran ser felices, dolía tremendamente por ser incapaz de brindarles un lugar seguro e ideal y, por eso, rápidamente caía en la frustración por las injusticias de la vida. Omar se maravillaba de la inteligencia y atención de su nieta, que lo admiraba y amaba ciegamente, que compartía su sensibilidad. Las habilidades de este abuelo eran prueba real de este amor que necesitaba salir, de esa suavidad y sensibilidad que él realmente era.

La exploración de ella era mucho más delicada y se ajustaba perfecto a la protección que él y su familia intentaban darle. Nunca existió una verdadera necesidad de enjaularla, pues ella veía el temor en los ojos de su gente y no quería causarles molestia. Por su obediencia, ella era fácil de tratar. Por diferente a toda su familia efervescente, ella era considerada especial.

Omar la cobijaba, aunque sus abrazos se volvieron más escasos a medida que ella crecía, él sabía que aun podía contarle sus historias y ella lo acompañaría. Sus cacerías, sus travesuras de niño, sus guerrillas personales eran los cuentos de cada día. A medida que su vida se hizo más lenta, con él más amargo y ella más adulta, los cuentos eran las aventuras de un abuelo y su pequeña nieta, que lo obligaba a cantar canciones por horas mientras la balanceaba en el columpio construido por él con retazos de madera y cordel sobre un parrón. Que lo acompañaba a cazar liebres e insistía con cargarlas, aunque su cuerpo no pudiese soportar el peso inerte de esas criaturas atadas en extremos de coligüe. Ella que exigía a la familia silencio cuando el fervor era demasiado, amenazando con apagar la televisión si los gritos no cesaban. Esa historia siempre le hacía gracia. Recordar a su nieta, rebelándose ante un montón de adultos porque simplemente se había hartado del bullicio y exigía un poco de paz, ponía una sonrisa en su cara cada vez y, eso también era escaso.

Todos sus conocidos estaban al tanto de su corta paciencia y con el tiempo, se encontró con personas que no soportaron esta característica, por más típica que fuese esa personalidad en un hombre uniformado de mediana edad. Omar fue bombero, según su nieta el mejor. Ella vio a su abuelo en innumerables ocasiones vestirse en segundos en medio de la noche, cuando la alarma de incendios sonaba. Él corría a su auto y, a toda velocidad se dirigía a la plaza de armas donde el Cuerpo de Bomberos esperaba a su chofer. Él sabía lo eficiente que era en su trabajo y eso lo hacía sentir bien consigo mismo, por esto, haber sido despedido de un trabajo sin paga sólo por su corta paciencia le pareció la peor traición. Esta pena lo hizo llegar al consenso de lo oscura que es la vida, por despojarlo del último lugar donde aún se sentía útil y vital.

Sin su nieta y sin vocación, a Omar le quedaba envejecer y eso hizo. Reparaba objetos en su casa destinados a apaciguar sus días, que ya no tenían audiencia. Su amargura crecía pues ya no estaba su nieta quien se interesaba verdaderamente en su ingenio. Ella simultáneamente lo pensaba a diario, pues acá en Santiago existía un mundo por reparar y ella no sabía cómo hacerlo sola. Era él quien tenía todas las herramientas.

Las llamadas telefónicas se volvieron promesas constantes de cómo se celebraría su reencuentro en el periodo de vacaciones de verano. Para Omar, ese evento era un suceso marcado en el calendario, pues sus días ya no contaban con muchas estaciones. Aún había temporada de caza, pero cada vez se volvía más tedioso para sus acompañantes levantarse antes del amanecer en pleno invierno. Aún había temporada de siembra, pero su huerto producía mucho más de lo que él y su esposa necesitaban y eso le recordaba que no había con quien compartirlo. Se volvía receloso de sus cosas y le enojaba su timidez.

Una vez enfermo, Omar sintió resentimiento de su cuerpo por no renovarse tan rápido como iba debilitándose. Su frustración se dirigió nuevamente a su familia, como pasaba cuando tenía la energía y la certidumbre de no ser abandonado por quienes escogieron amarlo, con todas sus “mañas”. Sintió vergüenza de su apariencia y repentina dependencia, una vergüenza tan grande como su orgullo. Pedir ayuda era signo de debilidad y si algo aprendió de todos los héroes de sus películas era que el dolor es parte de la gloria. Pero su nieta sabía que morir de una enfermedad sin diagnosticar no es glorioso y la verdad es que Omar no quería morir. No como un viejo incapaz de escoger su destino, no como un hombre amargo que no pudo ver a su familia feliz, no sin despedirse de su nieta.

Ella también sintió frustración cuando lo vio exhalar su último aire y su rostro se contorcía. Cuando no bebió el agua que ella puso en sus labios, ni abrió los ojos para mirarla ese último día. Sintió frustración porque sabía que Omar no quería morir, que él sentía cosas pendientes, de esas que sienten quienes quieren amar, pero nadie les enseñó cómo. Esas cosas pendientes que requieren de una valentía distinta a la de las películas de Pedro Infante. Una valentía con el poder de arrasar con el pasado de su descendencia y de sus antepasados.

Su nieta estaba frustrada porque Omar no fue capaz de escuchar sus propias palabras mientras tuvo la fuerza física para amar como ella lo amó a él.

Durante este capítulo, el hincapié sobre el hombre y su condición imperfecta tiene pretensión de justificar el entendimiento en el comportamiento adoctrinado de la comunidad, que se ve reflejado incluso en su manera de amar. Pasará su vida intentando erguirse, pero si desvía su mirada con su autonomía natural, incluso por un momento, puede volver a torcer su camino. El hombre adoctrinado que no cuestiona esta realidad dedica su vida a ganarse el amor de quien o lo que sea, porque se sabe carente. Lleno de sí mismo, pero vacío.

Si los misterios son dejados a Dios y con quienes te relacionas no tienen inquietudes sociales, políticas, emocionales, existenciales, etc., la indolencia para con el otro en esos temas puede culminar muchas veces en patrones violentos o, al menos, de apatía. En el desconocimiento e irreflexión de su propio ser, las relaciones interpersonales son incapaces de propagar algo bueno.

El actuar encorvado que se habitúa en el hombre, se contagia comportamentalmente pero con una naturalidad que aparenta ser genética o incluso propia de la especie. Como consecuencia, su descendencia aprende estas formas de amar como verdades incuestionables por ser las primeras experiencias reales. Y así, repite su torcedura en su propio “movimiento del mal” infinito.

Con atención a esto y la inexperiencia poética, la ecuación artística parecía ser, en mis instalaciones al menos, objetual y literal. La pretensión nunca ha sido esconder mi naturaleza torpe y poco elegante, sino exhibir lo real, aprovechar el poder de las palabras. Lo verdadero de mi proceso, parecía de alguna manera lo único que suavizaba mi humillación. Porque presentar la cotidianidad sin adornos frente quienes tienen de alguna u otra manera poder sobre mí era, por supuesto, humillante. No había beneficio en adornar mi mundo para hacerlo más ameno, ni en hablar del dolor con un tono sociopolítico, por más que esas situaciones afectaran también de manera directa mi escenario cotidiano.



“Forma determinada por la conexión de los puntos externos del texto describiendo la forma”, técnica mixta, 1972-1974.

“En la obra conceptualista la tarea consiste en revelar los pasos intermedios (...), que es una de las formas de evitar la erosión. La búsqueda real era de algo que se podría llamar ‘desmediatización’, una forma de comunicar absolutamente todo, sin pérdidas, al observador” (Camnitzer, 2008).³⁵ Al conocer el trabajo de Camnitzer como estudiante, me encontré con una manera sustancial de entregar el mensaje sobre el que me interesaba hablar, sin necesidad de acudir a alegorías.

Ya había acudido a códigos estéticos para cumplir con ejercicios plásticos en mis primeros años de carrera, como las intervenciones que en el 2013 hice a través del campus bajo la consigna de “camuflaje”. En esa ocasión opté por resignificar los pasos de peatones desde su similitud visual con los códigos de barra de los productos envasados que se comercializan en todas partes, para grabar de manera furtiva el monto de los aranceles correspondientes a las carreras donde esos cruces se ubicaban. La educación como producto de consumo acusaba el precio que cada estudiante debía pagar por su derecho a aprender.

Así, el tránsito en la Facultad de Filosofía, Ciencias y Artes contó por años con códigos de barra que se camuflaban con el ambiente mientras personas con un precio asignado caminaban sobre ellos.



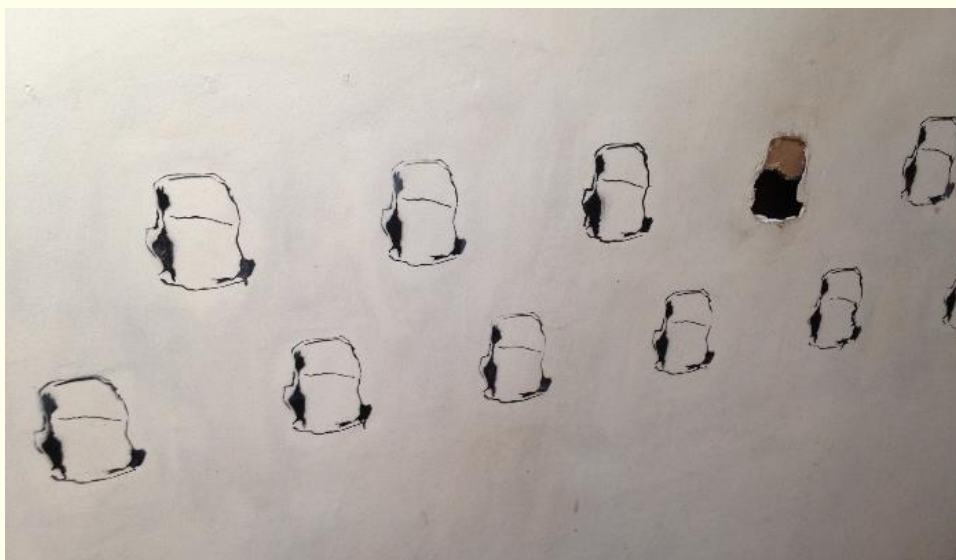
Intervención en espacio de tránsito, 2013.

³⁵ CAMNITZER, Luis. *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Montevideo, Casa Editorial HUM, 2008. Pág. 52.

Entregar un contexto ligado de manera directa a un objeto ayuda al proceso creativo a calmar las emociones de una situación difícil carente de lógica que, aunque se entiende como consecuencia de tradiciones y comportamientos repetidos, no es realmente ley. Cuando se escoge no enmendar lo inicuo, lo empírico iguala la injusticia. Deja de sentirse tan egocéntrico hablar de heridas y de intimidad. Al trasladar objetos reconocibles a un lugar neutral o público, despersonalizo mi situación y la ofrezco como identificable. Convierto a mi familia y a mí en una estadística, incluso existe la posibilidad de que seamos una coincidencia. Sin embargo, en ese porcentaje aparece una comunidad.

3.4.2.1. Re – sentir

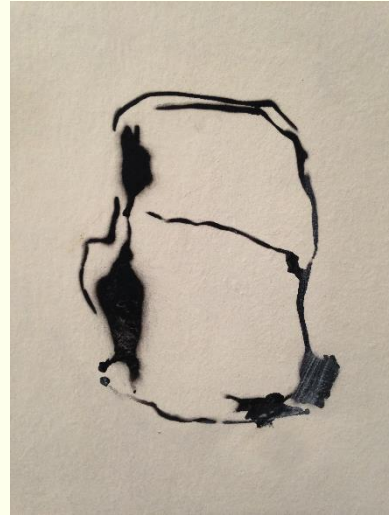
Siempre desde el grabado y la intimidad, intentaba comprender a quienes me rodeaban como consecuencia de su propio ambiente, un poco para encontrar algo en común con ellos, otro poco para permanecer. Como con el dibujo, requerí dar unos pasos atrás para alejarme y ver la escena de una forma nueva, con la esperanza de que eso fuese una decisión sino objetiva, al menos neutral. Otra vez el “camuflaje” me permitía suavizar una problemática de manera visual, de la misma forma en que la serie lo hacía, como característica propia de la gráfica y el grabado, desde su aspecto de reproductibilidad.



Agujero en la pared y reproducción de estencil, 2013.

Así, en el 2013, hubo un primer esbozo de “Re – sentir” en el que un agujero en la pared, gracias a estos códigos visuales (camuflaje y serie), pasaba a convertirse en un patrón mural ornamental de una casa. La mirada ya no reposaba únicamente en ese signo violento sino en todo el escenario que lo rodeaba.

Años después, como grabadora, decidí que la obra se elevara desde la técnica del gofrado: modo sensible de traducción de espacios y objetos, fidedigno y silencioso. Es casi fotográfico en la manera en la que es capaz de captar el *ánima* de las cosas, pero es también escultórico en la forma que envuelve sus cuerpos.



