



# ÍNTIMA AGUA

Paisaje, morada y mito

Morela Cañas

Trabajo de Fin de Máster

Máster Universitario en *Arte: Idea y Producción*

Facultad de Bellas Artes – Universidad de Sevilla



## *Íntima Agua. Paisaje, morada y mito*

### **Trabajo de Fin de Máster**

para optar al título de

Máster Oficial en *Arte: Idea y Producción*

por la Universidad de Sevilla

Curso 2018-2019

**Autora:**

Morela Cañas

Firma de la alumna:

**Tutor:**

Juan María Vélez

Vº.Bº. del Tutor:

Sevilla, Noviembre 2019

A Niky, mi padre, por heredarme  
su amor infinito al mar

A Mike, por la compañía  
y los sueños de caracol compartidos

A Mochima, *Tierra de muchas aguas*,  
cuna de playas que alumbró mi crecimiento

**RESUMEN. –**

*Íntima Agua. Paisaje, morada y mito* es un proyecto de creación artística y literaria que explora la imagen del agua desde una mirada profundamente personal, a través de obras y recursos del lenguaje que evocan las nociones principales de la investigación. De ahí que reposen en el imaginario acuático, las visiones del paisaje, la casa y el mito, como eco de la memoria y constructo de la propia identidad, que se forjan lejos del lugar de origen.

**ABSTRACT. –**

*Intimate Water. Landscape, abode and myth* is an artistic and literary project that explores the image of water from a deeply personal perspective, through works and language's resources that evokes the main notions of the research. Hence, the visions of the landscape, the house and the myth rest in the aquatic imaginary, as an echo of memory and the construction of self identity, which are forged far from the place of origin.

**PALABRAS CLAVE:**

Agua / Imaginario acuático – Paisaje – Morada / Casa – Mito –  
Concha – Memoria – Tradición indígena / Etnia pemón – Exilio

**KEYWORDS:**

Water / Aquatic imaginary – Landscape – Abode / House – Myth –  
Shell – Memory – Indigenous tradition / Pemon ethnicity – Exile

## ÍNDICE. –

### 1. Introducción

1.1. <i>Apología al Agua</i> .....	6
1.2. Objetivo general y objetivos específicos .....	9
1.3. Antecedentes, justificación y metodología .....	10
1.4. Grado de innovación .....	13
1.5. Declaración de intenciones .....	14

### 2. PARTE I.- Aportaciones artísticas

<b>2.1. Aportación I. <i>Infancia marina</i></b> .....	17
a) Catalogación de la obra .....	18
b) Proceso de creación-producción .....	18
<b>2.2. Aportación II. <i>Arrastrando caracolas en los pasos</i></b> .....	21
a) Catalogación de la obra .....	22
b) Proceso de creación-producción .....	22
<b>2.3. Aportación III. <i>Pancho y los argonautas</i></b> <i>(Homenaje al escritor Francisco Massiani)</i> .....	25
a) Catalogación de la obra .....	26
b) Proceso de creación-producción .....	26
<b>2.4. Aportación IV. <i>Chipa Chipa Daron</i></b> .....	29
a) Catalogación de la obra .....	32
b) Proceso de creación-producción .....	32
<b>2.5. Aportación V. <i>Ofelia de las Plumas</i></b> .....	37
a) Catalogación de la obra .....	38
b) Proceso de creación-producción .....	38

### 3. PARTE II.- Aportaciones teóricas

<i>Un emigrante frente al agua. Aullido blanco de ola</i> [Manifiesto, a manera de Prólogo] .....	41
--	----

#### 3.1. ACTO I. Una mirada íntima al fenómeno del Paisaje

a) Escena I / Aproximación al término Paisaje .....	44
b) Escena II / La ensoñación de las materias como germen de la creación paisajística .....	47
c) Escena III / Ficción y realidad en la memoria del paisaje Paisajes internos y externos .....	50

<b>3.2. ACTO II. Habitando la <i>Casa-Concha</i>. Reflexión sobre la morada</b>	
a) Escena I / Carta abierta de caracoles y conchas	
Una pléyade de símbolos .....	52
b) Escena II / Lo primigenio, aquello que llamamos Casa .....	56
c) Escena III / Habitar desde afuera. La morada a cuestras .....	59
<b>3.3. ACTO III. El imaginario anadiómeno de las aguas. Mito y tradición</b>	
a) Escena I / La piel del agua. Efluvios de los mitos acuáticos .....	62
b) Escena II / Un mito que no es mito	
Herencia del agua en la tradición oral indígena .....	65
c) Escena III / Un personaje echo mito. Ofelia y el ocaso del agua .....	69
<b>4. Conclusiones .....</b>	<b>72</b>
<b>5. Bibliografía</b>	
5.1. Referencias literarias .....	74
a) Fuentes primarias .....	74
b) Fuentes secundarias .....	74
5.2. Referencias electrónicas .....	75
<b>6. Índice de Figuras .....</b>	<b>77</b>
<b>7. Anexos</b>	
7.1. Referencias artísticas allendes al personaje de Ofelia .....	79
7.2. Aportación I. <i>Un castillo bajo el agua</i> .....	80
7.3. Aportación II. <i>Aqualandalus</i> .....	82
7.4. Aportación III. <i>Abyssus</i> .....	85

## **INTRODUCCIÓN. –**

### ***Apología al Agua***

La vida está intrínsecamente unida a la presencia del agua. No podríamos concebir nuestra existencia, sin la garantía que ofrece el elemento acuático para el sustento de todas las especies que habitan el globo terráqueo. La historia de la humanidad así lo demuestra, teniendo en cuenta que las grandes civilizaciones florecieron alrededor de cuencas hidrográficas que permitieron el desarrollo de la agricultura, y aún hoy figuran como protagonistas de su historia. Mesopotamia, por ejemplo, impulsó su fertilidad en el valle del Tigris y el Éufrates, mientras que el río Nilo supuso la espina dorsal del Antiguo Egipto. Así también, otras grandes ciudades como Londres, París, Róterdam, Montreal, Nueva York, Chicago, Shanghái, Tokio y Hong Kong, entre otras, supeditan hoy su crecimiento, en gran medida, gracias a la cercanía de sus ríos.

Por otro lado, el cuerpo humano alberga dentro de sí una medida que oscila entre un 55 y un 78% de agua aproximadamente, que depende de la complexión de cada individuo. Hecho que supone un parangón directo con la constitución material del planeta, formado en su mayoría también por agua, nutrido y embebido de esta como signo vital de la existencia.

Ahora bien, según las estadísticas obtenidas en el campo de las ciencias, el agua ocupa el 71% de la superficie de la corteza terrestre. De ese porcentaje, un 96,5% del agua en su totalidad, corresponde a los océanos, mientras que el otro 3,5% restante se reparte entre glaciares y casquetes polares (1,74%), depósitos subterráneos o acuíferos (1,72%), lagos, humedad del suelo, embalses, ríos, atmósfera y seres vivos (0,04%).

Más allá de estas sorprendentes cifras, el agua tiene también propiedades eléctricas y magnéticas que devienen de su constitución original. Los dos átomos de hidrógeno y el de oxígeno que fundan al agua, circulan por medio de ciclos que comprenden la aparición de la molécula en los tres estados de la materia. El ciclo hidrológico se define por los procesos de evaporación o transpiración, precipitación y desplazamiento hacia el mar, que el agua, en su largo periplo, cumple de forma natural. El vapor de agua se condensa en las nubes, transportadas a su vez por el viento, mientras su interior almacena el contenido que luego se vierte al mar. Así, sucede también a la inversa, desde ríos, lagos y otras superficies acuáticas que experimentan los cambios químicos y físicos de las

moléculas en sus diferentes estados. A saber: sólido, líquido y gaseoso, como se ha demostrado hace ya unos siglos.

Pero lo que más llama nuestra atención sobre estos datos, es el volumen de masa acuática que se concentra en el océano. Cada espacio en el mar recibe su nombre, y así encontramos el océano Antártico, el Ártico, el Atlántico, el Índico y el Pacífico; que reúnen a su vez, los mares litorales (costeros), los mares continentales y los mares cerrados o interiores (lagos endorreicos), que las enciclopedias insisten en mostrarnos. Estas grandes masas de agua presentan movimientos cíclicos denominados *mareas*, que son causados por la fuerza gravitatoria de la luna y el sol en su inmensa poesía. La marea se percibe fácilmente en la altura del nivel del mar: *bajamar* cuando la franja disminuye hasta exponerse su rastro, o *pleamar* cuando aparece cubierta de agua por completo.

Por si fuera poco, muchos investigadores creen que la existencia del agua es un hecho también en otras galaxias, ya que las partículas de hidrógeno y oxígeno que la forman son una presencia común en el universo. Así pues, sobre el origen del agua, afirman que pudo haber nacido como producto de la formación de estrellas que, al explotar, liberaron el vapor que dio pie a la aparición de la sustancia. El mismo vapor de agua que se ha detectado durante las últimas décadas en la atmósfera de varios planetas como Mercurio, Venus, Marte y Júpiter -en menor o mayor grado que en la atmósfera de la Tierra-, así como también en el Sol, varios satélites y otros cuerpos del sistema solar.

En el mismo orden de ideas, los científicos han confirmado la presencia de agua en estado líquido en la superficie de Marte y, presuntamente, en el interior de Plutón. También se hayan indicios de agua líquida en algunas lunas de Saturno, como Titán y Encéadalo, y en las lunas de Júpiter llamadas Europa y Ganímedes; en las cuales la presencia del agua en forma de hielo, puede alcanzar aproximadamente unos 50 km de grosor. Pero el hielo que existe en las zonas polares y glaciares de la Tierra, no se limita únicamente a ser parte de las lunas de Júpiter antes mencionadas, sino que también pueden encontrarse rastros en los anillos de Saturno, en cometas, en ciertos objetos de forma meteórica, los casquetes polares de Marte, los planetas enanos de Ceres y Plutón, y en la estructura interna de otros planetas como Urano, Saturno y Neptuno.

De esta manera, el agua se convierte en una presencia a todas luces ineludible, no sólo en el contexto del planeta que habitamos, sino del Universo en letras mayúsculas. El agua no sólo representa el factor que anima a la vida misma, sino también un componente



clave en la evolución del cosmos, que delimita la formación de fallas y volcanes, el movimiento de las placas tectónicas, la erosión y otros fenómenos que configuran el curso de los procesos químicos, físicos y geológicos que rige la Naturaleza.

Dejando a un lado el punto de vista objetivo del agua, entendida meramente como sustancia, nos concentramos ahora en su halo más subjetivo, en esos rasgos de carácter simbólico que inundan las creencias en todas las latitudes. No es secreto para nadie que, en el campo de la filosofía y la religión, el agua es considerada como un elemento purificador, sinónimo de limpieza y absolución, que se vincula a innumerables ceremonias dentro del cristianismo, el hinduismo, el taoísmo, el islam, el judaísmo y otras tantas doctrinas religiosas, que asumen su presencia con total abnegación desde la antigüedad, en ritos como el bautismo.

Sin embargo, los simbolismos del agua que más nos cautivan, y en los que vamos a centrar las imágenes a tratar en nuestra investigación, son aquellos que están unidos a la cosmogonía de los pueblos primitivos, al imaginario indígena, al vasto compendio de mitos acuáticos que recogen autores de diversas épocas, y a la creación artística y literaria que resumen la presencia del agua y representan las metáforas visuales del elemento en cuestión, a partir de las características que adoptan de su esencia, su apariencia general y el espacio habitable que ofrece a todas las especies.