*Detalle de estencil en pared,
2013.*

Un agujero en la pared como signo de frustración, de rabia incontenible en el cuerpo, es siempre violento. Si bien usualmente enmarca un vacío, deja entrever el rastro de esa decisión. Es una incisión imposible de repetir, ni siquiera por el mismo puño. En este caso, la muralla proyecta oscuridad y parece ser el depósito de una energía que persiste y que al mismo tiempo pasa inadvertida, como consecuencia de una cotidianeidad conflictiva que escoge la negación de un problema. Por ese mismo motivo, como mencionaba en capítulos anteriores, la casa posee ciertos lugares que primero, fueron desensibilizados por sus habitantes a modo de supervivencia y, luego, pasaron a ser invisibles.

Remover el hoyo mismo del lugar que lo contiene es el primer paso en el intento de debilitar el gesto, para luego reproducirlo serializadamente y evidenciar esa herida que fue realizada intencionalmente; no con el objetivo de enaltecer su poder, sino para volverlo repetitivo, redundante, ordinario, a fin de quitarle esa particularidad excepcional, esa aura única y horrenda. Igualmente, descontextualizarlo es importante porque ya no estará más en un lugar, porque exhibido con sus reproducciones, ya no tiene el poder destructivo que en la circunstancia original tenía. Ya no importa cuantos de ellos existan, ni que simbolice un montón de fracasos y promesas rotas; en un espacio de exhibición, su condición estética es más relevante y, como objeto artístico, no puede seguir dañando.

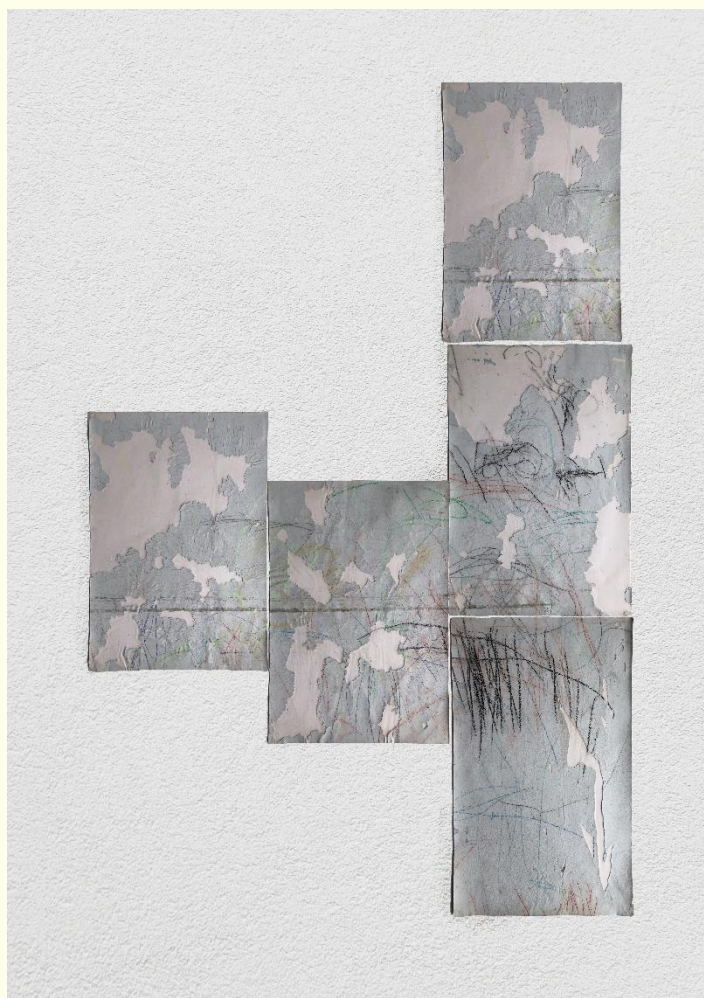


“Re – sentir”, Agujero y reproducciones en yeso, 2016.

3.4.2.2. La inocencia a prueba

Con la perpetuación de la vulneración emocional y psicológica bajo mi techo, las temáticas sociales o políticas aún parecían muy grandes para mi hilo creativo. La escasez de límites en un hogar conforme con su infelicidad generaba un ambiente desprolijo y hostil incluso a la vista.

Murallas garabateadas por quien intenta explorar su mundo sin acompañamiento invadían los espacios “comunes” y se expandían a diario. En el diseño de validar la exploración inocente y de recuperar las habitaciones del lugar que habitaba, para intentar amenizar la estadía, decidí extraer esos dibujos de las paredes, como quien elimina capas de afiches del espacio público cuando se ha saturado.



Revestimiento interior intervenido y laminado en pvc, 2016.

Arranqué junto con la pintura los primeros registros del mundo de Valentín. Ahí estaban sus líneas expresivas y también las que desafiaban su motricidad. En sus trazos estaban las historias que narraba sobre los integrantes de su familia mientras los hacía, las aventuras con su mascota y lo cotidiano de un niño de 2 años.

Extraje sus dibujos para darle una plataforma digna, removí su presencia pura de ese ambiente adverso. Intentaba arreglar con metáforas, lo que con acciones fracasaba. Me entristecía que su dulzura fuera invisible, pues se dedicaba horas al día a estas vandalizaciones y en la normalización del desinterés, este desorden pasaba desapercibido ante los ojos de la familia, pero yo los veía. Al llegar a la casa después de la universidad los veía, y no podía dejar de verlos.

Ya que Valentín siempre prestó mucho interés en lo que yo hacía y gozaba de aprender cosas conmigo, tuve la intención de que este ejercicio fuese un trabajo colaborativo. No era raro para él verme conservar sus dibujos, casi a diario me obsequiaba una nueva historia ilustrada al llegar de la universidad, pues sabía que irían en la carpeta que elaboré para documentar su sensibilidad y su presencia.

Conservé sus dibujos en PVC adhesivo (en recuadros de 50 x 35 cm aprox.) y los posicioné sobre velas encendidas a una distancia amenazante y constante. A su vez, los dibujos se desplazaban gracias a un sistema artesanal de engranajes, encontrándose con la llama de la vela al rotar en ese mecanismo. El último factor de la obra es quien lo mueve, pues si cualquiera de los recuadros permanece mucho tiempo sobre el calor del fuego, su integridad se comprometerá y se verá dañada. Si en este nuevo contexto, la autoría de Valentín también pasa inadvertida, la herida ocasionada será fácil de evidenciar. Y la responsabilidad en este escenario recae en el espectador.

Esa responsabilidad anónima tenía el mismo sabor en mi intimidad, pues no había urgencia de tomar riendas en asuntos como estos. Bien dice Carlos Franz: *“La resignación (...)”*

metaforiza uno de los arquetipos de nuestra identidad, nuestro fatalismo, nuestra pesada inmovilidad ante el destino. Quieto ante los designios de la muerte, pesimista frente a los agravios de la vida, el chileno protesta mucho y hace poco, amenaza con irse y persiste atrapado en sus conventillos mentales” (Franz, 2001).³⁶

Como primera de muchas ocasiones, la fórmula en la instalación fue cambiar el contexto para evidenciar el problema. Visibilizar en un lugar neutro lo que todos se niegan a ver, invitar a otros a dialogar conmigo temas que todos los afectados se rehúsan a discutir.

3.4.2.3. "Congoja"³⁷

“La mirada sigue los caminos que se le han reservado en la obra” (del inglés, “The eye travels along the paths cut out for it in the work” [Klee, 1953]).³⁸

Los materiales de esta obra son lana natural roja y una máquina de escribir, regalo de mi abuelo materno. El ejercicio es simple y tiene una intención de constante dinamismo: como punto común entre otras de mis obras, requiere de movimiento para completarse. La idea surge durante un luto que cada miembro de la familia, incluyéndome, estuvo viviendo en soledad, por las condiciones que en esta memoria surgen a modo de tema y a las que eligen aferrarse.

La fibra roja escogida entrega calidad de cábala al ritual hogareño que es liberar el nudo de un hilo o lana, soplándolo. Esta acción es replicada por costumbre entre generaciones sin muchos cuestionamientos pues, increíblemente, funciona. Soltarla permite a la persona continuar enmendando y al hilo seguir intacto con su propósito.

³⁶ FRANZ, Carlos. *La muralla enterrada (Santiago, ciudad imaginaria)*. Santiago, Grupo Editorial Planeta, 2001. Pág. 47.

³⁷ Primeros registros audiovisuales de la instalación “Congoja” en:
<https://youtu.be/S03EwrP6dlo?si=PR6fazJfPFJT4dy3>

³⁸ KLEE, Paul. *Pedagogical Sketchbook*. Nueva York, Editorial Frederick A. Praeger, 1953. Pág. 33.

Soplar, al incitar movimiento, posibilita también el avance, la continuidad. De forma simultánea, a la lana se le ofrecen las condiciones para poder dejar de estar contenida en las ataduras que la coartan. De esta manera, me aprovecho de este material y esta acción para reposar en la fibra roja todo lo que mi mente y corazón necesitaba depositar en un abrazo que no existió, durante un periodo de retraimiento que debió haberse tratado sobre la memoria. Pero los vivos se empecinan en mirar su ombligo, incluso mientras el ataúd desciende a la tierra.

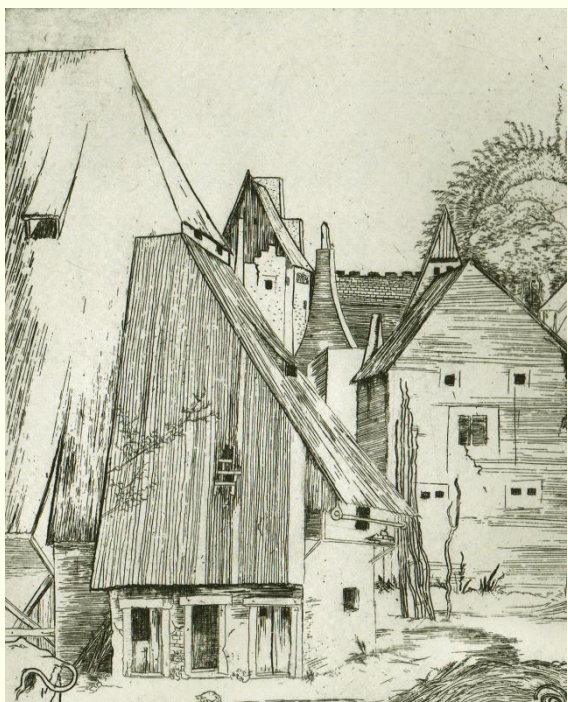
El texto contiene las congojas que se han transformado en un nudo con el pasar de los años, desde la máquina con la que mi abuelo reportaba su trabajo, escribo las palabras sobre este material noble que, cuando no es manejado con cuidado, se enreda y aprisiona a sí mismo. Dichas palabras vacilan de manera constante, sin situarse en ningún espacio. No tienen intención de encontrar su lugar, sino de eventualmente desvanecerse, de liberarse.



Fibras escritas y enmarañadas, 2023.

La acción de soplar las fibras, impregnadas de pesares, intenta enmendar las presiones que se cargan en la lana misma. Soplar es la esperanza de desatar el nudo, de que vuelva a tener una dirección, de que el dolor recorra la línea sin estancarse. Es el deseo de calma sin más conflicto, sin más ansiedad.

Además del movimiento que posee, esta obra comparte con otras el sentido de lo oculto que, de forma natural, he ido utilizando en mi trabajo. Por supuesto que tiene que ver con la intimidad que encomiendo en los materiales y conceptos que son escogidos en el proceso, pero también porque soy cuidadosa al trabajar con las emociones de otros, que no me pertenecen. En efecto, cuando esto ocurre, se vuelve importante que la obra no revele todo de inmediato. Es más, la obra, podría nunca darte la oportunidad de descubrir su mensaje: no porque esté encriptado, sino porque el tiempo puede nunca tener la oportunidad de ajustarse a la mirada, o al interés del espectador.



Detalle de la reproducción de “El Hijo Pródigo” de Alberto Durero, Aguafuerte, 2014.