Razones por las cuales, el agua se piensa como una suerte de Dios omnipotente que recorre todos los caminos, con sus flujos sutiles y sus múltiples caudales. El agua entonces es mar, río, lago, hielo, lluvia, embalse, vapor; pero es también limpieza, purificación y sanación. El agua es rocío, ola, espuma, lágrima; pero es también, al mismo tiempo, una mancha verde-azul en el paisaje, una concha, una casa, un refugio, una onda, un canto, y hasta una ensoñación.

Es por eso que, celebrando la capacidad de contemplación estética que nos ha sido concedida a los humanos, elaboramos en esta oportunidad una pequeña oda al agua, una suerte de apología, un incipiente *Gabinete de Curiosidades* -en este caso acuáticas-, como aquellos que en el siglo XVIII imperaban con otras temáticas más amplias en el mundo de la cultura y del arte, y en el que pretendemos únicamente saciar una búsqueda del elemento, para mostrarlo, discutirlo, ponerlo en tela de juicio, y apreciar los infinitos matices que sucumben ante el hallazgo de un tema inagotable, con múltiples vías de exploración... Como esta que ahora revela al lector una mirada íntima de su artífice.

## **Objetivo general. –**

### En las aportaciones artísticas:

- Reconocer las características formales y estéticas que relacionan las visiones con el paisaje y las simbologías del agua.

### En las aportaciones teóricas:

- Reflexionar sobre la imagen personal del agua en correspondencia con la imagen que otros poetas, mitos y autores ofrecen en referencia al tema.

## **Objetivos específicos. –**

### En las aportaciones artísticas:

- Evocar el comportamiento del elemento acuático a partir de sus características formales.
- Sugerir las simbologías afines al imaginario del agua que plantea la investigación.
- Experimentar con el uso de técnicas y materiales diversos que proporcionen al espectador maneras distintas de abordar el tema.

### En las aportaciones teóricas:

- Identificar las cualidades del elemento acuático que representan las obras en cada una de sus facetas.
- Analizar la conexión existente entre los conceptos de Paisaje, Morada y Mito que dialogan con las imágenes descritas del agua.
- Profundizar en las raíces etimológicas de los términos medulares de la investigación, ampliando el rango de comprensión de los mismos.
- Investigar la relación que guardan las visiones de la memoria personal y la memoria colectiva en torno al imaginario acuático.
- Considerar la importancia de la tradición oral en la lengua de los pueblos indígenas y la importancia del mito en la tradición occidental en general.
- Exponer las sensaciones de un sujeto emigrante frente a las barreras de una cultura ajena, haciendo uso de motivos e ideas provenientes del lugar de origen.

## **Antecedentes, justificación y metodología. –**

La investigación que exponemos a continuación, hunde sus raíces en una hipótesis previa que desarrollamos con éxito para el Trabajo Final de Grado. Aquella propuesta versaba sobre *El color como ensoñación en la pintura de Emilio Boggio*, un artista franco-venezolano que vivió el movimiento impresionista de primera mano, junto a los grandes exponentes del estilo y en su contexto original. Sin embargo, aunque esto parezca escaparse de los lindes que hemos dispuesto para nosotros en esta oportunidad, el tema central del análisis discurría en torno al fenómeno cromático que representa en el uso del color, el carácter de ensoñación de las materias o elementos naturales que reflejan sus pinturas. Algunas, portavoces del agua como elemento esencial del discurso, se alzaban en azules variopintos representando la diversidad de los espacios acuáticos; mientras que otras, más etéreas y con finas veladuras, versaban sobre el aire como sujeto protagonista.

En ambos casos, las pinturas de Emilio Boggio (1857-1920) se adecuaban a las necesidades formales y estéticas del agua y del aire, según fuera el caso, en consonancia con la teoría que el filósofo y físico francés Gaston Bachelard (1884-1962) revelara unos años más tarde, a propósito de las obras de Claude Monet (1840-1926), Vincent Van Gogh (1853-1890) y otros artistas con los que Boggio pudo gozar la cercanía en su visión del paisaje. Dicha teoría fue descrita como una *ensoñación* de las materias naturales, que daba pie a los artistas para capturar la esencia misma de los elementos que contemplaban. Pero esta contemplación que menciona el autor, no era una simple mirada del pintor hacia las formas acuáticas o aéreas, sino más bien una comprensión profunda de los elementos naturales que hacía posible su transcripción poética en el lienzo.

De esta manera, lo que antes fue nuestra primera búsqueda en el área de la investigación estética, se vuelve ahora una fila de cariátides sobre las que se erigen nuevos conceptos y terminologías afines al imaginario del agua; tomando al elemento acuático esta vez como eje dominante del discurso, por tratarse de la sustancia natural con la que nos sentimos más conmovidos y cautivados para desarrollar las propias pesquisas.

En este orden de ideas, razones personales y académicas invaden el discurso de la obra con rasgos identitarios que suman a la investigación previa, un cariz aún más subjetivo. De este modo, intervienen en la composición general que luce cada una de las piezas, la inclusión de experiencias, viajes, memorias de infancia, mitos, tradiciones

locales, metáforas y un extenso bagaje literario que se ciñe sobre el tema a tratar; como hipótesis individual que encuentra en las obras, respuestas, puentes armónicos y sincronías afines al imaginario de las aguas.

Lejos de ser una investigación de tipo histórica o documental que se dedique únicamente a registrar las obras personales derivadas del contexto actual, el análisis tiene un carácter teórico y netamente monográfico, en el que se ofrece al lector una reflexión en torno a las aportaciones artísticas que construyen nuestra memoria individual del paisaje, como una suerte de geografía del alma que devela al espectador las imágenes de nuestra intimidad acuática.

Para ello, hemos realizado una serie de aportaciones artísticas que intentan demostrar los diversos enfoques de nuestra reflexión, experimentando con el uso de distintos materiales y técnicas, en su mayoría desconocidas por nosotros hasta ahora. En algunos casos hemos participado de la fotografía como punto de partida para lograr las imágenes deseadas, pero en otros momentos nos hemos aventurado por los senderos de la escultura y el fotograbado, en la intervención de objetos ya existentes, y en la manipulación de archivos fotográficos que llevamos reuniendo desde principios del Máster por cuestiones ajenas a un fin determinado.

Las cátedras teóricas del itinerario de *Naturaleza, territorio y medio ambiente*, del que formamos parte, nos dieron un punto de partida clave para generar los primeros bosquejos del estudio que veníamos macerando tiempo atrás. La cátedra *Discurso y producción en torno al paisaje*, significó quizás el espacio temporal donde tomaron forma las ideas centrales de nuestro presente discurso, si bien la primera aproximación al término Paisaje, hizo germinar los frutos que hoy se traducen en varias de las aportaciones artísticas y sus respectivas argumentaciones teóricas.

Por otro lado, cabe acotar también la importancia que tuvo el desarrollo de los proyectos personales que llevamos a cabo en las cátedras de orden práctico previstas para el segundo cuatrimestre. En nuestro caso, las asignaturas de *Técnicas directas en Escultura y Desarrollo y aplicaciones de Técnicas de Grabado* terminaron de zanjar las inquietudes que la teoría nos sugería. Así, probando la miel del artista con labios de investigadora, pudimos entregarnos cabalmente en la búsqueda de esas alegorías y metáforas visuales que el vasto mundo acuático nos ofrece para discurrir en torno a sus símbolos esenciales.

De este modo, pasando por el arqueo bibliográfico que antecede a toda investigación académica y aprehendiendo nuevas formas de mirar el paisaje en la amplitud que el mero término conlleva, logramos reunir las ideas que veníamos trabajando desde hace varios años atrás, con nuevos métodos para abordar su estudio desde las herramientas que el propio arte brinda. Herramientas que a nuestro parecer no sólo le ofrecen al público más objetos donde posar la mirada, sino también, y, sobre todo, una materia que está ahí dispuesta, abierta a la percepción de los otros, que abre un espacio para la reflexión sin palabras y es capaz de traducir la intimidad y las creencias de quien la modela.

Por esto y otras tantas razones, las aportaciones artísticas que presentamos en nuestro TFM, pretenden abarcar también al sujeto que las contempla, haciendo mella en sus propias memorias y los propios recursos de percepción que posea su imaginario, teniendo en cuenta que el agua es una presencia que nos atañe a todos, sin importar cualquier tipo de frontera lingüística, cultural, sociopolítica o geográfica que pueda presentar en sus rasgos superficiales. Asimismo, los argumentos estéticos que sustentan el entramado de las imágenes, tienen la intención únicamente de mostrar una posible lectura de las obras, dentro de las muchas otras teorías que puedan quizás suscitar... En ellas, el barro, la resina, las conchas, las caracolas, el libro, el pato, las ondas, las plumas y los haces de luz en el agua, son sólo el germen de una mirada que vierte su intimidad en los espejismos acuáticos y en la imagen multiplicada del agua.

### **Grado de innovación. –**

Aun cuando muchos autores han trabajado el tema del agua arduamente, desde diversas perspectivas, nos parece atinado subrayar el carácter subjetivo que guarda nuestra reflexión. Su grado de innovación no radica por ende en la temática seleccionada, vista desde un plano general; sin embargo, en un plano menos abierto, con un lente apropiado para capturar las sutilezas de la cercanía, el espectador/lector puede percibir claramente que nuestra forma de abordar la imagen acuática responde a una necesidad interior que dialoga con distintas disciplinas. Disciplinas que van desde la concepción estética, hasta la filosofía de las religiones, rozando también la antropología, la sociología, la mitología y otras áreas de conocimiento que pueden aplicarse objetivamente al arte.

Resulta además prioritario observar que nuestro objeto de estudio no sólo recibe todos los flujos diversos que hemos mencionado antes, sino también la influencia de una percepción abierta, en el sentido estricto de la palabra. Por este sendero, podemos apreciar que varias de nuestras aportaciones artísticas sugieren y demandan de su interlocutor, un tipo de percepción receptiva, y de cierta manera flexible, para captar esos destellos acuáticos que resumen las materias en la composición, y para conectar también ese halo del imaginario descrito con las propias experiencias de quien las acoge en su mirada; nutriendo las visiones con memorias y metáforas personales que puedan servir para profundizar en la riqueza de significados que intentan transmitir las imágenes.

## **Declaración de intenciones. –**

Más allá de todos los puntos que hemos venido bosquejando en el transcurso de nuestra introducción, acerca de los temas que vamos a desarrollar en las aportaciones artísticas y sus respectivas argumentaciones teóricas, queremos hacer un pequeño inciso para informarle al lector nuestras intenciones como sujeto investigador. En nuestro haber no prima la necesidad del creador, como hemos ya dejado claro. Nuestra más firme convicción radica en encontrar nuevas formas de apreciar el arte, y de aprovechar al máximo las herramientas que ofrece la disciplina del oficio para entender, más ampliamente, el quehacer artístico y las implicaciones que éste conlleva en el *ver*.

El acto de ver es una de las cosas más determinantes del hombre y de lo propiamente humano. Asumimos la capacidad de visión como algo cotidiano, con una simpleza pasmosa, sin reparar en todas las ventajas que engendra. Pero, a diferencia de lo que muchas personas todavía piensan, existen distinciones claras entre los verbos ver, mirar y observar, aun cuando sus vocablos aluden al mismo órgano que interviene en el proceso. También otros términos más complejos, como la contemplación, e incluso la percepción, entran igualmente en el saco general de la visión, pero a cada uno atañen cualidades propias, a pesar de la similitud que representan los fonemas.

No es por casualidad, que la filosofía clásica mantuviera la creencia en la vista y el oído como sentidos contemplativos por excelencia. Derivada de esta idea, recayó sobre ambos sentidos, en la historia, un peso magnánimo para la valoración de las artes. Sin embargo, en las artes plásticas y las artes visuales prima, como su nombre lo indica, el primer sentido sobre el segundo, y a partir de este vamos a construir nosotros el discurso que nos compete, para relacionar la cosecha del ver a lo que supone ser la materia prima de la imaginación. Aun cuando ésta última eche mano de todos los sentidos por igual.

Bajo esta tesitura, el acto de ver constituye entonces para el sujeto dedicado a las artes, el primer paso para encaminarse a la producción, la crítica o el estudio de su disciplina. Así, el artista, el crítico y el investigador, se empapan del mundo exterior a través de los sentidos, perciben, recuerdan, crean identidades, acumulan sedimentos de memorias. “Hoy, más que preguntarse acerca de cómo podría ser el mundo o qué mundos serían aún posibles, el arte se cuestiona sobre qué es un mundo, qué mundos existen y

cómo se relacionan o excluyen mutuamente”<sup>1</sup>, dentro de la pléyade de opciones que se abren paso a nuevas formas de visión y de significación... Bien lo dijo el teórico Ernst Cassirer hace ya unas décadas: “El ojo artístico no es un ojo pasivo que recibe y registra la impresión de las cosas; es constructivo, y únicamente mediante actos constructivos podemos descubrir la belleza de las cosas naturales”<sup>2</sup>.

De la misma manera, el arquitecto finlandés Juhani Pallasmaa, confirma también estas ideas desde su apreciación personal: “En la experiencia del arte tiene lugar un pequeño intercambio; yo le presto mis emociones y asociaciones al espacio y el espacio me presta su aura, que atrae y emancipa mis percepciones e ideas”<sup>3</sup>. Frente a este planteamiento cabe admitir entonces, la inclusión del binomio kantiano que juega un papel fundamental en la noción de arte sustraída de la época ilustrada. Una noción que se refiere a la unión entre entendimiento e imaginación, que confiere a la subjetividad su ticket de entrada en el arte.

Si en la concepción del espacio entran pues en juego, elementos que sugieren emociones, vínculos asociativos, percepciones, e incluso, intuiciones, puede inferirse de todo ello, que el espacio transforma la visión desde el mero acto que el órgano ocular acomete, hasta las relaciones de sentido que generan las imágenes en el caldo de cultivo mental. De este modo, lo que empieza por un entendimiento, o apreciación de la forma exterior de una materia, trastoca luego su perfil a partir de la imaginación y la reflexión que suscita. De forma consciente o inconsciente, el proceso siempre es el mismo en la mente que opera y transforma las visiones: el ojo registra y la percepción acontece.

...Y es precisamente ese acontecimiento que el ojo captura y la mente transforma, lo que en esta oportunidad pondremos sobre el mostrador, exhibiendo los cauces y las fuentes de la *íntima agua* que nos habita.

---

<sup>1</sup> Martín Prada, Juan. *Otra época, otras poéticas (Algunas consideraciones sobre el arte actual)*. Conferencia inaugural del I Congreso Nacional de Investigadores en Arte. *El arte necesario. La Investigación Artística en un momento de crisis*, impartida el día 11 de julio de 2013 en la Universitat Politècnica de València. pp.1.

<sup>2</sup> Cassirer, Ernst. “El arte”, en: *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975. pp.225.

<sup>3</sup> Pallasmaa, Juhani. *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006. pp.11.



PARTE I  
Aportaciones artísticas



## **Aportación I. *Infancia marina***

### **a) Catalogación de la obra**

*Infancia marina*

42 x 52 cm (sin marco)

Impresión digital s/ Papel fotográfico

Fotografía de maqueta experimental con elementos naturales y artificiales

Enero 2019

### **b) Proceso de creación-producción**

En el marco de la asignatura *Discurso y producción en torno al Paisaje*, pudimos realizar un taller con los artistas españoles Jesús Bondía y Javier Almalé, celebrado a finales de enero del presente año, que recibía el nombre de *Territorios limítrofes entre la realidad y la fotografía “mentiras verdaderas”*. Dicho taller estuvo acompañado por la tutela de la profesora de la cátedra, Carmen Andreu, quien nos estimuló a desarrollar un proyecto personal, haciendo uso de las herramientas que contábamos para el momento.

Fue así como en las sesiones que pudimos compartir con los artistas oriundos de Zaragoza, nos avocamos a desdibujar la frontera entre ficción y realidad, por medio de la creación de maquetas que relataran un lazo afectivo asociado a la idea personal de paisaje. El resultado fotográfico es lo que hoy conservamos de la práctica *in situ*. Piezas en las cuales, el observador puede llegar a intuir la personalidad del sujeto tras cámara. Identidad puesta en escena que relata una historia a medio camino entre la realidad y la ficción, esas “mentiras verdaderas” que compartieron Almalé y Bondía con nosotros.

El propósito inicial estaba claro. Debíamos crear una composición que destilara nuestra visión particular del paisaje, y que pusiera a prueba al mismo tiempo esa sutil barrera entre la realidad y la fantasía que suelen transmitir las maquetas como objeto de contemplación. Pero el primer acercamiento para muchos no fue el más idóneo, en parte por nuestra falta de experiencia y por la premura con la que nos enfrentamos en la adquisición de los materiales. Sin embargo, una vez superados ciertos conflictos también en relación al espacio de elaboración, pudimos encausar nuestras preocupaciones hacia el modo de producción.

En nuestro caso, comenzamos por indagar primero en esos paisajes que habitan, con cierto romanticismo, los dominios de la música. Como violinista, resultaba inevitable la intención de colocar fragmentos de ese pasado instrumental en los espacios de ficción que íbamos creando. Pero después de unos cuantos intentos fallidos que no lograban salir de una nebulosa de ideas convulsas, encontramos el camino hacia el mar que las conchas nos proporcionaban. Fue de este modo como pasamos de los puentes de violines, violas y cellos, a otros puentes invisibles entre lo real y lo imaginario. Fue el sonido de nuestras memorias musicales lo que trajo como un soplo, el sonido sordo de las conchas. Y con ellas comenzaron a fluir otras historias, bajo el ilusorio mar que tiende puentes ficticios a las orillas de la infancia.

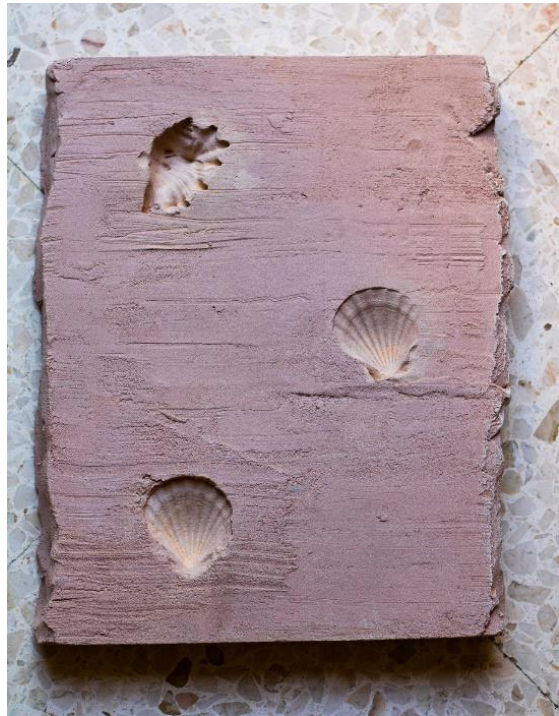
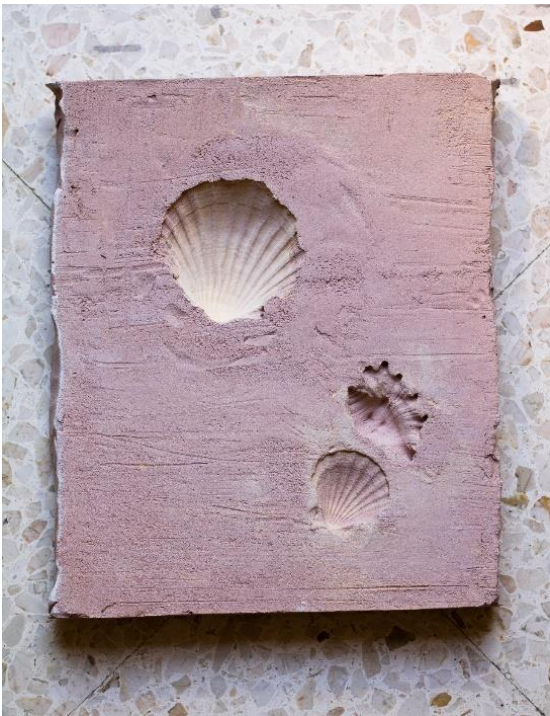


Lo que comenzó como una asignación rigurosa de taller, se convirtió entonces en un juego desordenado, que nos recuerda ahora en la distancia, a aquel famoso poema de Antonio Machado que Joan Manuel Serrat canta en su gran oda al Mediterráneo: *Quizá porque mi niñez /sigue jugando en tu playa / (...) llevo tu luz y tu olor /por donde quiera que vaya, /y amontonado en tu arena /tengo amor, juegos y penas*. Del mismo modo parecemos nosotros cantarle al mar que nos vio crecer, en una costa perdida del Caribe. Pero ese torbellino de agua salada que reluce en la maqueta con una tranquilidad sobrecogedora, no nos muestra la visión encrespada y tempestuosa de la ola, sino más bien los recovecos de un paisaje acuático que identifica las memorias difusas de la infancia. Recovecos que podemos ‘reconocer’ secretamente, enlazando las imágenes con los recuerdos que conservamos de la niñez, entre algas, ruinas, caracoles y corales.

Teniendo en cuenta pues, los parámetros a seguir respecto a la selección de elementos capaces de articular un discurso propio, lo que viene a ser nuestra obra personal se compone de agentes naturales como caracoles, conchas, setas y arena, y agentes artificiales como pequeños adoquines, losas de mármol, aserrín teñido, y plásticos entorchados con forma de coral. Todo ello unido al efecto de la bruma, que pudimos realizar con la máquina de humo dispuesta en el taller por los artistas, hace posible la materialización de lo que hemos decidido llamar un *paisaje interior*. Paisaje impregnado de romanticismo y nebulosa, que hace pensar en un ambiente solitario, melancólico y en ruinas. Memorias acuáticas del paisaje entre la niebla que relatan vivencias lejanas, aunque siempre íntimas.

*Infancia marina* es entonces, una ficción del paisaje acuático que resume la fuerza introspectiva del azul. Un clamor de nube a la inversa sumerge los colores que exhiben las fotografías. Siguiendo el compás de las teorías del color que apuestan por la simbología expresada en los tonos, se despliega ante el espectador el blanco pueril de los haces de luz y las conchas, el marrón que retarda la furia de las olas desde lo profundo, el verde que susurra una vida tranquila, y el imperioso azul que lo baña todo, con signos de pureza y actitud cavilante. Azul que el mismo Goethe en su *Farbenlehre (Teoría de los colores)*, define como “la encantadora nada”. Azul que tiñe de humedad el paisaje. Azul que lleva incluso en el invierno, su cielo de verano.





## **Aportación II. Arrastrando caracolas en los pasos**

### **a) Catalogación de la obra**

*Arrastrando caracolas en los pasos*

Panel 1: 65 x 33 x 19,5 cm

Panel 2: 32,5 x 27 x 3 cm

Panel 3: 32,5 x 26,5 x 3 cm

Conjunto: Medidas variables

Barro refractario cocido y botas encoladas

Abril 2019



### **b) Proceso de creación-producción**

¿Es capaz el barco de seguir la marcha sin dejar su característica estela? ¿Cómo se piensan los caminos sin un surco de pisadas? ...Para acercarnos al concepto del agua nos resulta necesario transitar sus huellas, ¿y quién no arrastra tras de sí su identidad y sus memorias? Cuando todas estas preguntas arrojan al pensamiento, la voz del emigrante se alza para hallar la casa en los pequeños gestos.