3.5. Ex lugares y no – lugares

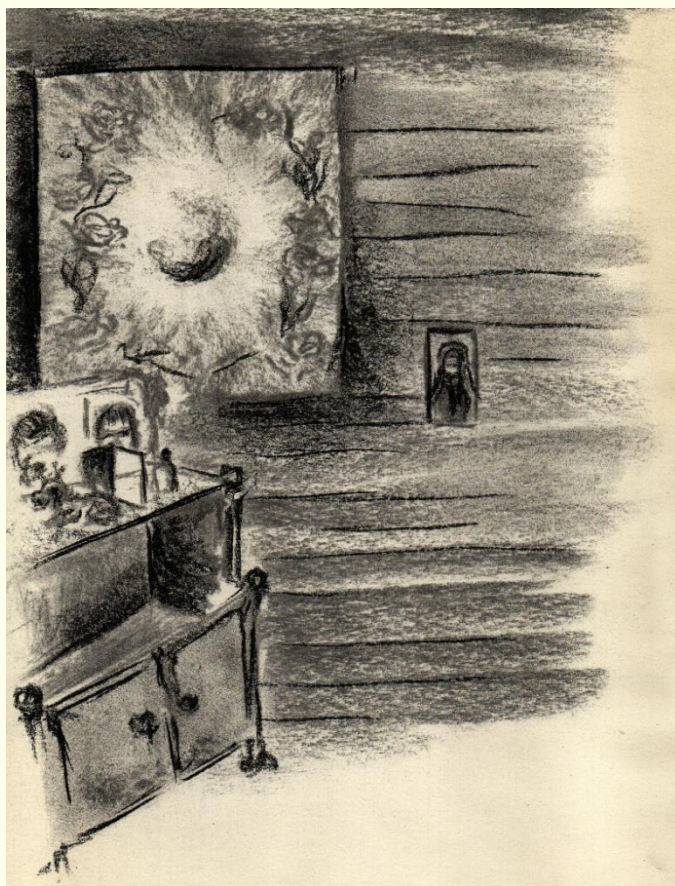
“La imagen poética no está sometida a un impulso. No es el eco de un pasado. Es más bien lo contrario: en el resplandor de una imagen, resuenan los ecos del pasado lejano, sin que se vea hasta qué profundidad van a repercutir y extinguirse” (Bachelard, 2000).³⁹

En estos últimos capítulos, los límites de la representatividad en mi obra se difuminan porque responden a las imágenes mentales que están más ligadas

³⁹ BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A., 2000. Pág. 7.

a la intimidad de mis sentimientos. Si bien muchas surgen de espacios que compartí con otros, aparecen como una necesidad personal que no apela a propósito a un espectador, no necesita de alguien viéndolas. Por completo contrario a mis intenciones como artista, surgen en el refugio que me permite la técnica del grabado, para dialogar con todas esas cosas que no razono, que todavía no pasan por el filtro lógico o circunstancial que busco para comprender mi mundo.

Por este motivo, mi línea de trabajo se vuelve más subjetiva como resultado de una intimidad más espiritual, con mezclas de espacios temporales y físicos; que mejor dicho son oníricos, pues no tengo la posibilidad de tocarlos. Esos espacios que sigo soñando, que son evocados, existen. No los traigo a mi mente de forma iconográfica, son apariciones en mi memoria, como si las *ánimas* que contienen los objetos y espacios que no puedo habitar me contaran de su soledad en una invocación mutua.



Dibujo en carbón, 2014.

Así, como anteriormente intenté desmenuzar el comportamiento de quienes guiaron mi camino, en este capítulo pretendo sumergirme en estos espacios físicos para poder aceptarme. Para esto, tomo en consideración la condición antropológica de habitar, como algo común a cada persona. Cómo cada una de ellas interactúa, se habitúa y comporta con el lugar concierne su estado, tal como la convivencia entre individuos que comparten un espacio privado como consecuencia directa de su experiencia con el lugar. Consciente de factores socioeconómicos, ideológicos o espirituales que también tienen cabida en el hogar, el enfoque de este capítulo es en el espacio físico que nos alberga.

El universo creado por el yo lo inscribe como centro de ese lugar de permanencia y, al mismo tiempo delimita su mundo y su espacio seguro y conocido; el que resguarda y explora, manipula y adorna, restaura y mantiene, tal como si se tratara de un ser vivo. Esa característica de la interacción del hombre con el hogar está arraigada a los sentimientos y cuidados relacionales. Todo lo que experimentamos de manera consciente es un reflejo de nuestro ser.

Bachelard dice que la relevancia que le damos a estos espacios viene desde la casa natal, pues es esta desde la que se establecen costumbres orgánicas: “(...) *en la casa natal se establecen valores de sueño, últimos valores que permanecen cuando la casa ya no existe. Centros de tedio, centros de soledad, centros de ensueño que se agrupan para constituir la casa onírica, más duradera que los recuerdos dispersos en la casa natal. (...) La casa es un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad*” (Bachelard, 2000).⁴⁰ Si esa casa natal y todas las edificaciones que pueden denominarse hogar, estuvieron inhabilitadas para cumplir con la labor de resguardar, por algún tipo de ruina física o emocional, mi historia se reconstruía con un anhelo oculto de encontrar en esos espacios (con todas las cosas que se contienen en ellos) y en mi memoria, algún primer signo de ruptura.

Como hija, nieta, hermana, sobrina, conozco la sensación de culpa y vergüenza en el cuerpo incluso antes de ser capaz de algo malo y es porque crecí observando el comportamiento de

⁴⁰ BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A., 2000. Pág. 37.

quienes me rodeaban en un lugar donde no existían puntos intermedios. Donde los traumas se romantizaban o se respondían con la misma violencia y yo bajo techo esperaba que algún estruendo viniera a disfrazar el bullicio. Es con ese efecto que las lluvias del sur me inundan de un caos con propósito que uso como bálsamo incluso de adulta.

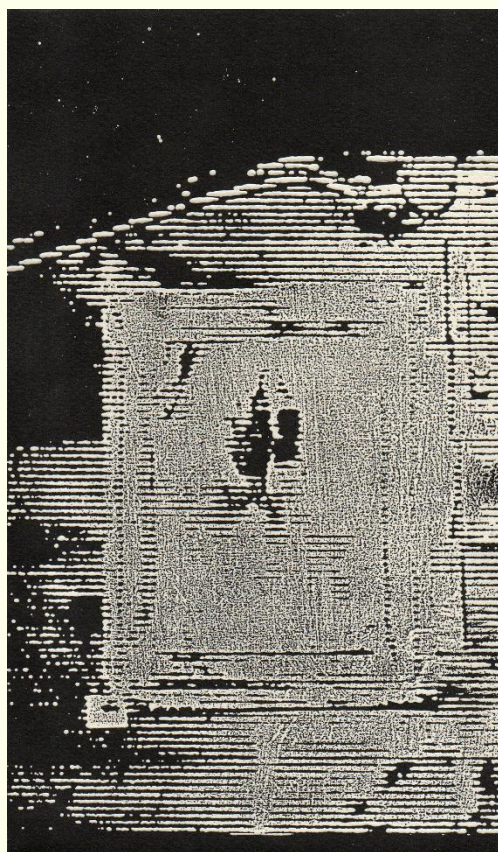
Más aun, como persona sintiente, comprendo sus reacciones a esos dolores y, en la desdicha de esa manera rota, como artista necesito llevarlos conmigo a un contexto en el que se sientan dignos de algo bueno, de algo más. En el imaginario del arte, los invito a tratarse con cariño, en un ánimo de habitar todos esos lugares que dejaron de serlo o esos que nunca lo fueron, junto con ayudarme a encontrar mis cimientos.



Umbral de matriz de aguatinta, 2018.

Ya que incluso como nativa de mi pueblo soy una especie en extinción, pues nacer en Traiguén ya no es algo que se haga⁴¹, menciono en los siguientes subcapítulos a esa casa viva como representación de mi mundo interno. Si entiendo que “*el ser amparado sensibiliza los límites de su albergue*” (Bachelard, 2000)⁴², pero el refugio luego está destechado o inhabilitado, entonces hasta puedo concebir que ese espacio físico se haya convertido en una extensión de mí. Con un pueblo que nunca alcanzó a completar las delimitaciones de mi mundo: puesto que los desplazamientos eran siempre desde la casa al centro del pueblo, al campo, al tranque, al río y viceversa, mi geografía de Traiguén es corporal. Habité el pueblo antes de saber leer y conocer el nombre de sus calles, que aún desconozco en su mayoría. Sus puntos de referencia son los que permiten la conformación de mi mundo y, tal como con mis lugares, muchos de ellos siguen edificadas sólo en mi memoria, pues han sido eliminados, reconstruidos o se les ha dado un nuevo propósito.

Aunque desde la muerte de mi abuelo el pueblo en el que nací se siente ajeno, sigue siendo un factor condicional en mi bienestar: es donde mi inconsciente se lleva mis penas a llorar. Aunque esa casa vacía se vuelve cada vez menos real, todas las cosas que quedaron siguen cargadas de esa vida que nadie quiere ir a recoger. Y tal como quise hacerlo con mi gente, quiero poder cuidarla y enmendarla, con la diferencia de que, en esta ocasión, percibo que esa casa viva sí quiere recibir mi ayuda, así como yo sigo queriendo su refugio.



Fotograbado sobre aluminio, 2014.

⁴¹ Hace ya más de 20 años los habitantes de Traiguén se trasladan a hospitales de los pueblos circundantes, como Victoria y Temuco, para todos los procedimientos médicos que no sean ambulatorios. Como consecuencia, por motivos de presupuesto y disposición, la gente ya no nace en Traiguén.

⁴² BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A., 2000. Pág. 28.

3.5.1 Las habitaciones de todos los tiempos menos el presente

La casa a la que llegué al nacer fue la de mis abuelos maternos. Describirla en sus materiales y formas siempre ha sido un reto, porque su arquitectura tiene variados materiales estructurales y sus expansiones tienen una precariedad propia del ingenio y reutilización de recursos. Sumado a esto, mi mente no es capaz de situarse en un periodo específico de tiempo cuando pienso el lugar de forma más concreta. Si intento recordar los detalles de sus muros y el posicionamiento de la mobiliaria, pienso la casa habitada con nosotros en ella. Si pienso en sus ecos y su oscuridad, la veo sucia, descuidada, como efecto de su abandono luego del terremoto de 2010. En su propio modo, ambos escenarios me generan nostalgia.

Su fachada es sólida para una casa que a estas alturas debe tener al menos 100 años, sus murallas interiores y su techo son de madera barnizada, mientras el piso ya casi no tiene rastros de la cera gastada que se usó esporádicamente. Las ventanas que dan a la calle son pequeñas y con barrotes; sus pasillos oscuros, parecen tener la intención de aplastarte. Eso porque sus terminaciones no son simétricas y porque existe un punto (antes de entrar al patio) que, ciertamente, requiere que nos agachemos para poder atravesarlo. Fue gracias a estas imperfecciones que me hice consciente de mi estatura al enfrentarme con el marco de la puerta. A eso y al único espejo que había (de 25x20 cm aprox.) en toda la casa, ubicado frente al lavadero y dispuesto a un metro y setenta centímetros del suelo aproximadamente. Cada verano me acercaba a la posibilidad de verme de frente, mientras mi abuelo podía peinar su cabello o cortar su bigote con toda distinción.

Todo lo que acabo de describir era, en mi infancia, apenas iluminado por la luz cálida de sus ampolletas y, años después, por la frialdad de las luces con ahorro de energía que volvían todo de un tono verdoso que desentonaba su alrededor. Tengo certeza de que la oscuridad característica del lugar hizo de nosotros personas insociables que nos acompañábamos mutuamente en la gran sombra colectiva que éramos. Las escasas visitas que recibíamos parecían llegar con una luminosidad desconocida que sólo en mi adultez relacioné a estados de ánimo, personalidades o simple cortesía. Pero al conocer los nuevos espacios que mi familia hoy habita separadamente, confirmo que la oscuridad y enclaustramiento que repiten es algo que sienten pertinente. Lo común en cada uno de ellos es querer esconderse en las

sombras que ellos mismos crean. Lo sé porque también vuelvo a esa comodidad de vez en cuando.

El interior de la casa permitía, por contraste, que el mundo del patio fuese completamente luminoso. Ayudaba que en la exploración fuese siempre guiada por alguien que me permitiera recorrer el huerto, sus árboles frutales, los gallineros y cuanto invento estuviese siendo gestado en ese momento. En ese contexto recreativo, se instaló un columpio bajo el parrón, se hicieron trampas para caracoles, se cercaron nuevos espacios para organizar las plantas. Y yo miraba de cerca cada rincón del lugar, les conversaba a las plantas antes de extraer algún brote, a las tejas cubiertas de musgo y líquen, a las ranas, las lagartijas y los grillos.

Como efecto de interactuar con todo lo que había en mi mundo, que era esa casa, muchas otras cosas en ella me atemorizaban. La oscuridad constante de ciertos espacios adquiría un nuevo tono en la noche, donde ninguna luz artificial podía hacerle frente a los otros factores que se agudizaban en esas áreas. El baño ubicado a la izquierda del final del pasillo oscuro y chueco es también la frontera interna de la casa. Una vez que esa puerta es atravesada, existe un espacio techado que se prolonga un par de metros, pero que es en esencia una zona abierta que introduce el patio, designada como lavadero y baño. Su piso es de tierra y por estar en la Araucanía, es frío y húmedo la mayor parte del año, lo que atraía babosas nocturnas que rodeaban el camino.

Recuerdo tener que armarme de valor para usar el baño en la noche, pues una vez pasada la barrera de las babosas, la aislación de sus paredes estaba cubierta de telarañas con los desafortunados insectos que se convertirían en comida. El escenario es confuso, porque la habitación realmente lo es. Sus paredes, no lo son realmente, son tablas que dejan entrever el patio, nunca fue un espacio hermético, pues era una extensión que nunca se terminó de manera adecuada.