*Arrastrando caracolas en los pasos* es pues, una forma de llevar la casa mientras construimos el camino, una forma de habitar desde el tránsito, una forma de escurrirse en las aguas de la memoria, una forma de ir destilando el elemento natural que nos identifica.

El proceso de elaboración de la pieza comenzó con el encolado de los zapatos en la tercera sesión de clases de *Técnicas Directas en Escultura*. Se nos había encomendado previamente una labor: Debíamos pensar en un proyecto que respondiera a una propuesta objetual, teniendo en consideración la creación de un nuevo objeto, o la intervención de uno ya existente. Como en este caso nos inclinábamos por la segunda opción, a sabiendas que teníamos a disposición nuestro primer modelo de prácticas, escogimos para dar inicio a nuestra búsqueda acuática, unas botas viejas que nos habían acompañado hasta ese momento por incontables caminos.

Este gesto espontáneo y familiarizado con el arte del *objet trouvé*, nos llevó a considerar la creación de una pieza que versara sobre las huellas de la identidad. Huellas que derivaron finalmente en una composición echa a partir de impresiones de conchas marinas, con la idea de enlazar nuestros pasos al rastro indirecto del agua; en una suerte de representación metafórica del paisaje originario que vamos ‘dejando atrás’.

De ahí que procediéramos, en primera instancia, a aplicar sobre las botas una preparación de cola de conejo que serviría para endurecer la superficie del objeto e inmovilizar la posición dada. Cuando la mezcla hizo efecto, procedimos a lijar la superficie para matizar los detalles y los excedentes del material. Y después de haber finalizado con la primera parte del proceso, realizamos el molde de las tres placas de barro que habíamos decidido como superficie para emplazar los zapatos previamente intervenidos y las estampas.



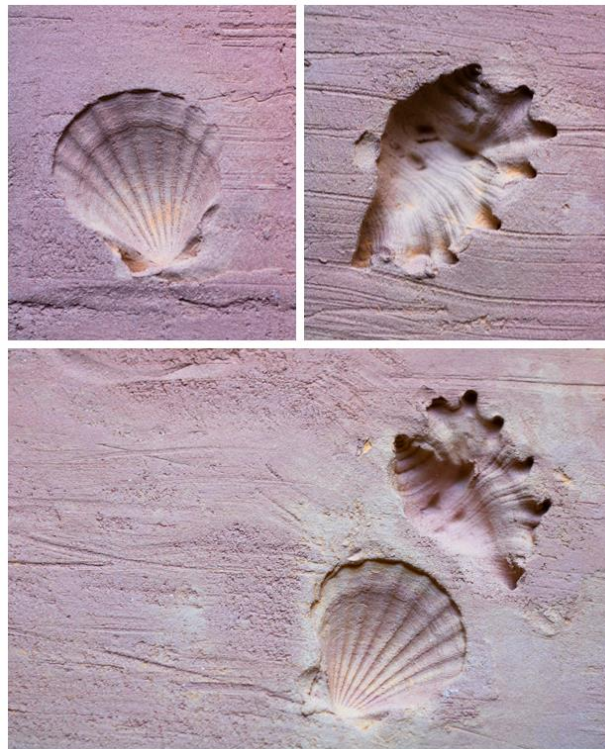
El barro que seleccionamos para la pieza en cuestión, se conoce como barro refractario. Lo escogimos por la textura visual que brinda después de su cocción. Su aspecto recuerda sutilmente a la arena blanca teñida por el atardecer, y esta visión era justamente la que teníamos en mente cuando comenzamos a trabajar el material. Así, logramos realizar en un par de sesiones más, un proceso de encofrado simple con las



placas de barro, sobre las que se imprimieron en bajorrelieve las figuras de las caracolas que se aprecian en el soporte.

Las estampas de las mismas fueron realizadas con sumo cuidado, una vez que el barro había secado lo suficiente para obtener la textura deseada. Luego de dejar reposar el barro ya estampado por varias semanas, y comprobar que las grietas pudieran ser reparadas sin ocasionar mayor problema al momento de cocción, introducimos los paneles de barro refractario al horno, con la temperatura precisa para obtener el color rosáceo que luce la obra.

Por último, después de haber cocido las piezas, se adhirieron con silicona las botas previamente encoladas y eliminamos los restos de materia que pudieran estorbar a la visión del conjunto, dando como resultado las siguientes imágenes de detalle:





**fish: 275**  
fizz. fixed assets (form) immobiliza-  
tion.  
fixed block (chem) blocca dia;  
fixed point (chem) base dia fixed pro-  
gram computer (chem) computer program  
fixed wire (tele) length (chem)  
length of length dia.

File. fixation (chem) circuitos de blo-  
camento  
Flanders (UN) Flandres, de Fland.



### **Aportación III. *Pancho y los argonautas* (Homenaje al escritor Francisco Massiani)**

#### **a) Catalogación de la obra**

*Pancho y los argonautas* (Homenaje al escritor Francisco Massiani)

25 x 44 x 8 cm

Libro intervenido con arena, caracoles y resina cristal

Mayo 2019

#### **b) Proceso de creación-producción**

El libro, entendido como objeto, siempre nos ha cautivado profundamente. No sólo es el receptáculo habitual donde se vierte el conocimiento, sino que también significa un puente hacia otros mundos. El libro alberga en sí la más asequible máquina del tiempo. Circula entre nosotros como algo vivo, latente, que aflora nuestros sentidos más agudos. Representa las victorias del hombre. Resguarda los tiempos, los mitos y las tradiciones. Nos ayuda a recordar, conservar, sostener y viajar. Vive en el reino de lo real, y despierta a la vez, las más terribles y más bellas fantasías.

La filósofa española María Zambrano (1904-1991), afirma que la existencia del libro supone “una revelación, contenga lo que contenga”. En sus palabras, un libro “puede ser la salvación, la perfección, el imán que atrae y conduce, la llama que enamora y quema (...), un fuego, una respiración, una vida insoslayable”<sup>4</sup>. También lo define como “un ser viviente dotado de alma, de vibración, de peso, número, sonido (...que) lleva su ser propio, tiene su hueco, tiene su ausencia, tiene su amor. Recoge la voz y la irradia (...) Nos solicita”<sup>5</sup>. El libro, prosigue la filósofa, “es como un ser. Un don, al mismo tiempo del cielo y de la tierra, (...) una lejanía misteriosa que entra en la intimidad”<sup>6</sup>. En suma, Zambrano define al libro como una presencia que irrumpe en el paisaje para permanecer pleno en él. Como presencia, como olor, e incluso como esencia y sustancia a la vez. El libro es manifiesto de vida, entre los vestigios de realidad y ficción que apunta la palabra.

---

<sup>4</sup> Zambrano, María. “El libro: ser viviente”, en: *Las palabras del regreso*. Madrid: Cátedra, 2009. pp.181.

<sup>5</sup> *Ibíd.* pp.179.

<sup>6</sup> *Ibíd.* pp.184.

Por estas y tantas otras razones que hoy se nos escapan en la narración, hemos decidido intervenir un libro, como homenaje a un escritor y dibujante venezolano recientemente fallecido, que fue también amigo, además de un significativo pilar en la educación literaria de todos los estudiosos de la cultura en nuestro país. Hacemos referencia en estas líneas al Premio Nacional de Literatura de Venezuela, Francisco Massiani (1944-2019), querido y conocido por todos como ‘Pancho’.

Su libro *Piedra de mar*, escrito en la primicia de su juventud, se convirtió en un hito de nuestras letras desde su aparición en 1968. Incluso recibió alabanzas del escritor argentino Julio Cortázar, que unos años más tarde leería con asombro el relato en la ciudad de París, donde deambulaba también un joven Pancho, con la nostalgia de Caracas atascada en el pecho.

La novela *Piedra de mar* se catapultó entonces, como un ítem obligatorio dentro del pensum de estudio que cada adolescente venezolano debía cumplir en su formación. Fue para muchos algo así como una revelación de la propia identidad. Los que no llegaron a él en sus años mozos de colegial, lo hicieron luego, como nosotros, en la Universidad; donde las imágenes cobraban aún más sentido, y los vocablos en ‘*slang* caraqueño’ tenían mayor reverberación.

Los personajes que Pancho labraba en su escritura, eran todos como una suerte de eco de sí mismo, enamorados del mar, el vino y los placeres, como el gran Hemingway caribeño que fue. Y todos nos prendimos de sus poemas y su prosa, y aprehendimos de él también sus fantásticas imágenes de barcos y navíos, de olas y crestas tempestuosas, de jóvenes aventureros, piratas y navegantes, como esos que el imaginario griego desata en el mar mítico de Jasón y los marineros del *Argo*.

*Pancho y los argonautas* nace pues de ese bagaje que hemos recitado antes como preámbulo irrefrenable. Es una especie de relicario profano que intenta reflejar el imaginario del héroe surcando los mares; una oda al agua que canta los versos de la historia, mientras rinde pleitesía a los mitos acuáticos.

Como detalles curiosos del objeto, el espectador puede observar ciertas alusiones realizadas adrede, que hacen hincapié en la idea dominante de la obra. Las páginas que se exhiben cuentan de algún modo una historia: Se empieza por *fish* (pez), del lado superior izquierdo, más abajo aparece el término *fisherman* (pescador), y en la página siguiente, justo en medio, aparecen palabras que conjugan la *fluidez* del elemento acuoso.

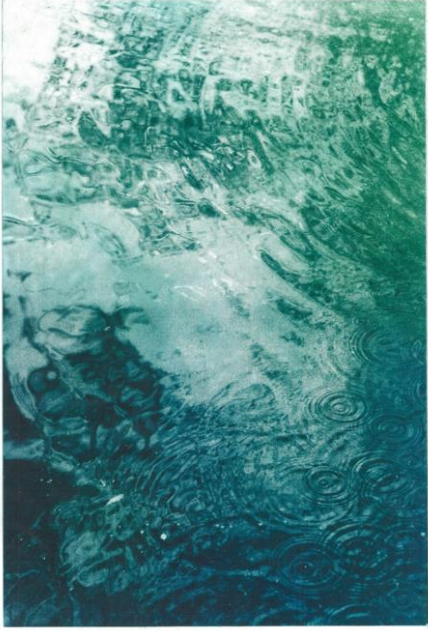


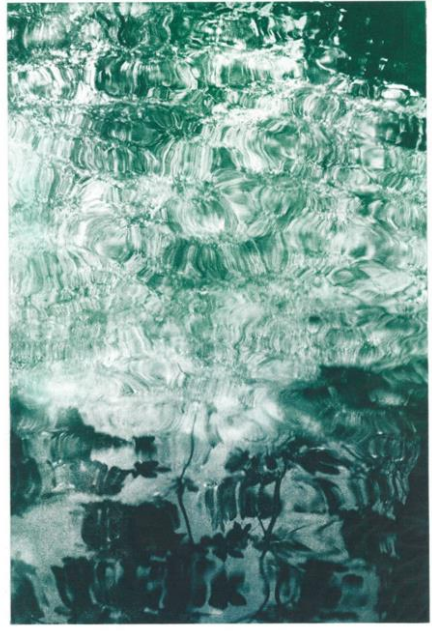
El método que seguimos para la intervención del libro –que por suerte nuestra era un Diccionario-, estuvo en principio ligado a la idea de hacer una pecera para colocar agua en su interior, y unos barcos de papel con pequeños soportes de plástico que navegaran dentro. Sin embargo, en el desarrollo de la obra, nos decantamos por incrustar en la parte interna, una suerte de fondo marino que simulara la presencia del agua.