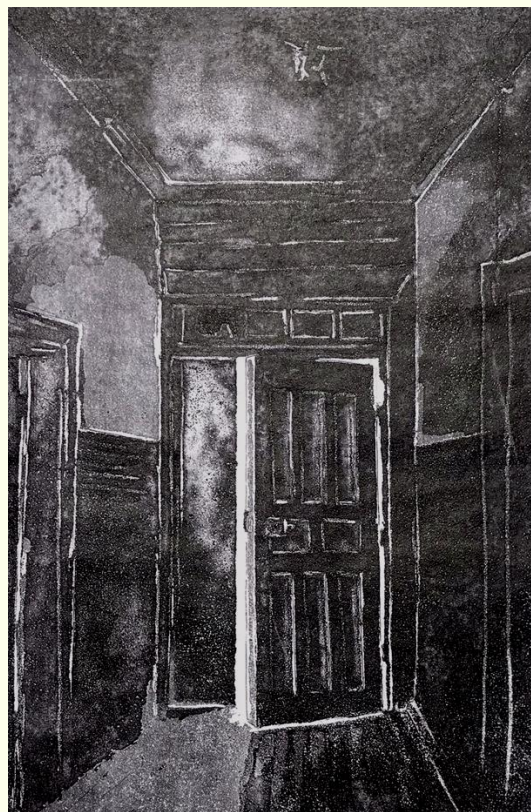
Contar las tablas del techo era algo que hacía cada noche para apagar los ruidos que había en las habitaciones contiguas, mientras imaginaba seres escapar de sus vetas. Ese ritual me

atrapaba en un estado de terror que culminaba en un ensueño en el que yo era tragada cada noche por los agujeros de esas tablas que caían lentamente sobre mí.

Como estos ejemplos, hay varios otros, pero lo que es importante mencionar es que cada una de esas notas mentales tenían que ver principalmente con recuerdos de oscuridad o de la naturaleza del comportamiento nocturno (mío o de los seres que me rodean). Y como en periodo de estudios, mis sentidos no estaban interactuando activamente con el lugar, mi imaginación se vio estimulada por la memoria. De ese modo aparecían las primeras aguatinas de esos rincones y pasillos, como si un cierto hado me pidiera allá. Su resultado fue impreciso y sombrío, por falta de conocimiento de las técnicas, pero también porque escogí desafiar mi memoria en la construcción de estas referencias. Pensaba estos espacios todo el tiempo, pues lo que siempre se me dijo era que esa sería mi casa. Era herencia de mi abuelo y el me recordaba que era mía.



Dibujo en carbón, 2014.



Aguatinta sobre cobre, 2015.

Eso nunca alteró la manera en la que yo quería ese espacio, porque había algo en él que siempre me invitó a cuidarlo. Supongo que era el depósito de todo lo que mi familia también era, ese mundo compartido era muchas veces todo lo que había en común. Pero también estaba tan vivo, era sensible y tímido, era estimulante (para bien o para mal).

Una vez configurada una cantidad de imágenes, quise complementar esa recopilación de sensaciones con fotografías de los objetos que mi gente dejó atrás cuando se acomodó en otro lugar luego del terremoto.

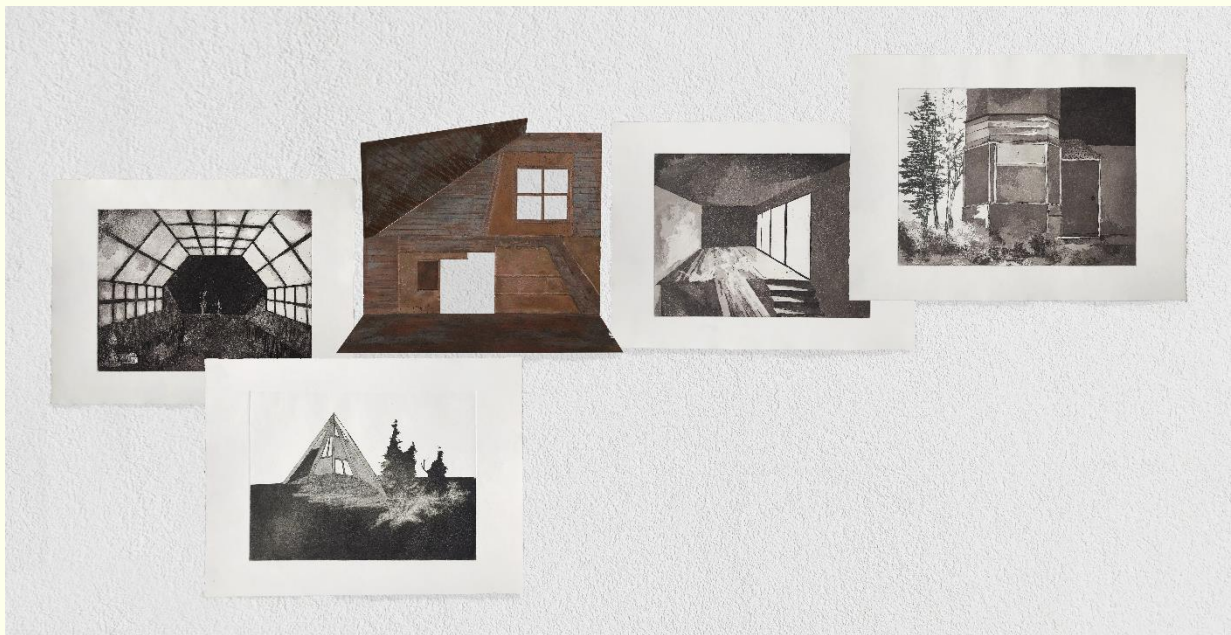


Fotograbado sobre aluminio, 2014.

El poeta no me confiere el pasado de su imagen y, sin embargo, su imagen arraiga enseguida en mí. La comunicabilidad de una imagen singular es un hecho de gran significado ontológico (...). Las imágenes arrastran —después de surgir—, pero no son los fenómenos

de un arrastre. (Bachelard, 2000)⁴³ El resultado visual era una especie de aglomerado de los momentos y lugares a los que mi mente viaja debido a la incapacidad de soltar esa casa que nunca iba a ser mía. Que se degrada a diario en su soledad.

En esa privación, mi necesidad de habitar me llevó a rehacer mi mundo, para explorar una posibilidad que estuviera dentro de mi dominio. Me instalé entonces, a imaginar espacios de un lugar nuevo, pero también vivo, creado con recolecciones de lo que otros desechan y con tierra en sus muros y pisos. Pronto noté que mi creatividad no era suficiente para inventar sin referentes pues muchas de las imágenes estaban inspiradas en detalles de lugares que recuerdo con cariño. Y en esa imposibilidad de estar presente e imaginar, caí en permanecer *abultando* el pasado.



Composición de matriz e impresiones, aguafuerte y aguainta, 2016.

⁴³ BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A., 2000. Pág. 8.

Pero el grabado me obliga a estar en contacto con mis sentidos y, por lo mismo, a volver a mi tiempo. Los rincones y espacios futuros están inhabitados porque son el ensueño que está más próximo pues existe en el plano de la representación. En el presente, construí *no – lugares* que se vuelven manifiesto al ser materializados, aunque sean de cobre. La amalgama no era ya de la nostalgia, pero de la posibilidad de lugar.



Detalle aguatinta sobre cobre, 2016.

3.5.2. Walker Martínez #1816

Desde Traiguén, con mi familia nos instalamos en una casa improvisada dentro de una barraca, en la calle Walker Martínez, en Quinta Normal. Tal como en el sur, mi universo en Santiago era pequeño. Nuestro desplazamiento fue siempre mínimo, con todas las casas que habitamos cerca de esa misma calle, dentro del área que contenía Mapocho y Carrascal.

Este primer hogar en Walker Martínez colindaba con el lugar de trabajo de mi padre. Mi primer colegio estaba cruzando la calle, las amigas de mi madre, eran vecinas y eso reducía considerablemente la necesidad de desplazamiento. Años después, entre arriendo y arriendo, mis padres adquirieron la que eventualmente será su casa propia. Y con todos estos cambios, nos olvidamos del lugar.

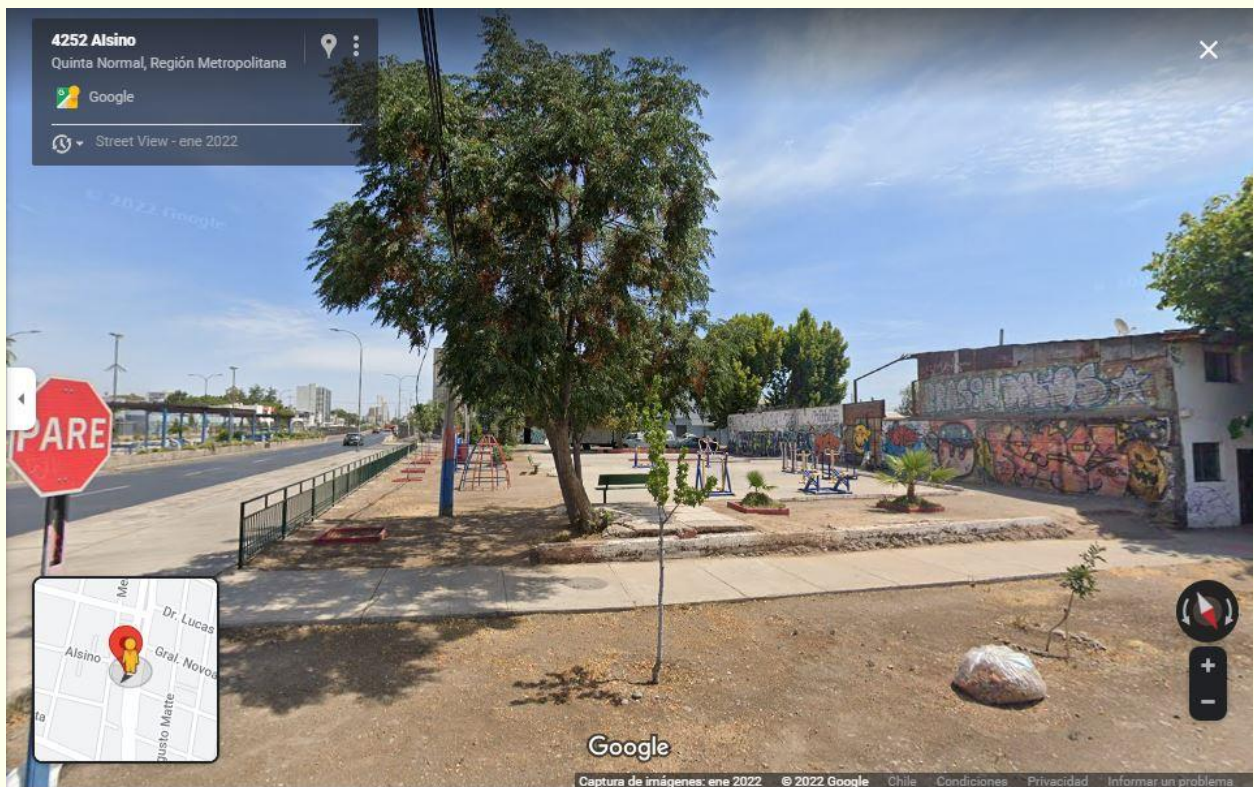
La construcción de la autopista central vino a reconfigurar el barrio con los trabajos del eje General Velásquez: “Su longitud es de 21 km y se extiende desde la Ruta 5 Sur (Las Acacias) por el sur; hasta su empalme con la Ruta 5 Norte. Atraviesa 9 comunas, con 17 estructuras. El año 2001 fue puesta la primera piedra de esta mega obra, que formó parte del primer Programa de Concesiones Urbanas, impulsado por el Ministerio de Obras Públicas en 1995. En el 2004 comenzó su operación, transformándose en la primera autopista urbana concesionada de la Región Metropolitana. Con este último hito, Chile se ubicó como líder en Latinoamérica al comenzar a operar el inédito sistema de telepeaje en flujo libre. Cuatro meses después, el país se transformó en pionero a nivel mundial, al aplicar este sistema en forma interoperable”.⁴⁴



Referencia Google Street View.

⁴⁴ Autopista Central. Versión anterior, sección *Historia* (2022).

<https://www.autopistacentral.cl/historia/historia.html>



Referencias Google Street View.

Con la tarea de “perdersé” en la ciudad y desplazarse, solicitada por uno de los profesores del Taller de Grabado, recorrí las plazoletas, los pasos del eje y un par de calles a la redonda que seguían siendo cercanas a la casa de mis padres. El recorrido despertó recuerdos de esos espacios de tránsito que, hace 10 años, fueron lugares formativos. Me sorprendía haber olvidado tantos lugares y me preguntaba si tenía que ver con la aniquilación de muchas edificaciones, pues encontré en los límites de estas nuevas calles, fachadas de las casas que solía visitar.

En ese mínimo desplazamiento, reconocí también lugares desagradables, que supongo escondí en mi inconsciente a modo de supervivencia. Las primeras vulneraciones a mi cuerpo por desconocidos habían ocurrido sólo a unas cuadras de mi primer *lugar seguro*.