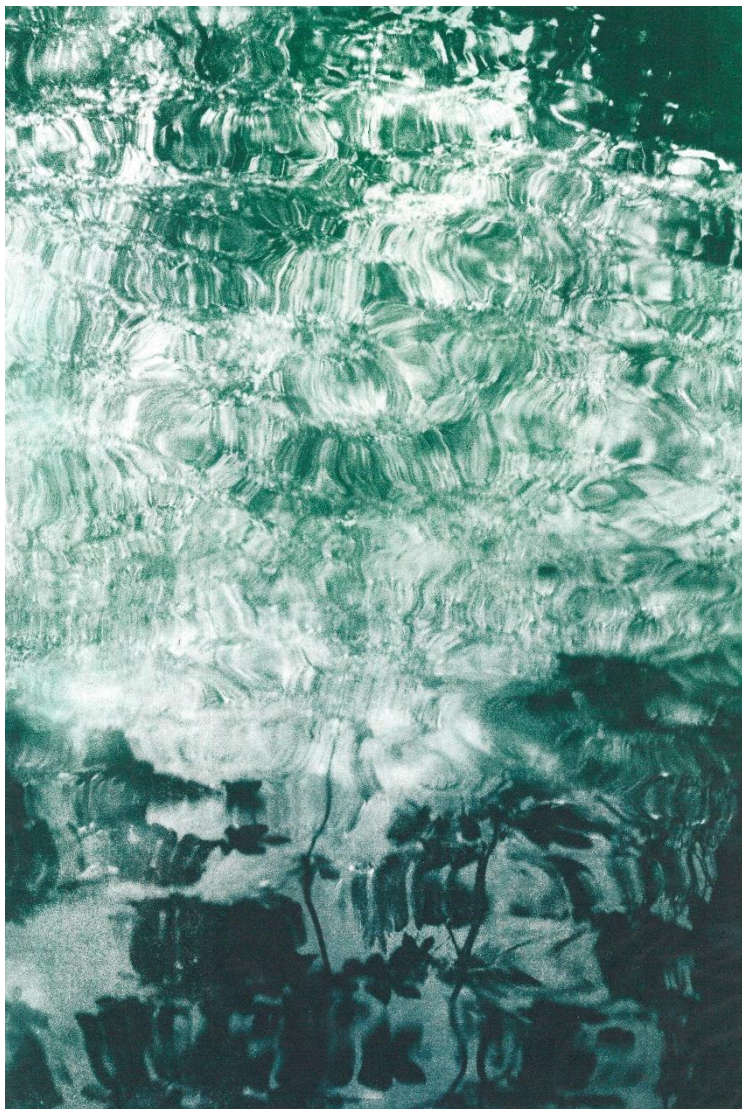
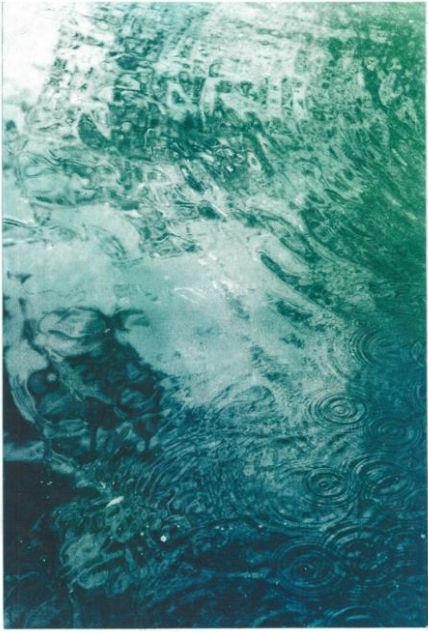
Para llevarlo a cabo, utilizamos primero una herramienta multiuso para cortar el interior de las páginas, después de haber prensado lo suficiente el libro para que el corte quedara uniforme. Más adelante, lijamos los excedentes de papel que pudieran entorpecer la visión de la cara interna, sobre la cual adherimos la página de nuestro interés, donde pueden leerse las palabras: fluctuante, fluctuar, fluctuoso, entre otras.

En una sesión posterior, mezclamos entonces la resina cristal epoxi con el catalizador correspondiente y agregamos la solución en la parte hueca del libro, colocando finas capas que al secarse permitieron verter el resto del líquido, las partículas de arena y los caracoles que lucen las imágenes.











### **Aportación III. *Chipa Chipa Daron***

#### **a) Catalogación de la obra**

*Chipa Chipa Daron*

66,5 x 48,5 cm c/u (sin marco)

Fotograbado s/ Papel *Arte Bambú y Kozo*, de Nepal

Tirada única

Junio 2019

#### **b) Proceso de creación-producción**

La frase *Chipa Chipa Daron* es originaria de una etnia indígena que habita el territorio fronterizo entre Venezuela, Guyana y Brasil, un espacio que ronda la famosa selva amazónica de América del Sur, conocido como el Macizo Guayanés. Lugar a todas luces desbordante, con espectáculos naturales por doquier que asombran al más incrédulo de los espectadores, y que, por razones ajenas a su pasado indígena y a su geografía, hoy atraviesa una de las calamidades económicas, políticas y sociales más grandes de la historia de Latinoamérica, viéndose incluso afectadas las etnias que habitan los márgenes y el corazón de la selva.

Los vocablos que conforman el título de la pieza, sugieren en la lengua pemón, dos vertientes posibles de significado. Por un lado, la etnia toma de sus ancestros Caribe, la interpretación corriente que aparece hoy en los diccionarios bilingües de pemón-español, que traduce la frase como *espuma de ola*; mientras que otros indígenas del mismo sector utilizan los vocablos para referirse, en un plano más amplio, a las *ondas del agua*.

Consideramos oportuno profundizar en el tema, para intentar comprender el imaginario indígena que sobrevive en nuestro lugar de origen en torno a la imagen del agua. De ahí que, los fotograbados que integran el tríptico, hacen visible nuestras raíces por medio de los matices y las visiones que construyen nuestra memoria del paisaje. Si bien la serie rezuma una consonancia fiel a la identidad de las aguas, el imaginario que despliegan las visiones nos viene dado por esa empatía afectiva que une nuestra ensoñación al elemento acuático, como hemos señalado anteriormente.

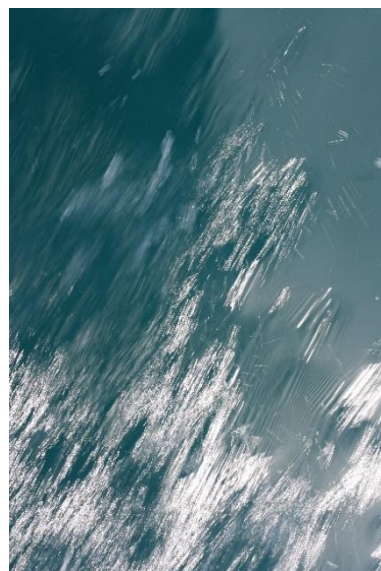
La obra *Chipa Chipa Daron* ('espuma de ola' / 'ondas del agua'), está compuesta por tres estampas realizadas con la técnica de fotograbado y tintas aplicadas a la *poupée*,

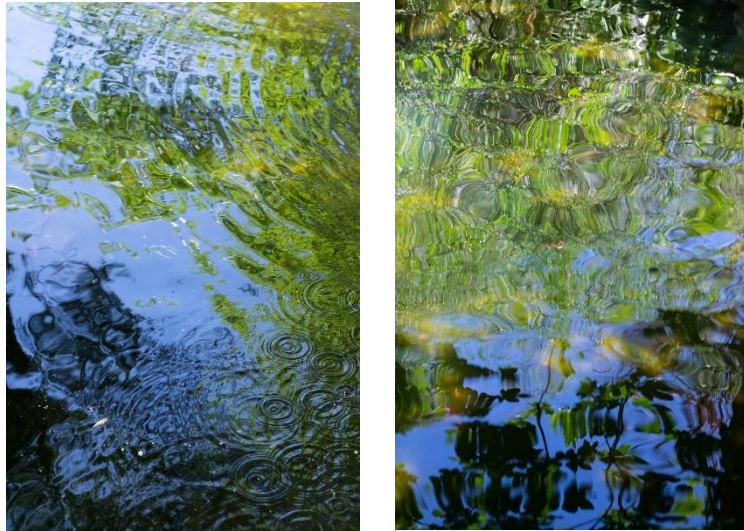
sobre un papel de Nepal similar al papel japonés, que recibe el nombre de Arte Bambú y Kozo y tiene un grosor aproximado de 30 gramos. El motivo de su elección corresponde al carácter etéreo y fluido que dejan ver sus tramas delicadas en el soporte, un carácter de liviandad que destaca el curso de las aguas impresas.

Inicialmente pretendíamos sumar otras técnicas que acompañaran al fotograbado, con inclusiones de texto realizadas con linóleo o gofrado, sin embargo, en el desarrollo del proceso decidimos excluir estas opciones en base a asuntos plásticos y éticos. Dentro del orden plástico, no tenía razón alguna acompañar la imagen con textos que pudieran delimitar su lectura o estorbar a nivel cromático con el resto de las figuras empleadas; y dentro del orden ético, quisimos respetar el hecho de prolongar una tradición oral que no requiere más que un par de fonemas para traducir el poder de la imagen por sí misma.

Asimismo, en la consecución del proyecto que llevamos a cabo para la presentación de la cátedra *Desarrollo y aplicaciones de Técnicas de Grabado*, nos vimos enfrentados a diversos inconvenientes que poco a poco fueron resolviéndose, en la medida que nuevas fotografías permitieron hilar el discurso original. Cabe acotar que, dentro de los objetivos de la obra habíamos trazado una meta: la utilización de imágenes capturadas *in situ*, que dieran pie al discurso desde las visiones reales del entorno. Pero, de todas las imágenes que habíamos reunido durante años en el territorio indígena y su respectivo litoral, sólo pudimos echar mano de una que conservábamos en alta resolución.

De las tres imágenes en cuestión, sólo la que refleja el mar en movimiento (al centro de la composición), fue capturada en nuestro lugar de origen en el año 2011, desde un pequeño bote en pleno mar Caribe, durante unas vacaciones familiares en el Parque Nacional Mochima (Estado Sucre, Venezuela). Mientras que las otras dos, ubicadas respectivamente en cada extremo del tríptico, fueron tomadas expresamente para la obra, en la Isleta de los Pájaros del Parque María Luisa (Sevilla, Provincia de Andalucía, España).





No obstante, el tríptico conserva en su fisonomía, un perfil que guarda estrecha relación con el tema propuesto originalmente. Y aun cuando nos mostramos agradecidos y complacidos con el resultado, pretendemos que este sea sólo el comienzo de un proyecto más amplio, en el que puedan aunarse muchas más imágenes de las que presentamos en esta oportunidad, y pueda exhibirse con amplitud las diversas caras del agua que su piel nos regala en la contemplación de las superficies.

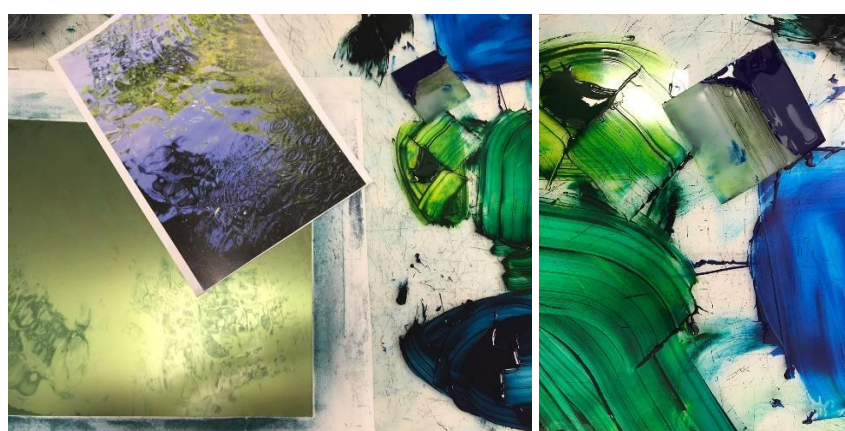


Antes de concluir nuestras ideas sobre la actual aportación, queremos exponer las razones que motivaron la escogencia de la técnica en este caso. Si bien otros medios materiales habrían servido para desarrollar con creces las imágenes de la serie, el grabado significó para nosotros una toma de conciencia sobre las posibilidades del oficio artístico:

Esa conciencia de la mano que trabaja renace en nosotros con una participación en el oficio de grabador. El grabado no se contempla, se reacciona, nos aporta *imágenes de despertar*. No es sólo el ojo el que sigue los rasgos de la imagen, pues la imagen visual

lleva asociada una imagen manual y esa imagen manual es la que verdaderamente despierta el ser activo en nosotros. Toda mano es conciencia de acción.<sup>7</sup>

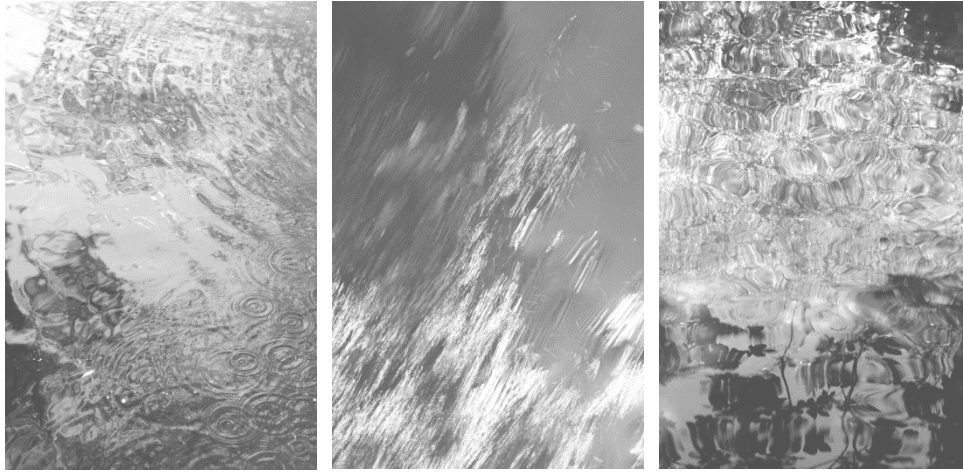
De este modo, lo que hasta ahora había sido para nosotros una preocupación de segundo grado, en detrimento del peso que guarda la investigación teórica -como historiadores que somos-; reveló ese *despertar* en el aprendizaje de la técnica, que nutre de múltiples maneras el campo fértil de lo visual. Porque más allá de conformarnos o no con la simple fotografía del paisaje, lo que asistimos durante el proceso fue una reelaboración del paisaje capturado, y con ello también, una suerte de apropiación del mismo. Como hace el intérprete frente a la partitura cuando, en su tránsito por la materia auditiva, arranca del paisaje pentagramado nuevos matices y nuevas sonoridades.



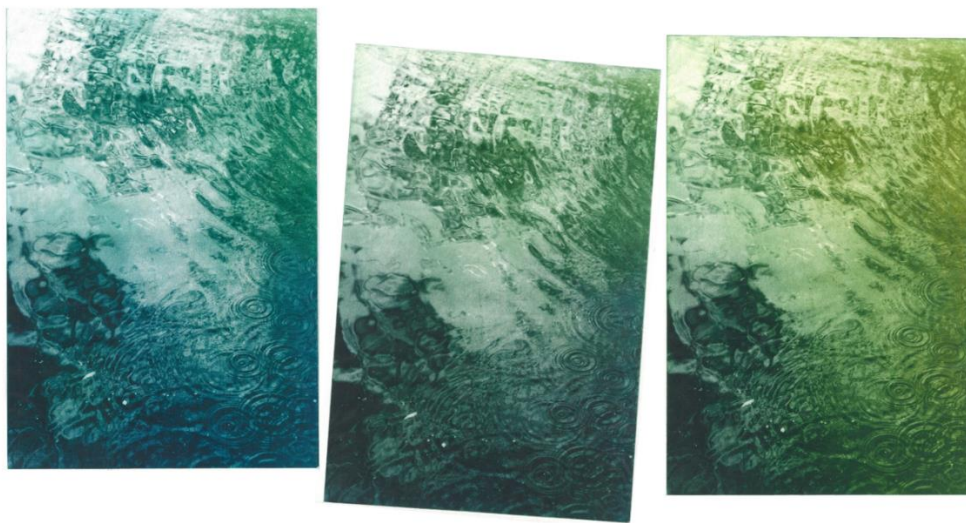
Así, pasando por un primer estadio fotográfico en el que trastocamos la imagen primera con ayuda de herramientas y programas digitales, imprimimos los fotolitos en escala de grises sobre una película o superficie transparente, que luego hicimos emulsionar sobre la placa de metal en la máquina insoladora. Después de haber realizado la transferencia de la imagen a la plancha, procedimos a elaborar las estampas, creando sobre la marcha las tonalidades que fuimos experimentando en diversas pruebas de estado, hasta dar con las imágenes definitivas que armonizan en su conjunto.

---

<sup>7</sup> Bachelard, Gaston. “Capítulo X. Materia y mano”, en: *El derecho de soñar*. México: FCE, 2008. pp.69.



Fotolitos en escala de grises



Pruebas de estado de la primera imagen del tríptico

Tomando en cuenta las ideas que esboza el filósofo Gaston Bachelard, mencionado antes en la introducción de nuestro texto, “el grabado es el arte que, entre todos, no puede engañar. Es primitivo, prehistórico, prehumano. Ya la concha grabó su manto en la inspiración de la sustancia de su piedra”<sup>8</sup>... Así también nosotros, emulando a la concha, quisimos grabar la inspiración del agua sobre el papel.

---

<sup>8</sup> Bachelard, Gaston. “Capítulo X. Materia y mano”, en: *El derecho de soñar*. Op.cit. pp.69.



## **Aportación V. *Ofelia de las plumas***

### **a) Catalogación de la obra**

*Ofelia de las plumas*

39,5 x 59 cm (sin marco)

Impresión digital s/ Papel fotográfico

Abril 2019

### **b) Proceso de creación-producción**

La imagen de Ofelia tendida en el agua, inerte y ataviada con flores de muchos colores, es probablemente uno de los motivos más representativos que impuso el arte moderno dentro del canon de alegorías literarias y figuras femeninas. Toda la mitología que ronda al personaje de Ofelia, seduce y anima la imaginación de muchos pintores y artistas en general, que han sucumbido ante el encanto de su fallecimiento en las aguas.

En algunas corrientes como el Simbolismo, por ejemplo, tuvo Ofelia un lugar privilegiado dentro de las representaciones pictóricas que, a finales del siglo XIX y principios del XX, cobraron auge al margen de los temas que las Bellas Artes habían concedido mayor importancia. Entiéndase esto último como la pintura de historia, la pintura religiosa, mitológica, o el género del retrato.

De esta manera, se dio cabida durante la época moderna, a otras formas de pensar y de concebir el arte, que suplantaban los antiguos modelos por personajes y temáticas sustraídas de escenas literarias, paisajes exóticos, relatos de mitologías menores y sucesos cotidianos que los autores reinterpretaban en el oficio de su arte. Así, Ofelia se convierte entonces en un motivo recurrente dentro del panorama de las artes visuales, que toman como punto de partida el vasto imaginario de la literatura universal.

El personaje de Ofelia nace entonces de una de las obras de teatro más afamadas en su género, como lo fue y sigue siendo *Hamlet* hoy en día. Escrita por el dramaturgo inglés William Shakespeare (1564-1616) entre el anochecer del siglo XVI y el alba del XVII, *Hamlet* cuenta la tragedia que acontece en Dinamarca, después del asesinato del Rey Hamlet por mano de su propio hermano Claudio. Suceso que el fantasma del rey confiesa e intenta vengar apareciendo ante su hijo, el Príncipe Hamlet; de quien Ofelia estará perdida y fútilmente enamorada.

Ofelia, doncella de la Corte, hija de Polonio y hermana de Laertes, sufre incluso antes de su desenlace, asediada por la doble tragedia de ser la hija de un padre asesinado y la eterna enamorada de Hamlet. Su estigma será siempre el rechazo de un Príncipe transformado por la venganza, el dolor y la ira, de quien no llegamos a conocer los verdaderos sentimientos por ella. Y hasta el final de sus días, Ofelia vaga entre la profunda pena que le causa la pérdida del padre, y la obsesión del amado que no le dan tregua.

Sobre el episodio de su muerte, cuenta la escena que Ofelia, ya sumida en la locura, resbala de un sauce donde había trepado, para coronar la rama con una aureola de flores ofrecidas al padre. Cae y se ahoga ésta en el río, mientras canta una triste melodía y su cuerpo se funde con la palidez acuosa del entorno. Así como presumimos que le sucede al protagonista de nuestra imagen, por cuestiones naturales.

Nuestra *Ofelia de las Plumas* es entonces otra propuesta inspirada en el personaje shakesperiano, que reposa inerte en el agua fundiendo sus plumas con el azul del lago. El pequeño pato bebe aquí su muerte entre los haces de luz que se filtran por las gotas de una fuente, y alrededor de su cuerpo yacen los gemidos ausentes de las aves que le han dejado atrás en su tránsito hacia la muerte.



La composición, simple en su estructura formal, deja ver la figura de un pato muerto flotando en el agua del mismo estanque que nos regaló las visiones anteriores de *Chipa Chipa Daron*, en uno de los tantos paseos que hicimos a la Isleta de los Pájaros del Parque María Luisa. En el centro de la imagen puede observarse claramente el pato, en la parte inferior, y una pluma de un ave más grande, que se mece equilibradamente sobre el espacio del difunto; alrededor del cual pululan también entre la masa acuática, haces de luz con formas variopintas que traducen las hebras aleatorias del blanco, y los espectros cromáticos que reducen las líneas verticales del cuadro impreso. La fotografía es, en su totalidad, un último canto a la noche del agua, que ha venido celebrando sus días en las aportaciones anteriores... Mientras que Ofelia, en su nebulosa de agua dormida, nos canta.



# PARTE II

## Aportaciones teóricas

## ***Un emigrante frente al agua. Aullido blanco de ola***

**[MANIFIESTO, a manera de Prólogo]**

Crisálida rota. Capullo vacío de corazón nacarado. No somos el insecto que alza el vuelo.  
Ni siquiera tenemos alas.

Sólo el exilio nos une. El abrazo retórico de los que comparten la cobija fantasma.

[Ya no existe la coma. No hay pausa tan breve. Sólo el punto trasciende.]

Una maleta que danza como estropajo presionado al suelo. De aquí para allá. De allá para  
acá. Cualquier dirección suena hueca. La rueda fue quebrada por el peso.

Pacto silente con el titán *Atlas*. El mundo se nos echa encima sin avisarnos.

Parpadeamos varias veces por segundo. Entornamos los ojos asustados. Jadeamos  
despacio. Perro cansado.

Miramos hacia la nada y la nada nos responde. Aullido blanco que sabemos descifrar.

Las calles se han vuelto incómodas. El murmullo no es familiar. La gente te mira sin  
verte. Tropiezas con todas las esquinas. Pero ese golpe ya no duele.

Nos volvemos *los otros*. *Los de afuera*. Encarnamos el margen.

Somos el cordón que ninguna cosa ata. La puerta cerrada que se ha tragado la llave.  
Escalera de *Escher* sin retorno posible.

Contra los políticos que nos echan de casa. Contra todos los gobiernos inútiles. La política  
es una embriaguez estéril.

Sed de todo y de nada. Sed primera. Último trago.