La calle Walker Martínez fue en gran parte residencial hasta la construcción del Eje General Velásquez. Actualmente, el sector está en estado de abandono (pues se ha priorizado el acceso automovilístico hacia y desde la caletera), a excepción de algunos intentos de plazoletas en las que se instalaron máquinas de ejercicios, juegos infantiles y bancas. Dentro de este perímetro en particular, una sección apartada de los juegos desentona con el intento de espacio común, pero resuena en mi memoria la familiaridad de sus elementos. Unas cuantas baldosas junto a un árbol resisten a un entorno ajeno que alguna vez fue parte de los lavaderos que existían en un patio improvisado, en mi primera casa de Santiago.

Reencontrarme con el abandono y deterioro de mis espacios de refugio parece ser un común denominador que ocasionó que mi proceso creativo fuese de actitud, muchas veces, protectora.

Por eso, técnicas como la impronta y el gofrado, me parecían relevantes para habitar estos lugares sin techo, este *no – lugar* de tránsito que en el pasado era un pedacito de convivencia.

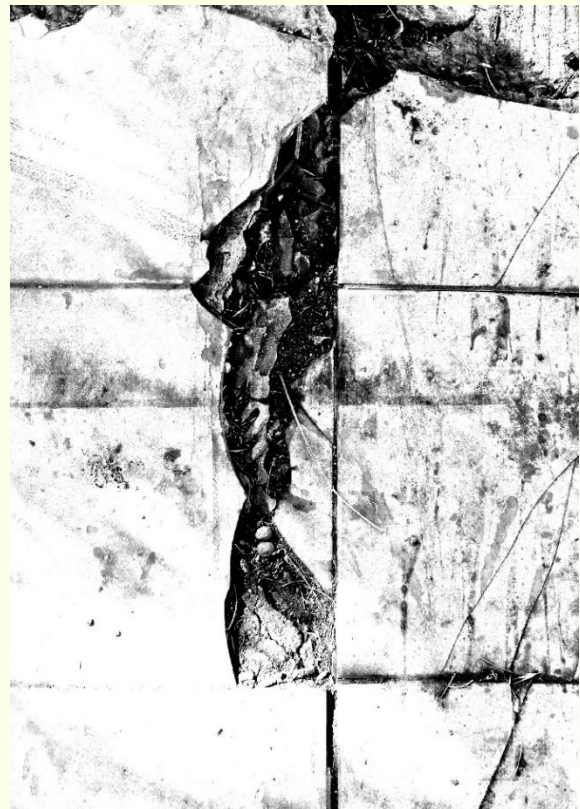
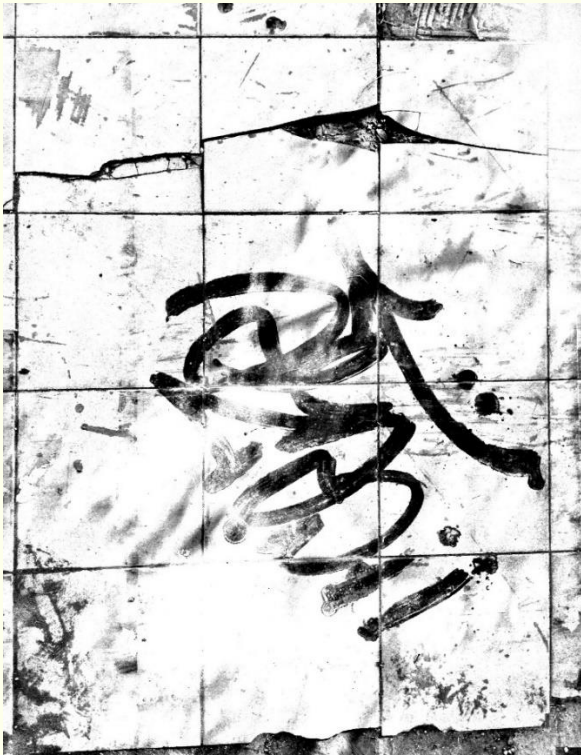
La virtud de la impronta hace aparecer al objeto como si se tratara de una radiografía, exhibe el objeto con los detalles propios del mismo, en una lógica completamente diferente a la real, como si se tuviesen que ver con otros ojos. El gofrado en cambio es un molde del cuerpo que se percibe como una fotografía del ánimo, pues es en su forma, vacío. El silencio del gofrado

era pertinente también por el misterio que este *ex – lugar* ahora poseía. ¿Cuántos años de transeúntes, intervenciones y alteraciones serán secreto de ese espacio fantasmal?

Durante el periodo de investigación, habité a diario ese espacio, intentando reconstruir las coordenadas en mi cabeza. Recorrí con interés arqueológico, en un reencuentro afectivo y corporal los vestigios de algo que no podrá ser nuevamente. Su condición y propósito habían mutado por completo y es ahora una anécdota en una plazoleta, creada suplementariamente para menguar tanto vacío.



Escáner de sitio, 2014.



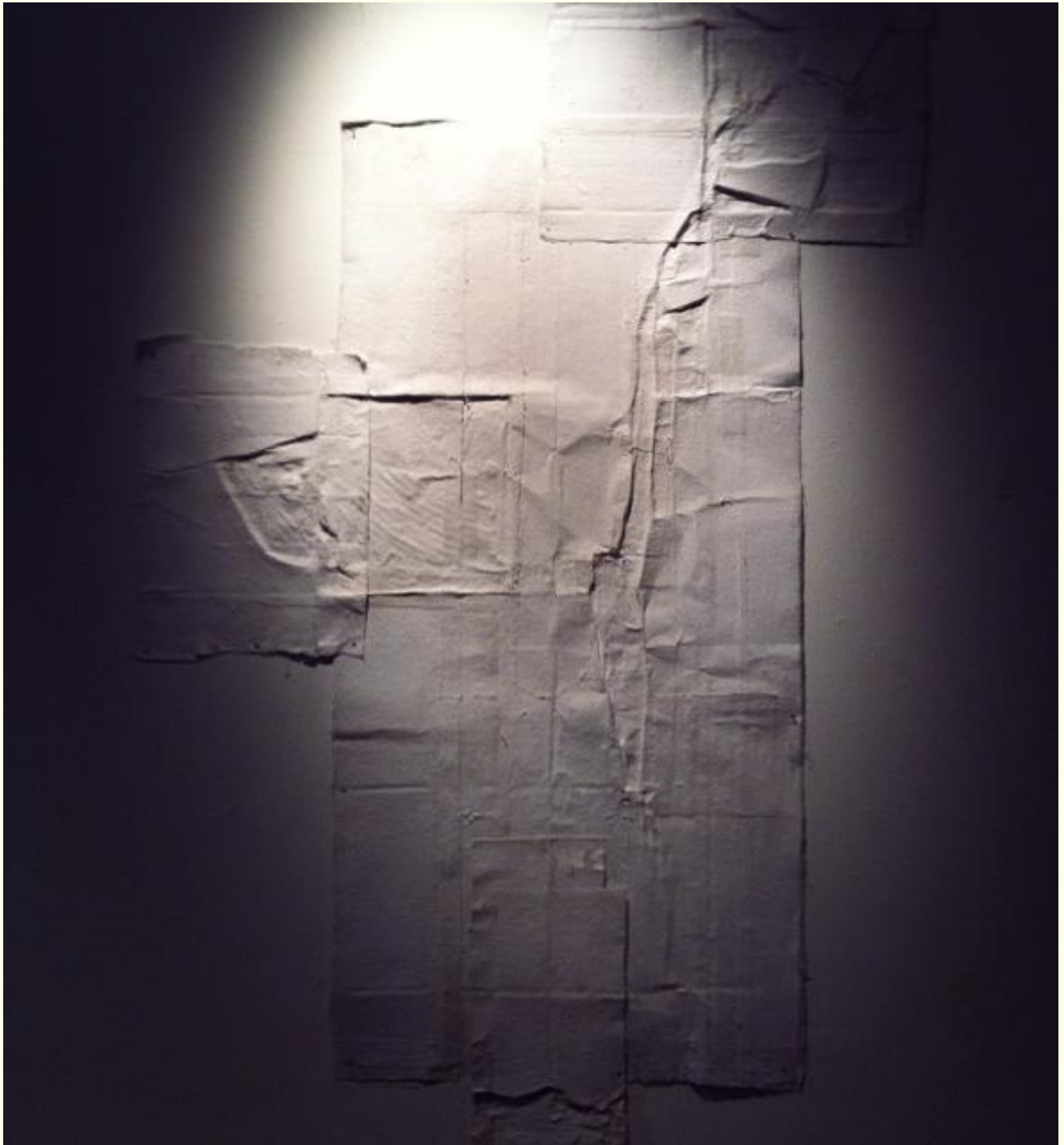
Escáneres de sitio, 2014.

Realicé un escáner del sitio, para dar una idea al espectador del estado del lugar y luego, como primer ejercicio, un frottage de las baldosas para evidenciar el tamaño del perímetro. El proceso llevó a una reconstrucción del lugar original desde la memoria. A modo de plano espacial, los elementos del hogar se ubicaron enfrentados a una primera reconstrucción de lo que se depona en la calle. Un diálogo entre la memoria y el presente, a modo de testimonio de lo que era, como un archivo que documenta las consecuencias del progreso. Este ejercicio fue exhibido en Galería Audiovisual Aldea Encuentro, parte de la muestra colectiva “Rasgos anteriores” (2013).

Este espacio era lo único que se conservaba como prueba de que existí en ese lugar, de que tuve mis momentos de hija única, de que enfermé gravemente, de los cuidados maternos, de la vitalidad de mis padres. Y no podía encontrar fotografías con las pruebas. El árbol parecía ser el único punto de orientación, pues recordaba la pequeña rama a un lado del lavadero, siendo regada por las aguas de enjuague.

Trabajar con lo que queda de ese espacio parecía natural desde la técnica del gofrado, para mostrar el estado de ese cuadrilátero público y desistido que, actualmente, es la única prueba de una totalidad arrasada. La técnica hace visible lo que unos no ven, lo que otros no se interesan en volver a mirar y lo que se intenta reconstruir a través del recuerdo. Una copia de los restos del cuarto de lavado fue realizada con gasa enyesada. Este material convoca el carácter fantasmal que actualmente lo acompaña desde mi experiencia y, asimismo, mi interés personal de enmendamiento y ternura.

Las baldosas fueron cubiertas para captar su trama, pero también sus heridas y sus desapariciones. Existen marcas nuevas que no son posibles de captar con la técnica. Son visibles, pero superficiales y planas, por eso la intención primera del escáner de sitio. Cuidar de la matriz dura y desapacible y de la copia frágil realizada en yeso, requería de un cuidado delicado y lento, que desentonaba con el ambiente de su alrededor. A ratos la espera de su curado hacía sentir como si las gasas pretendieran remediar las lesiones generadas por el descuido. Una vez completada la copia, la luminosidad de esta requería elevación. Parecía necesario enfrentarse a ella y verla nuevamente, por completo, como la totalidad de lo que queda. Era hora también de tomar distancia, liberándola de la invasión que fue el proceso. Esta copia no puede ser pisoteada, su fragilidad es reflejo de su trayectoria.



Gofrado de sitio, 2014.