Contra el bombardeo amargo de las guerras. Contra los militares ataviados de falsa  
histeria. La bota que aplasta al pueblo por morbo.

El poder se parece a *Tántalo*. Ofrece festines con la carne de sus hijos.

Himno de fuga que brilla en la lira de *Orfeo*. No sabemos tararear más que marchas  
fúnebres.

Al *Tártaro* emigramos casi todos. Habrá que reconstruir sus laberintos para que entren también los desalmados.

Contra el hurto masivo que desplazó las riquezas de *Potosí* a los Alcázares Reales y al *Taj Mahal*. Contra el chavismo y el colonialismo. Contra la xenofobia y las cadenas de perpetua esclavitud. Contra la barbarie y la opresión.

No somos oligarcas ni escuálidos. Alzamos la voz del indígena.

No somos sudacas ni panchitos. *Machu Picchu* es la *Vieja Montaña* del Inca. No un sobrenombre que intente rebajar su gloria.

La península ibérica parece haber olvidado sus raíces *Al-Ándalus*. Sólo quiere recordar las ferias, los toros y el jamón.

Bolívar no liberó más que su ego. Mientras Miranda se pudría en *La Carraca*. La *Pequeña Venecia* se hunde en la réplica barata del Rey Midas.

Pero el mar seguirá rumiando la Historia en las olas. El río seguirá fluyendo por su cauce. Los torrentes seguirán murmurando su oda a la montaña. Los estanques seguirán rezumando la belleza de los nenúfares en flor.

Indiferente a la caída humana seguirá siendo reina del planeta. Marcará los ciclos de la tierra hasta el fin de nuestros días. Sobrevivirá a nosotros y seguirá dando vida.

Porque el agua es casa incluso en el exilio. El agua purifica. Lava los pecados. El agua salva. Es oasis en medio del desierto. Crisol donde se ahogan las penas del hombre.

El agua es el susurro que canta al oído un caracol. La placidez de la fuente que arrulla. El clímax verde de los campos. La melodía exquisita del azul en la distancia.

Frente al agua un emigrante encuentra aventura y desventura. Identidad y pasión. Tiempo y memoria. Espacio para la creación.

El Agua es Paisaje. Morada. Mito. El agua es.

Agua. Íntima agua.

“El paisaje no existe, tenemos que inventarlo”

**Henri Cueco**

“Lo sabía el azteca, lo adivinaba el griego:  
el agua es fuego y en su tránsito  
nosotros somos sólo llamaradas”

**Octavio Paz**

### 3.1. ACTO I. UNA MIRADA ÍNTIMA AL FENÓMENO DEL PAISAJE. –

#### a. Escena I / Aproximación al término Paisaje. –

“La geografía está del lado de la percepción,  
el paisaje del lado del sentir”

**Jean-Marc Besse**, *La sombra de las cosas. Sobre paisaje y geografía*

La idea general que se tiene del paisaje suele estar asociada a la naturaleza como perfil más prominente del término, pero ¿puede realmente constreñir su significado a la única esfera de los ecosistemas naturales, algo que incluye también aspectos de estudio sociológico, económico, político, geográfico y estético? Cuando una noción tiene tantas aristas de interpretación, y además se suman a ella apreciaciones que rondan las artes, las letras y la filosofía, resulta muy complejo para los investigadores atajar una definición que prive el carácter objetivo sobre el subjetivo.

A pesar de que existen diferencias básicas entre los conceptos de espacio, territorio, medio ambiente, geografía y paisaje, el grueso de la población suele abordar los términos sin distinguir los matices que resaltan los contrastes entre las acepciones involucradas. No obstante, la conciencia de su divergencia cobra cada día más auge no sólo en los predios científicos, sino también en otras áreas de las humanidades que la teoría del paisaje seduce en la actualidad.

Teniendo en cuenta que las reflexiones sobre territorio, identidad y nacionalismo se asumen con más fuerza cuando se instauran los ideales modernos, la noción y el género del paisaje se convierten desde entonces, en punta de lanza del pensamiento decimonónico; incluso en la palestra del arte que históricamente le había relegado a una categoría menor. Por ende, lo que hace doscientos años fue para el paisaje una conquista en la representación pictórica, es hoy para la estética y otras áreas de investigación contemporánea, una fuente inagotable de estudio sobre las que se erigen los pilares de la nueva conciencia medio-ambiental, sujeta a las cuestiones que hoy yacen en boga sobre el cambio climático, y otros temas de gran impacto que afectan nuestro futuro próximo de una manera radical.

No fue sino hasta el furor de los exploradores y viajeros románticos del siglo XIX, que el paisaje vio sus primeras luces como campo de estudio abierto a casi todas las disciplinas. La influencia de los aportes científicos en el arte del paisaje, dio un vuelco decisivo a partir de las publicaciones que comenzaron a rebosar los anaqueles de las bibliotecas europeas, donde figuraban los nombres de personajes como el polímata Alexander von Humboldt y el naturalista Aimé Bonpland. De ahí que muchos geógrafos y botánicos se aventuraran por tierras exóticas a registrar nuevas especies de biomas, fauna y flora, acompañados por algún dibujante que se dedicara a plasmar las visiones del paisaje con sumo detalle.



Fig.3.1.1. Friedrich Georg Weitsch,  
*Alexander von Humboldt y Aimé Bonpland  
a los pies del volcán del Chimborazo, 1810*

Gracias a estas hazañas, ...

Hoy, muchos estudiosos comparten la necesidad de destacar el altísimo valor, histórico y humano, del paisaje, término que se considera prácticamente insustituible y que no es equivalente a otros como territorio o ambiente, por la **dimensión perceptiva, sentimental, representativa, proyectual y evocativa** que encubre. En su nombre, distintos aspectos de la civilización y del saber se relacionan entre sí: el mito, la identidad de los lugares, su conservación, su ruina o su posible restauración. Partiendo de esta premisa, podemos estudiar el paisaje bien como arte, bien como categoría del pensamiento y de la actividad humana que diseña una compleja arquitectura del hacer y del imaginar<sup>9</sup>.

Si bien lo que propone esta definición parece abrazar la totalidad de los enunciados que pretendemos nosotros tocar en nuestro texto, cada uno de los aspectos que destaca el teórico Raffaele Milani, nos recuerda la amplitud semiótica que encarna el paisaje en su lectura. Como un entramado de signos que componen el cuadro, el paisaje alberga, según lo que nos cuenta el autor de la cita anterior, dimensiones que transitan los juegos de la percepción, las emociones, y la capacidad para ser al mismo tiempo, una representación, un designio entre lo real y lo ficticio, y hasta una forma de sugerir que los elementos en conjunto disponen a los sentidos.

Sin embargo, lo que más nos interesa resaltar de la idea, es la introducción que hace el autor al fenómeno del paisaje allende al mito, donde ambos términos se relacionan

---

<sup>9</sup> Milani, Raffaele. "Estética y crítica del paisaje" [Trad. Carmen Domínguez]. En: Nogué, Joan (Ed.). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008, pp.46.

entre sí, conjugando su génesis con la identificación territorial que cristaliza en el individuo, la conciencia moderna de identidad. Razón por la cual, “el paisaje cuenta, *bajo* el gozo estético, *otra* historia, desarrolla *otro* sentido”<sup>10</sup>, en el que se desprende un sistema de signos, flujos, formas, texturas, tensiones y límites que configuran el espacio de sus habitantes. Como si se ofreciera al interlocutor, una suerte de espacio para ser leído, en el que la cultura propia de cada individuo se convierte en la clave para descifrarlo.

Así, en el mismo orden de ideas que unen el paisaje a la categoría subjetiva del sentimiento, podemos inferir que éste prolonga la *atmósfera* de su halo vivencial, o, lo que es igual, participa de un *ambiente* o un *temperamento* que algunos teóricos insisten en llamar *stimmung*. En ese marco, el paisaje responde a una disposición o voluntad originaria del ser, que fusiona su visión con las impresiones que el propio mundo le ofrece. Como si fuera en sí mismo una ensoñación, “el paisaje es desorientación radical, surge de la pérdida de toda referencia, es una manera de ser invadido por el mundo”<sup>11</sup>. Una experiencia que sutil y constantemente nos golpea.



Fig.3.1.2. Joaquín Sorolla, *El pescador*, 1904

Más allá de todas las figuras retóricas que engendra, “antes de todo espectáculo, y dando al espectáculo su verdadera dimensión, el paisaje es *expresión*, y, más precisamente expresión de la existencia”. Tanto en su aureola real como en su aureola imaginaria, “el paisaje es esencialmente *mundo* antes que *naturaleza*, es el mundo humano, la *cultura* como encuentro entre la libertad humana y el lugar de su desarrollo”<sup>12</sup>. Esos trazos visibles e invisibles que resumen la experiencia del hombre en la Tierra, y promueven la *grafía existencial* del espacio ante nosotros.

---

<sup>10</sup> Besse, Jean-Marc. *La sombra de las cosas. Sobre paisaje y geografía*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2010. pp.119.

<sup>11</sup> *Ibidem*. pp.146.

<sup>12</sup> *Ibidem*. pp.166.

**b. Escena II / La ensoñación de las materias como germen de la creación paisajística. –**

El eco del paisaje resuena en nosotros como un hilo de gotas dentro de una cueva. Nosotros vendríamos a ser la cueva donde se resguarda la memoria del paisaje, y el hilo de gotas la repetición infinita de su reverberación en el Ser. Como una suerte de caja musical donde se congelan tres o cuatro compases de la melodía, aparecen en nuestra psique fragmentos del paisaje que armonizan con nuestra propia armadura de clave. Y a veces son tan íntimos los fragmentos, y laten con tanta fuerza sus imágenes, que se vuelven parte de nuestro ritmo a un punto indivisible.

Somos lo que somos entonces por esos paisajes que han germinado dentro de nosotros sus semillas. Trozos de atardecer y de cielo crepitan en nuestros recuerdos, tanto como las voces familiares y las fotografías de la infancia. Trozos de mar y nubes y cuerpos, alzan el vuelo sobre el horizonte de nuestra imaginación, mientras la llama arde



Fig.3.1.3. Yeni & Nan, *Simbolismo de la cristalización* - Araya , 1984-86

en la hoguera interna que se resiste al invierno del tiempo. Y así pasan los años, de sol a sol, día tras día, con esos paisajes intactos en el recuerdo, aun cuando hayamos mudado de piel muchas veces y hayamos construido el nido otras tantas. Pasan las lunas en el calendario, y el paisaje permanece; anclado en las imágenes de nuestro pensar, fusionado con paisajes nuevos que sostienen las antiguas raíces.

Se solidifica en nosotros, de este modo, una materia que nos identifica, un paisaje que nos pertenece. Incluso podríamos dudar sobre quién le pertenece a quién: Si el paisaje a nosotros, o nosotros al paisaje. La cuestión es que su materia llega realmente a decir más de nosotros mismos que las propias palabras, y nuestro temperamento cobra un sentido afín a esa materia que nos llama. Según las filosofías “primitivas” de muchos pensadores en Oriente y Occidente, cada uno de los elementos naturales que se adhieren al perfil del paisaje, comportan una característica que representa simbólicamente a los individuos. De ahí que podamos comprender que una persona pasional o colérica se identifique con el fuego, o que otra más apacible y dispersa se sienta atraída por el aire.



Si bien es cierto que esta división de carácter por resonancia con un elemento, suele ser bastante acertada por norma general, “cada paisaje tiene su lenguaje”<sup>13</sup>, y cada paisaje puede estar compuesto por múltiples elementos que participan al unísono de él. Por tal motivo, observamos en la mayoría de las representaciones artísticas que versan sobre el género del paisaje, una preferencia del autor por ciertas materias que configuran los rasgos de su ensoñación más íntima. De esta manera, encontramos por ejemplo en la pintura de Claude Monet, una profunda germinación de los paisajes acuáticos y aéreos, en los que flotan por doquier sus sueños de ninfeas y puentes japoneses; mientras Vincent Van Gogh se separa del estanque monetiano, para refugiarse en las visiones pastoriles de la tierra donde crecen sus girasoles.