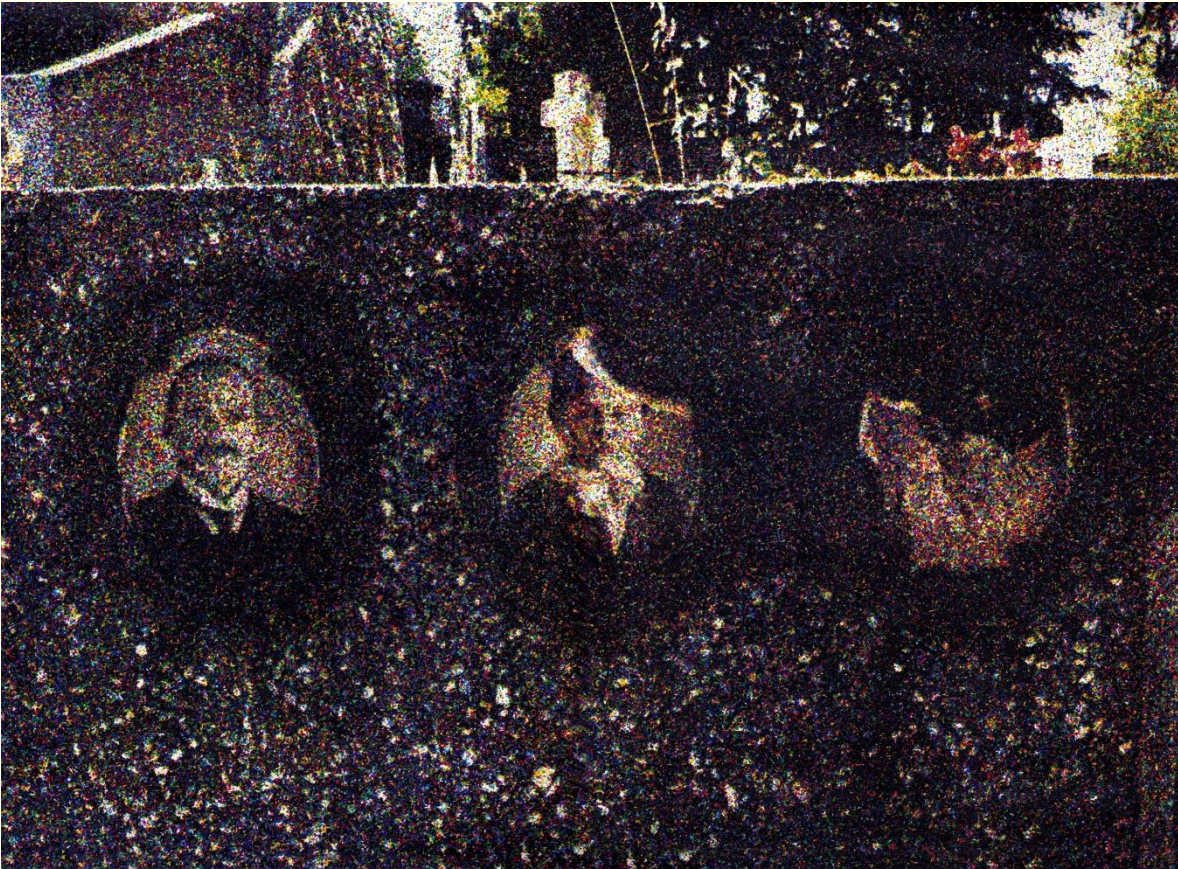
“¡Ah, si los hombres supieran lo que se encuentra bajo ellos, no hallarían tan simple beber el agua de las fuentes! Porque todo duerme en la tierra y todo despierta de la tierra” (Bombal, 2009).⁴⁵

En este subcapítulo final, me cobijo en el término *ctónico* y su visión de mundo, para aglomerar la *otredad* que fue trabajada a lo largo de esta memoria como característica humana, con la intención de hablar de mis estados autorales más umbrosos y vulnerables.

Ctónico deriva del griego *kthónios* y describe todo lo que se considera parte del Inframundo, en oposición a todo lo *olímpico*. Significa “de tierra”, “perteneciente a la tierra” pero no parece referirse exclusivamente a lo terrenal (como contrario a lo celeste), sino más bien a lo que hay en su interior: *“la tierra en sí se asocia con la creencia en seres que viven debajo de ella, en lo que, sin darle siempre un carácter peyorativo, podemos llamar los infiernos: lo que está por debajo de nosotros”* (Baroja, 1966).⁴⁶ Aprovecharé en estos párrafos de mencionar rápidamente a lo que deambula por esos espacios; las ceremonias, ciclos y sentimientos que van a depositarse al lugar de muerte, castigo, desgracia, olvido, oscuridad y caos, para concretar la relación con las obras que se presentarán en este último punto.

⁴⁵ BOMBAL, María Luisa. *La amortajada*. Santiago, Editorial Universitaria, 2009. Pág. 76.

⁴⁶ CARO BAROJA, Julio. *Las brujas y su mundo*. Madrid, Alianza Editorial, 1966. Pág. 23.



“La muerte de los muertos”, cuatricromía en offset, 2016.

El Inframundo lidia de forma constante con la dualidad de sus seres. Bestias y demonios como ninfas, quimeras, sirenas, grayas y gorgonas habitan las tinieblas y cada una de esas criaturas encarna a sus propias paradojas alegóricas.

La ninfa Estigia, que personifica el río del odio en el Hades *“representa esta boca original, donde el mundo organizado hunde sus raíces, no solo mediante el kôma⁴⁷ que envuelve a los dioses perjuros o la muerte que castiga a los vivos, sino también mediante el panorama del lugar por donde fluyen”* (Vernant, 1986).⁴⁸ Sus aguas que desembocan en las profundidades infernales, son derramadas desde el más alto acantilado, por lo que no son puramente de lo

⁴⁷ Del gr. κόμμα kómma; propiamente 'corte'. Significa “sueño profundo”.

⁴⁸ VERNANT, Jean - Pierre. *La muerte en los ojos: Figuras del Otro en la antigua Grecia*. Barcelona, Editorial Gedisa, 1986. Pág. 91.

bajo. En el *abajo* existe una especie de arriba, que no lo es completamente, pero que entrega matices a la oscuridad propia de lo *ctónico*.

Las Grayas y las Gorgonas son dos grupos de hermanas que viven en diferentes fronteras del Inframundo, como desterradas, pero con la labor de salvaguardar sus territorios. Las primeras son dos, Penfredo y Enío, “*que conjugan en sí mismas lo joven y lo viejo, la tersura de la belleza y las arrugas de una piel comparable a esa película áspera que se forma en la superficie de la leche al enfriarse*” (Vernant, 1986).⁴⁹ Las segundas son: Esteno, Euríale y Medusa. De las tres, sólo la última era mortal, por lo que este grupo, del que a veces se habla como si fuese un solo monstruo, representa lo mortal y lo inmortal.

También están las *praxidikai*, un conjunto de figuras que gobiernan sobre la justicia, a través de la venganza o el castigo. Según Vernant, en los “Grandes Ritos” que se realizan a estas, “*el sacerdote se coloca una máscara y con sus varillas golpea el mundo subterráneo (...), el pueblo de los muertos cuya soberana es Praxidiké*” (Vernant, 1986)⁵⁰, Perséfone, la reina del Inframundo. Pero también se realizaban cultos en los que la diosa tomaba este rol junto con el de diosa de la fertilidad. En esos casos, el término *ctónico* “*representa algo que se deposita en el suelo del mundo mortal, en lugar de en el eterno ‘suelo de abajo’ del mundo subterráneo*” (del inglés, “*represent something being put into the soil of the mortal world, rather than into the everlasting ‘ground below’ of the netherworld.*” [Mackin, 2015]).⁵¹ Lo *ctónico* comprende en su esencia que se requiere de muerte para que la vida sea posible.

Los cultos realizados a los dioses *ctónicos* implicaban rituales de sacrificio nocturnos, en los que una criatura negra o de pelaje oscuro era enterrada bajo tierra o quemada en su totalidad

⁴⁹ VERNANT, Jean - Pierre. *La muerte en los ojos: Figuras del Otro en la antigua Grecia*. Barcelona, Editorial Gedisa, 1986. Pág. 67.

⁵⁰ VERNANT, Jean - Pierre. *La muerte en los ojos: Figuras del Otro en la antigua Grecia*. Barcelona, Editorial Gedisa, 1986. Pág. 89.

⁵¹ MACKIN, Ellie. *Echoes of the Underworld: Manifestations of Death-Related Gods in Early Greek Cult and Literature*. Tesis (Doctorado). Londres, Inglaterra, King's College, 2015. Pág. 86.

a modo de ofrenda, en lugar de ser consumida en festines como los que se realizaban en ritos a los dioses olímpicos⁵². No era un altar el que se utilizaba sino una tumba.

Lo *ctónico* le entrega un espacio a los seres de los que el ser humano depende, esos que emergen o experimentan más inmediata y completamente la tierra. Podría empezar a decirse entonces que es también vida, pero la de tipo silencioso o “menos complejo” que es diferente de la humana. Y con humana me refiero específicamente al ser del hombre que sigue vivo, que aún conserva su alma, comprendiendo que una vez muerto ya no posee cualidad humana. Se convierte en cadáver, un objeto caduco.

El concepto ha sido utilizado también en el psicoanálisis por Jung, para describir los aspectos oscuros del inconsciente: *"La envidia, la lujuria, la sensualidad, la mentira y todos los vicios conocidos son lo negativo, (...) que puede manifestarse de dos maneras. En el sentido positivo, aparece como "espíritu de la naturaleza", animando creativamente al hombre, las cosas y el mundo. Es el "espíritu ctónico" (...). En el sentido negativo, el inconsciente (ese mismo espíritu) se manifiesta como espíritu del mal, como impulso para destruir"* (del inglés, *"Envy, lust, sensuality, lies, and all known vices are the negative, [...] which can manifest itself in two ways. In the positive sense, it appears as a "spirit of nature," creatively animating man, things, and the world. It is the "chthonic spirit" [...]. In the negative sense, the unconscious [that same spirit] manifest itself as a spirit of evil, as a drive to destroy."* [Jung, 1976]).⁵³

Nos recuerda, no obstante, la importancia de experimentar este contraste entre consciente e inconsciente: *"En la raíz de esta angustia interior se encuentra la derrota (o más bien el retroceso) de la conciencia. En el auge de la experiencia mística, todo lo que antes unía al hombre con el mundo humano, con la tierra, con el tiempo y el espacio, con la materia y el vivir natural de la vida, ha sido desechado o disuelto. Pero, a menos que el inconsciente sea equilibrado por la experiencia de la conciencia, revelará implacablemente su aspecto*

⁵² En el caso de los rituales a dioses olímpicos, el sacrificio se ejecutaba sobre un altar, para luego cocinar y comer la ofrenda en una especie de festín ceremonial.

⁵³ JUNG, Carl J. *Man and his symbols*. Londres, Editorial Albus Books Limited, 1976. Pág. 267.

contrario o negativo. (...) En más de un caso, el artista se ha convertido en la víctima pasiva del inconsciente" (del inglés, "At the root of this inner distress lies the defeat [or rather the retreat] of consciousness. In the upsurge of mystical experience, everything that once bound man to the human world, to earth, to time and space, to matter and the natural living of life, has been cast aside or dissolved. But unless the unconscious is balanced by the experience of consciousness, it will implacably reveal its contrary or negative aspect. [...] In more than one case the artist has become the passive victim of the unconscious" [Jung, 1976]).⁵⁴

En este espectro de interpretación de lo *ctónico*, me permito contextualizar las obras y proyectos que surgieron desde el máximo agobio emocional. Un período en el que mi mundo me recordó de dónde venía y la imposibilidad de erguirme, por lo que estuve tentada a desistir.

3.6.1. Verkrümmung

Para crear obras en el Taller de Grabado, en varias ocasiones, había que acudir a los estímulos más inmediatos que se experimentaban, debido al ritmo de producción que debe mantenerse como estudiante. Estímulos a veces emocionales, sociales o físicos. En mi caso, siempre íntimos.

Para estos casos, consideré que el ensamble de elementos desde sus posibilidades retóricas era una manera pura de trabajar conceptos de manera visual, sin que la labor necesitara de grandes periodos de tiempo. Cuando las dolencias y pesares con los que convivía en los últimos años de carrera vinieron a entorpecer mi trabajo de manera física, decidí por proximidad, trabajar con el dolor en la amplitud de su palabra, con el intento de poder pasar sobre este.

Si constantemente el cuerpo padece algún grado de dolor sin tratar, en su postergación, uno viene a ser consiente de este sólo cuando se ha agudizado al punto de paralizar, de impedir

⁵⁴ JUNG, Carl J. *Man and his symbols*. Londres, Editorial Albus Books Limited, 1976. Pág. 267.

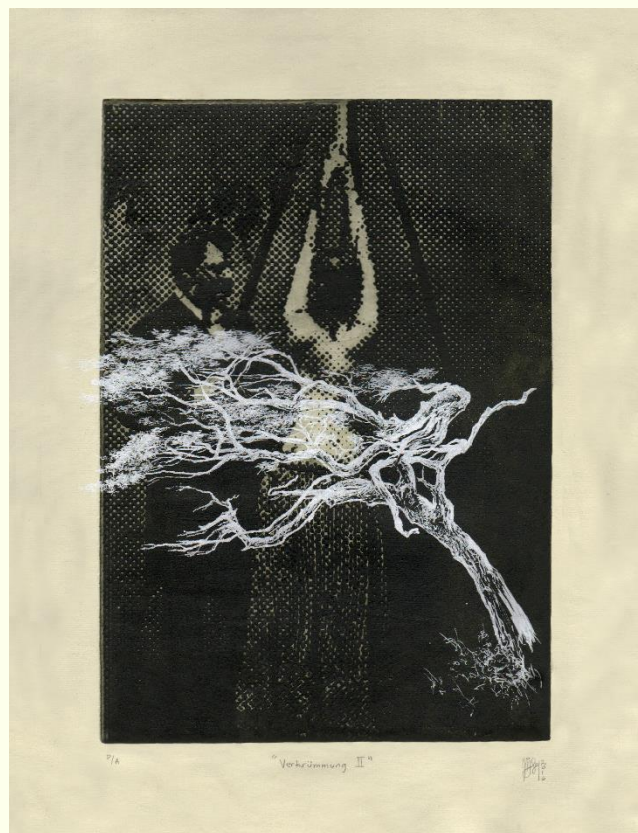
la realización de tareas básicas. Durante esos años, este dolor respondía a lo físico, pues posponer cualquier dolor que sea más abstracto, parecía, sino un acuerdo social, al menos doméstico, por menos palpable.

Con esto en mente, me encontré durante la investigación con la palabra alemana *Verkrümmung*, que se traduce como: curvatura, deformidad, desviación, escoliosis. Me recordaba a las interpretaciones antropológicas de *incurvatio* que, junto a todas sus problemáticas morales, siempre consideré dolorosas en su representación corporal. Además, mencionaba una de las causas directas de mis dolencias físicas en uno de sus significados.

Con la excusa de hacer una especie de archivo recopilatorio que ilustrara esa palabra, hallé documentadas situaciones que buscaban corregir estas curvaturas; por antiestéticas y propias de una persona enferma, por ilegales e inmorales, para contraponerlas con las torceduras propias de la resiliencia.

La fotografía de una sesión de corrección de postura en una máquina creada para el tratamiento de la escoliosis se ensambla a un árbol que habita las tierras magallánicas y sus vientos. El cuerpo humano que intenta erguirse dialoga con el árbol que cede a la fuerza de los elementos que lo rodean.

El registro de una atrocidad ocurrida en los años 30, sobre un asesino serial que incurría en canibalismo sin ningún rastro de culpa, se documenta bajo una



Fotograbado y dibujo sobre papel, 2016.

planta que ha intentado brotar a pesar de sus cimientos poco profundos. Los objetos filosos que el monstruo introducía en su cuerpo casi como una penitencia que acarrea por sus actos, aparecen entre el tallo torcido que no cuenta con el soporte necesario para erguirse. Intenta levantarse en busca de luz, pero falla porque sus raíces no han podido calar en la profundidad de la tierra.



Fotograbado y dibujo sobre papel, 2016.

La intención de este ejercicio era incorporar archivos con el tiempo, que vinieran a complementar visualmente los significados de *Verkrümmung*. De momento, una impresión de pequeño formato fue considerada para agregarse a este ejercicio. Un *chanchito de tierra* se protege a si mismo curvándose, mientras se ubica justo sobre un líquen, que crece orgulloso y fuerte desde su centro. Todo es concéntrico en la naturaleza, hacia el centro va o desde el centro se propaga, en ellos no hay pecado, entre ellos no se habla de dolor.



“Confluyendo”, xilografía sobre papel, 2022.

Es curioso como las especies libres de las leyes de la moral son majestuosas en su imperfección. Sobre ellas hablamos de su habilidad para adaptarse a su entorno, mientras que la especie humana intenta unificar nuestra historia en su agrupación, en un canon de belleza, en una dieta, en una manera de amar, etc. Es en estos límites impuestos en los que el hombre erguido duele por el rechazo de su entorno y batalla con poder adecuarse.

“Creyendo a veces estudiar cosas, nos abrimos solamente a un tipo de ensueños. (...) Por mucho que toque las cosas, sueño siempre el elemento. Después de haber seguido los ensueños de habitar esos lugares inhabitables, hemos vuelto a imágenes que exigen —para que las vivamos— que, como en los nidos y en las conchas nos hagamos muy pequeños” (Bachelard, 2000).⁵⁵

Como consecuencia de esta reflexión, este ejercicio era la añoranza de ser vegetación. Se dio como una labor casi instintiva, por un lado, porque físicamente necesitaba aminorar la carga de trabajo y, por otro lado, porque era un primer intento de representar mis sensaciones. Si bien es un ejercicio que considero fallido e incompleto, me parece relevante señalar su existencia como primer guiño a nuevas maneras de representar esta autoexploración emocional, que ya no tiene que ver con la intimidad colectiva a la que estaba sometida (núcleo familiar), sino a la intimidad personal, para depositar mis emociones en un soporte diferente de mi cuerpo.

⁵⁵ BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A., 2000. Pág. 23.

3.6.2. El cuerpo parasitado

"Agazapar⁵⁶ pertenece a la fenomenología del verbo habitar. Sólo habita con intensidad quien ha sabido agazaparse" (Bachelard, 2000).⁵⁷

Tal como el grabado, la naturaleza (lo que he podido experimentar de ella) me recuerda lo vulnerable que realmente soy frente a algo tan solemne. Pero en la bondad que ambos poseen, nunca me hicieron sentir menos. Eso los diferenciaba del resto de las cosas que percibí por mucho tiempo. Cuando creía que mi sensibilidad era la más grande debilidad que podía poseer en un mundo calculador y antinatural: porque así advertía el mundo que, como mencionaba antes, ha sido siempre tan pequeño. Su tamaño, que no significaba acogedor, se sentía como albergue sólo cuando la inmensidad de las fuerzas que se manifestaban fuera de este chocaban con sus murallas. Eran la furia que no tenía permitido expresar, ni con mi voz ni con mi cuerpo, pero tenían una cualidad creadora que siempre me pareció más suficiente que cualquier creencia divina.

Notaba cómo el ser humano ha logrado humanizar lo salvaje en toda la *torcedura* que se ha esmerado en crear y considerar "superior". Esto ha pervertido la relación que hoy tenemos con lo natural, pues *"el hombre sustituyó la naturaleza. No se limitó a esperar lo que la naturaleza le ofrecía: la obligó a darle lo que él quería. Convirtió la naturaleza en servidora suya"* (Fischer, 1978).⁵⁸

⁵⁶ Del DRAE: de GAZAPO (cría de conejo)

prnl. verbo pronominal

2. Escondarse, ocultarse, estar al acecho.

⁵⁷ BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. Buenos Aires, Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A., 2000. Pág. 24.

⁵⁸ FISCHER, Ernst. *La necesidad del arte*. Quinta edición. Barcelona, Ediciones Península, 1978. Pág. 24.



“Parasitado I”, aguafuerte, 2016.

Una humanidad que desconoce nuestra relación simbiótica con la naturaleza se vuelve una comunidad con base en el poder. Una comunidad de individuos y, por tanto, una no – comunidad. Como consecuencia, morir se convierte en una debilidad, en un no – poder.

Bajo ese credo, otras especies pueden ser aniquiladas, como confirmación de que la “humanidad” es la especie más poderosa, pero luego necesitamos ser la sociedad, y la cultura más fuerte, aniquilando a los de nuestra misma especie porque amenazan las nuevas necesidades antinaturales que creamos por sed de dominación. Actualmente, la lucha individual por poder que existe entre quienes creen ser capaces de conquistar nuevos planetas y espacios del universo (mientras destruyen completamente uno diverso y lleno de vida), permitirá a un individuo a ir a la cabeza de la guerra sin fin.

“La exaltación de su propio yo y el ansia de dominación sobre el resto de las creaturas (puesto que como centro quiere utilizar la creación a su antojo) le llevan a un encapsulamiento de sí al centrarse sólo en sí mismo (...). Con el mal, el hombre se sitúa contra la propia creación y con ella, contra el propio Dios: no es pues la egoidad en sí el mal, sino el movimiento contrario que se efectúa cuando la egoidad inflamada lleva al hombre a tratar de ponerse en el lugar que no le corresponde sometiendo al resto de las creaturas y al hacer de su voluntad propia la base de todo cuanto hay” (Conde, 2009).⁵⁹

La glorificación del Neoliberalismo hace que las comunidades acepten su naturaleza *torcida* como parte de cada individuo, con el consuelo de no tener tiempo para poder *enderezarse* y con la solución de crear extensiones que validen su imperfección. Estas expansiones han sido físicas, pero también morales.

Una de las cosas que como persona y, luego, como artista, he considerado problemático con los conceptos del bien y el mal que se manejan indiscriminadamente, es la limitación en la curiosidad que el hombre tiene por el hombre, pues histórica y trágicamente ha

⁵⁹ CARRASCO CONDE, Ana. *Aberratio a centro. El mal en F.W.J. Schelling (1809-1810)*. Tesis (Doctorado en Filosofía). Madrid, España, Universidad Autónoma de Madrid, Facultad de Filosofía y Letras, 2009. Pág. 327.

desencadenado en una insensibilidad al resto de la vida en su propósito de consolidarnos como los seres *más* vivos, o “los únicos con raciocinio”, o “los más inteligentes”, etc.

Ese sentimiento de superioridad tiene todo que ver con nunca preguntarse cómo es ser cualquier otro ser aparte del hombre, creyendo o esperando que podamos separarnos de los ciclos que la naturaleza viene eventualmente a reclamar.



Lápiz sobre papel, 2019.

La muerte es interpretada como destrucción o maldad sólo en la interpretación egoísta del hombre. Es dolorosa en cuanto se lidia con el proceso de morir de una manera antinatural. Cuando se cree que el hombre está en proceso de vivir hasta que ya no lo está y, luego, está muerto. No obstante, existe el cruce entre ambos estados, donde ambos procesos forman parte de la existencia del hombre. En el proceso de morir, el hombre se prepara para volver a ser parte de la tierra. Como lo hacen los perros viejos. Como lo hacen las verduras en su temporada.



Acuarela y lápiz sobre papel, 2019.

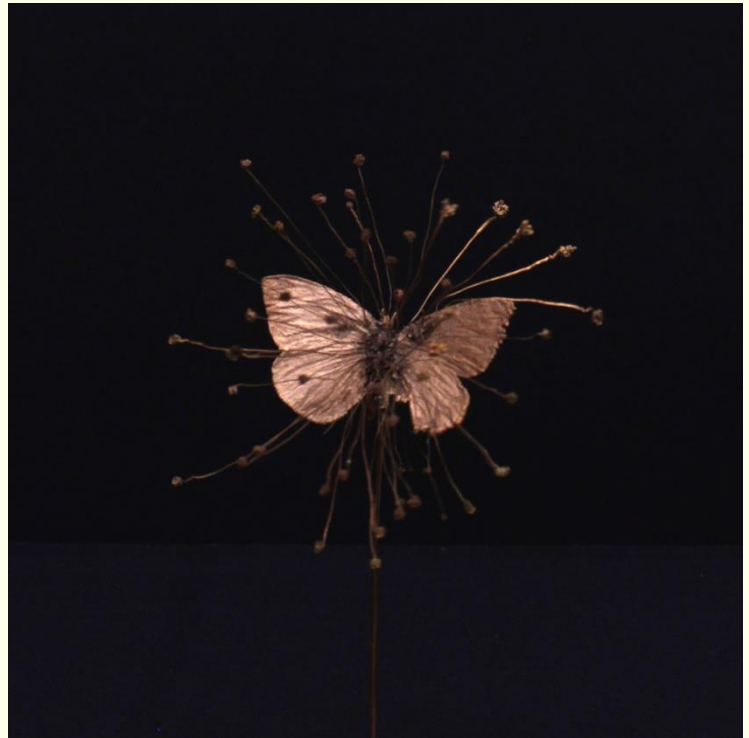
Tal como ciertos insectos y arácnidos que sucumben al cordycep⁶⁰ que afecta a su especie particular y, en proceso de morir, contribuyen con el plan de quien los infectó. Para el hongo

⁶⁰ Los cordyceps corresponden a un tipo de hongo entomopatógeno que, como la palabra dice, generan una enfermedad o trastorno en insectos o arácnidos específicos. Son considerados parásitos, pues invaden al artrópodo huésped y se propagan dentro de él, obligándolo, en la mayoría de los casos, a modificar la forma de sus órganos (al ser reemplazados por el micelio del mismo hongo) y su comportamiento.

Las diferentes especies de cordyceps son tan diversas como las especies que atacan, por lo que cada uno actúa de una forma particular. Por ejemplo, ciertas especies de hormiga, como la *Camponotus leonardi* son parasitadas a través de las esporas que entran en su cuerpo desde su cutícula externa, donde consumen tejidos y órganos vitales, incluido su sistema nervioso. La hormiga contagiada por *Ophiocordyceps unilateralis* cambia su comportamiento y se expone al entorno para hacerse más visible en la hoja o tallo más alto para luego, incrustarse a ella utilizando sus mandíbulas.

Una vez que el hongo invade todo el interior de la hormiga, ya muerta, se propaga fuera de ella uniéndose a la planta y culminando su maduración. La reproducción del *Ophiocordyceps unilateralis* ocurre cuando el esporocarpo o cuerpo de fructificación emerge de la cabeza de la hormiga para liberar sus esporas.

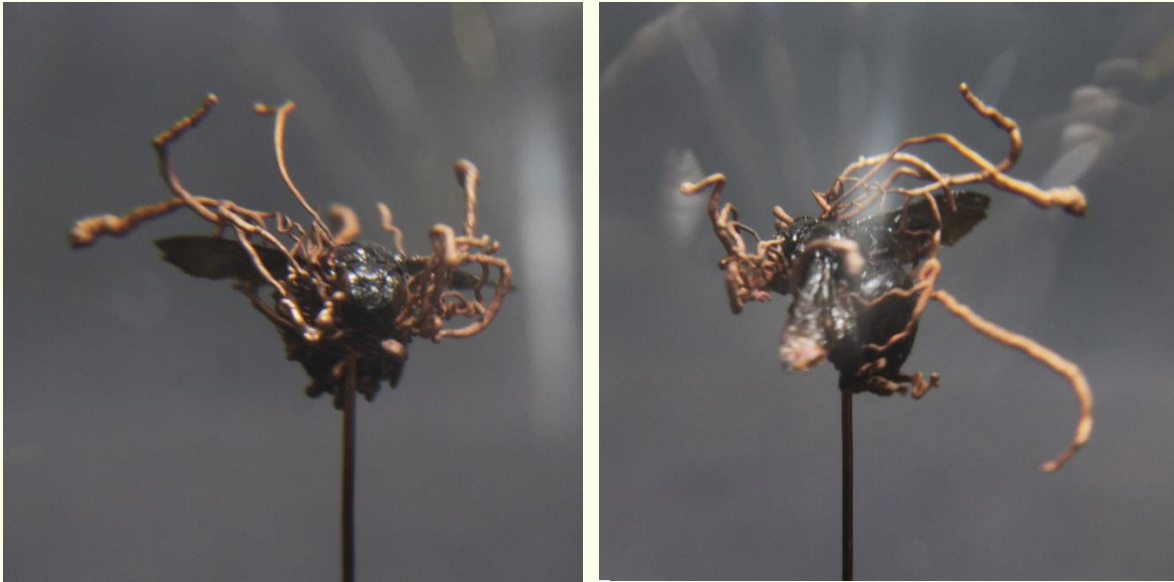
cordycep no es posible sobrevivir en la naturaleza sin el insecto, pues existen en su relación simbiótica parasítica: *“Proporciona un hogar protector a la cochinilla contra los depredadores y, a cambio, algunos de los insectos le sirven de alimento, y las cochinillas distribuyen el hongo”* (del inglés, *“It provides a protective home for the scale insect against predators and in return, some of the insects serve as its food, and the scale crawlers distribute the fungus”* [Tanada & Kaya, 1993]).⁶¹



Mariposa intervenida y electroformada, 2023.



⁶¹ TANADA, Yoshinori y KAYA, Harry K. *Insect Pathology*. Massachusetts, Editorial Academic Press, 1993.



*Abejorro y abejas intervenidas y electroformadas en cobre,
2023.*

Cuando creí que podía venir como artista, desde esta crisis humanitaria, a tratar de naturalizar lo humanizado, me encontré con que mi entorno y también yo (cegada por el único comportamiento que conocía), iban a aterrizarme de vuelta al mundo *ctónico* del que venía. Cada obra que hacía, en una especie de búsqueda etiológica del comportamiento humano que vino a causar ese dolor, fracturaba más mi mundo por el silencio que obtenía como respuesta.

El arte como herramienta para ver el individuo de cada hombre, venía a ser una contrariedad al punto que arriba intentaba hacer, pero era producto de no encontrar un espectador con quien coincidir en las *torceduras* que quería purgar. Con la intención de encontrar colectividad, existía el riesgo de ser eternamente individuo en mi mundo creado.

“La pérdida de la armonía con el mundo exterior lleva (...) al éxtasis, a la locura. La postura característica de la ménade o bacante – el cuerpo arqueado, la cabeza echada hacia atrás – es la postura clásica de la histeria”. Me contorsionaba tratando de erguirme, pero por no poder despegarme del suelo, en lugar de la develación de la verdad que buscaba para poder sanarnos.



"Opisthotonus in a patient suffering from tetanus", pintura, 1809.

Y así grité y lloré y juré tener la furia que los vientos soplando tenían en mi campo, pero nada pasó. Volví a quedar sin voz, pero porque ya no valía la pena decir nada más.

“Había logrado adaptar su propio vehemente amor al amor mediocre y limitado de los otros. Temblando de ternura y de verdad a menudo logró sonreír, frívolamente, para no espantar aquel poquito amor que venía a su encuentro. Porque el no amarlos demasiado sea tal vez la mejor prueba de amor que se puede dar a ciertos seres, en ciertas ocasiones.

¿Es que todos los que han nacido para amar viven así como ella vivió?, ¿ahogando minuto a minuto lo más vital dentro de sí?” (Bombal, 2009)⁶²

En ese estado doloroso, la añoranza ya no era sólo ser de otra especie, era perecer con la libertad que tenían para hacerlo. Me preguntaba cómo sería estar muriendo por ese cordycep

⁶² BOMBAL, María Luisa. *La amortajada*. Santiago, Editorial Universitaria, 2009. Pág. 58.

específico para los de mi tipo. ~~Me miraba el ombligo por pobre, huasa, fea, gorda, mujer, humana, sensible, deprimida, amargada, tímida, petulante, obsesiva, cómplice, confidente, incapaz. Escondía mi mirada por vicios ajenos, por añorar justicia, por desear muerte, mi muerte. Estaba encorvada por padecer crónicamente de empatía. Mis huesos se tuercen genéticamente, mientras que sobre mi carne llevo el legado del mal amor.~~

En ese espacio mental que en este texto confieso para poder presentar mis obras, imaginaba la elevación, pero también desde el dolor, la fractura y la contorsión. No como iluminación y divinidad, sino como cese de lo malo, de la naturaleza pecadora del hombre, de ser hombre.



Acuarela y lápiz sobre papel, 2019.

“En la oscuridad de la cripta, tuvo la impresión de que podía al fin moverse. Y hubiera podido, en efecto, (...) levantarse y volver derecha y fría, por los caminos, hasta el umbral de la casa.

Pero, nacidas de su cuerpo, sentía una infinidad de raíces hundirse y esparcirse en la tierra como una pujante telaraña por la que subía temblando, hasta ella, la constante palpitación del universo.

*Y ya no deseaba sino quedarse crucificada a la tierra, sufriendo y gozando en su carne el ir y venir de (...) muy lejanas mareas; sintiendo crecer la hierba, emerger islas nuevas y abrirse, en otro continente aún bullir y estallar soles, y derrumbarse, quién sabe adónde, montañas gigantes de arena”.*⁶³

⁶³ BOMBAL, María Luisa. *La amortajada*. Santiago, Editorial Universitaria, 2009. Pág. 77.

4. Conclusión

Como resultado de lo desarrollado en este texto, la obra visual puede considerarse como el desenlace objetual y calculado de un estado del ser que responde directamente al mundo al que pertenece y del que no conoce alternativa.

Lo que percibí como doloroso e irracional, se formuló en mi proceso y método creativo como la vía para lidiar con esto y comprenderlo como parte de lo natural, como un comportamiento que no es singular, sino común pero invisibilizado, por impráctico. Al llevarlo a un contexto artístico, podía aceptar la existencia de esta realidad, con una distancia que me permitía respirar.

Por este motivo, muchas de mis instalaciones contienen el mundo del que hablo. No son la representación o prolongación de la realidad ni el reflejo de la imagen; son esa misma realidad, son el hoyo en la pared, son las monedas. Ofrezco llevarlos artísticamente a un espacio neutral y *luminoso*, a un *no – espacio* si es que se quiere, para purgar la naturaleza del hombre, y que sea menos hombre y más *ser* en un nuevo contexto de arte.

No obstante, mediante otras obras me invento una oportunidad para hacerme presente en un espacio de intimidad conocido que no me considera, donde ya no puedo sentirme. Esas son las obras que surgen desde archivos de memoria e imaginación, con una intención de reconstrucción del vacío en sus espacios físicos y emocionales.

A lo largo de este texto, se expone una problemática del individuo que sugiere al artista como personificación del egocentrismo, ya que las referencias se construyen desde su experiencia y este se instala como el centro del mundo. Podría deducirse entonces que es la personificación del *hombre curvo*.

Desde esta inferencia, reparo que el grabado, por existir en la dimensión *ctónica*, permite al artista y grabador ser individuo, mientras sea del tipo silencioso que es parte complementaria del artefacto que posibilita el grabado. Expongo que la técnica le permite al grabador ser centro, mientras este no busque *serlo todo*, sino que se comporte como el posibilitador de magia, como punto medio entre pasado y presente, creación y destrucción, materia y forma, a la vez que aprende a convivir a la par con su entorno y no busque pasar sobre él.

Propongo que esta manera de convivencia no sea exclusiva del grabador, pues “*la unidad perfecta del hombre, del animal, de la planta, de la piedra, de la fuente, de la vida y de la muerte, del colectivo y del individuo, constituye una premisa de todas las ceremonias mágicas*” (Fischer, 1978).⁶⁴ Conlleva el desocultamiento del pensamiento y la experiencia y no requiere sed de aventura, es sosegada pero no inerte.

Concluyo que el artista crea *con* la vida, mientras la vida crea desde ella. Ya que mis experiencias y relaciones personifican lo *otro*, acepto el carácter *torcido* de mi obra como la *verdad* de mi autoría. Por este motivo, aunque de momento permanezco en ese espacio de penumbra que existe *bajo* la tierra (ya que no puedo negar las raíces que se han propagado genética, comportamental, social y económicamente a mi alrededor), voy ampliando gradualmente mi mundo, gracias a la esencia *luminosa* que me otorga el dibujo, determinada a poder, eventualmente, saciarme de *abajo* y *erguirme*.

⁶⁴ FISCHER, Ernst. *La necesidad del arte*. Quinta edición. Barcelona, Ediciones Península, 1978. Pág. 45.

5. Bibliografía

- Aizpún, T. (28 de Noviembre de 2013). Dialéctica y libertad. *Tópicos, Revista de Filosofía*, 7(1), págs. 33-42. doi:10.21555/top.v7i1.488
- Bachelard, G. (2000). *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica de Argentina S.A.
- Baroja, J. C. (1966). *Las brujas y su mundo*. Madrid: Alianza Editorial.
- Bible, E. S. (2021). (D. C. Mitchell, Ed.) Obtenido de <https://www.esv.org/Proverbs+14/>
- Biela, A. (2019). Incurvatio in se ipsum - its origin and meaning. En M. N. Tamcke, *500 Jahre der Reformation in der Slowakei* (págs. 225-238). Berlín: Lit.
- Bombal, M. L. (2009). *La amortajada*. Santiago: Editorial Universitaria.
- Camacho, B. (s.f.). *Highlike*. Obtenido de highlike.org: <https://highlike.org/text/bea-camacho-2/>
- Camnitzer, L. (2008). *Didáctica de la liberación. Arte conceptualista latinoamericano*. Montevideo: Casa Editorial HUM.
- Cennini, C. (1988). *El libro del arte*. Madrid: AKAL S.A.
- Central, A. (s.f.). *Autopista Central*. Obtenido de <https://www.autopistacentral.cl/sobre-autopista/>
- Conde, A. C. (Junio de 2009). *Aberratio a centro. El mal en F.W.J. Schelling (1809-1810)*. Tesis doctoral, Departamento de Filosofía, Madrid.
- Fischer, E. (1978). *La necesidad del arte*. Barcelona: Ediciones Península.
- Franz, C. (2001). *La muralla enterrada (Santiago, ciudad imaginaria)*. Santiago: Grupo Editorial Planeta.
- Fromm, E. (1954). *The art of loving*. Nueva York: Harper & Row.

- Fromm, E. (2018). *El miedo a la libertad*. Buenos Aires: Paidós.
- Haraway, D. (2016). A Cyborg Manifesto. En D. Haraway, *Manifestly Haraway* (págs. 59-60). Minneapolis: Universidad de Minnesota.
- Heidegger, M. (s.f.). *Encyclopaedia Herder*. Obtenido de <https://encyclopaedia.herdereditorial.com/wiki/AI%C3%A9theia>
- Jung, C. J. (1976). *Man and his symbols*. Londres: Aldus Books Limited.
- Jünger, E. (2014). *Theological Essays II*. Londres: Editorial Bloomsbury T&T Clark.
- Kandinsky. (1995). *El punto y la línea sobre el plano: Contribución al análisis de los elementos pictóricos*. Barcelona: Labor S.A.
- Kant, I. (2006). *Idea para una historia universal en clave cosmopolita*. México, D.F.: Universidad Nacional Autónoma de México.
- Klee, P. (1953). *Pedagogical sketchbook*. Nueva York: Frederick A. Praeger.
- Lutero, M. (1954). *Commentary on the Epistle to the Romans*. Grand Rapids: J. Theodore Mueller.
- Lutero, M. (s.f.). Lecture on Romans. *Römervorlesung(1515/16)*. (Böhlau, Recopilador) Weimarer Ausgabe (WA).
- Mackin, E. (2015). *Echoes of the Underworld: Manifestations of Death-Related Gods in Early Greek Cult and Literature*. Tesis doctoral, King's College, Londres.
- Stoichita, V. I. (1999). *Breve historia de la sombra*. Madrid: Siruela.
- Tanada, Y., & Kaya, K. H. (1993). *Insect Pathology*. Massachusetts: Academic Press.
- Vernant, J. -P. (1986). *La muerte en los ojos: Figuras del Otro en la antigua Grecia*. Barcelona: Gedisa.
- Weiwei, A. (2006). *TBA21*. Obtenido de TBA21 Thyssen-Bornemisza Art Contemporary: https://tba21.org/colored_vases