El primero, circunscrito casi por entero al lenguaje de las aguas y del aire, deja lucir en su pintura toda la unidad y concreción del elemento acuático, al que se suma la movilidad del aire como respuesta a las propias características de su personalidad. Sin embargo, el segundo, busca en los elementos terrestres quizás un asidero o un vértice donde reposar la angustia que le aqueja. De este modo, mientras Monet refleja su forma de ser y ver el mundo emulando los escenarios que frecuenta, Van Gogh prolonga la búsqueda de sí mismo, en el elemento primordial que le devuelve de a ratos la cordura.

El mismo ejercicio se repite incesantemente en la apreciación de las obras y los elementos naturales que subyacen a estas. Por citar otro ejemplo oportuno, “los paisajes de Friedrich restituyen un clima romántico donde los fenómenos naturales asumen un aspecto oracular, misterioso”<sup>14</sup>, que deja entrever el carácter espiritual de su pintura, a tono con el lenguaje del aire que resbala en la bruma de sus bosques y acantilados, y en la sensación de vacío nostálgico que producen sus horizontes.



Fig.3.1.4. Caspar David Friedrich, *La luna saliendo a la orilla del mar*, 1822

Porque, “antes de ser un espectáculo consciente todo paisaje es una experiencia onírica, (...) pero el paisaje onírico no es un cuadro que se colma de impresiones, sino

<sup>13</sup> Roger, Alain. *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007. pp.109.

<sup>14</sup> Milani, Raffaele. “Estética y crítica del paisaje” [Trad. Carmen Domínguez]. En: Nogué, Joan (Ed.). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Op.cit. pp.52-53.

una materia que cosecha”<sup>15</sup> en nuestros adentros, los fermentos que hemos digerido en las horas de profunda contemplación. Tal como afirma el poeta Yves Bonnefoy, “el paisaje comienza en el arte con las primeras angustias sobre la conciencia metafísica, la que se inquieta de repente con la sombra que se mueve bajo las cosas”<sup>16</sup>. Esa conciencia que se pregunta por la densidad de las materias elementales y por el espesor de su origen; tanto como los pintores anteriores demuestran en el oficio del pincel, evocando la propia sustancia inmaterial de los elementos naturales que los definen... La misma conciencia que en nosotros poliniza también su influjo, por medio del universo acuático que hemos creado en nuestras aportaciones artísticas y literarias.

---

<sup>15</sup> Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. México: FCE, 2011. pp.12-13.

<sup>16</sup> Bonnefoy, Yves. “Le peintre dont l’ombre est le voyageur”, en: *Rue Transversière et autres récits en rêve*. París: Gallimard, 1992. pp.162.

c. **Escena III / Ficción y realidad en la memoria del paisaje. Paisajes internos y externos. –**

“El paisaje es tanto real como imaginario”

**Raffaele Milani**, *El paisaje en la cultura contemporánea*

A tono con las ideas expuestas en los apartados previos, deducimos que el paisaje juega un papel esencial en la vida del hombre. Podríamos decir incluso, que la existencia del hombre está sujeta a la existencia del paisaje. No hay constructo de lo humano que no se adhiera necesariamente a su esfera. Reflexionar sobre el paisaje es pensar más allá de la mirada. No puede simplemente ser visto, el paisaje se contempla. Se pesa su materia. Se respira. El paisaje nos invita a la introspección. Nos hace cavilar sobre el sentido de la *physis*, y sobre nuestro propio sentido en ella. Nos invade. Nos invoca. Solicita. Más que un espacio, lugar o territorio, el paisaje es identidad y memoria. Casa. Refugio. Intimidad.



Fig.3.1.5. Camille Pissarro, *Dos mujeres conversando junto al mar, Saint Thomas, 1856*

El paisaje es entonces lo propiamente humano. Es el perfil que ciñe al hombre en su cultura. Forma parte de su tradición, de su experiencia. Es lo vivido y lo transitado. Mapa sin fronteras trazadas. Peñasco, sal o flor. Bosque, ala o palmera. Cosecha, llama o erizo. Agua que corre o agua dormida. El paisaje va más allá de la naturaleza y del artificio. Circula entre la realidad y la ficción. Es mito, paraje, caverna repleta de pensamientos. El paisaje es creación.

Cuando el hombre tiene la certeza de un paisaje propio, alberga para sí la imagen de un mundo interior. “Un mundo se forma en la ensoñación, un mundo que es nuestro mundo”<sup>17</sup> responde a esa *geografía del alma* que devela cualquier descenso en el yo. El poeta romántico Novalis nos recuerda, a propósito de ello, que “toda mirada hacia el interior, es al mismo tiempo ascensión, asunción, mirada hacia la verdadera realidad exterior”<sup>18</sup> que configura el perfil de la memoria en trazos de paisaje.

<sup>17</sup> Bachelard, Gaston. *La poética de la ensoñación*. México: FCE, 2011. pp.20.

<sup>18</sup> Béguin, Albert. *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. Madrid: FCE, 1978. pp.256.

De ahí que podamos afirmar la presencia de paisajes que no sólo se encuentran en las huellas del mundo exterior, sino también, y más profundamente, en los confines internos del ser que llaman el alma: “Si la belleza del mundo forma un paisaje, el alma de un ser también es paisaje, algo que Verlaine expresa en el verso: *Su alma es un paisaje elegido...* y que la estética china designa con el término *sentimiento-paisaje*”. En vista de ello, es totalmente válido pensar que “el paisaje del alma está hecho de nostalgias y sueños, de miedos y aspiraciones, de escenas vividas y escenas presentidas”<sup>19</sup>, que recogen la impresión de nuestras pisadas, sean éstas reales o imaginarias (pensar en las aportaciones I y II, a las que más tarde volveremos en la escena dedicada a la concha).

De este modo, las visiones del paisaje exterior que recogen nuestros sentidos, se funden luego en la memoria con los fantasmas que crea nuestra imaginación, y lo que una vez fue real pasa al reino de la fantasía, con una tonalidad que podríamos nombrar espiritual, donde se enlazan visión y creatividad. Así, en el latido más íntimo del paisaje, subyace siempre la relación que une la realidad del sujeto con una realidad más amplia, propia de este. Sin embargo, para que el paisaje exista, necesita una presencia que pulse su teclado invisible, un ojo vivo, una carne en la mirada que pueda insuflarle el aliento.

Bajo esta premisa que sitúa los bordes de algo en sí mismo inconmensurable, cabe aceptar la idea de que “el paisaje es atormentado por el infinito, y quizás, en el fondo, esta insistencia, esta presencia desbordante del infinito en lo finito, sea el resorte más íntimo de la experiencia paisajística”<sup>20</sup> que intentamos evocar. Si bien, a través de las visiones que recorren los surcos imaginarios del agua, pretendemos nosotros nadar en el torrente de memorias que identifican nuestro paisaje más familiar: **El paisaje del agua que se vuelve casa en el exilio**. Un paisaje que exige “participación más que distancia, proximidad más que elevación, opacidad más que vista panorámica”<sup>21</sup>; como sugieren las imágenes que vertemos nosotros con honestidad sobre la página.

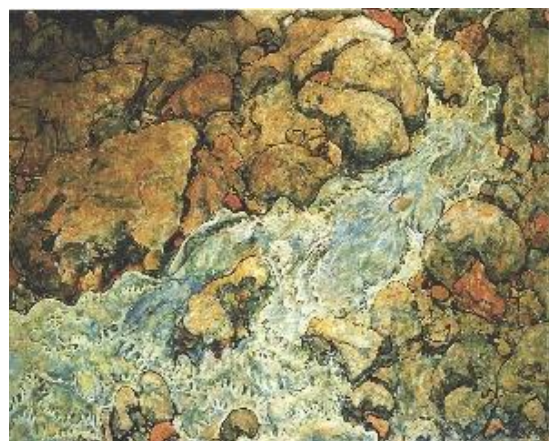


Fig.3.1.6. Egon Schiele,  
*Mountain torrent*, 1918

<sup>19</sup> Cheng, François. *Cinco meditaciones sobre la belleza*. Madrid: Siruela, 2007. pp.48.

<sup>20</sup> Besse, Jean-Marc. *La sombra de las cosas. Sobre paisaje y geografía*. Op.cit. pp.17.

<sup>21</sup> *Ibidem*. pp.148.

### 3.2. ACTO II. Habitando la *Casa-Concha*. Reflexión sobre la morada. –

#### a. Escena I / Carta abierta de caracoles y conchas. Una pléyade de símbolos. –

“Como un son puro, o un sistema melódico de sonidos puros, en medio de los ruidos, así un *crystal*, una *flor*, una *concha*, destacan del desorden ordinario del conjunto de las cosas sensibles”

Paul Valéry, *Estudios Filosóficos*

“Interiormente el hombre es un ensamblaje de conchas”

Gaston Bachelard, *La poética del espacio*

Las formas geométricas presentes en la naturaleza resultan en su mayoría muy curiosas para el espectador, pero ninguna es quizás tan enigmática como la espiral. Podemos comprender que exista, pero no entendemos por qué. ¿Cuál es el motivo de su enroscamiento? ¿Qué la impulsa a expresar tal movimiento? Existen plantas, animales, frutos y otros seres que adoptan esta forma, indiferentes al arrobamiento que causan al hombre en su contemplación. Pero una sola mirada basta para intuir ese halo de perfección que guardan.

Como un gesto que brota para afianzar el misterio del cosmos, “la espiral es un signo omnipresente en la historia de casi todas las culturas humanas y casi siempre con el mismo significado: símbolo solar, eternidad, fecundidad, feminidad...”<sup>22</sup>. Incluso el canon de belleza más riguroso, parte de las proporciones áureas que incita la espiral como forma geométrica; pero más allá de su representación en el plano cartesiano, la imagen viva de la espiral acude a nosotros para recordarnos la grandeza de las formaciones naturales en objetos que pueden parecer tan simples como un caracol o una concha.

La apariencia de estos seres provistos de un ensueño pétreo, revela una pléyade de símbolos que no solo tienen que ver con su magnífica *forma exterior*, sino también con esas peculiaridades secretas que relatan una voluntad de *formación interior*. Construcción que asistimos cuando el objeto se encuentra ya acabado por el creador; y de cuya formación, sin embargo, sabemos muy poco. Si bien, como afirma el poeta francés Paul Valéry en un formidable ensayo que escribe a propósito del tema, “una concha

---

<sup>22</sup> Wagensberg, Jorge. *La rebelión de las formas. O cómo perseverar cuando la incertidumbre aprieta*. Barcelona: Tusquets Editores, 2007. pp.206.

emana de un molusco”, el verbo *emanar* parece aquí “el único término lo bastante próximo al verdadero porque propiamente significa: *dejar rezumar*”<sup>23</sup>.

Así, lo que exuda el animal tras un arduo trabajo de edificación de la propia morada, es la formación de un revestimiento que constituye su refugio ante las inclemencias del mundo exterior. El habitáculo que representa su cascarón, cubre entonces la piel viscosa del molusco, “ser que únicamente sabe su lección, con la cual se confunde su existencia misma”<sup>24</sup>. Mientras gira, gira, y vuelve a girar como impulso vital de su espiral, seduciéndonos con las curvas que forman su divisa: “hay que vivir para edificar la casa y no edificar la casa para vivir en ella”<sup>25</sup>.



Fig.3.2.1. Edward Weston, *Nautilus shell*, 1927

De este modo, el molusco, esclavo de su blanda desnudez, construye la ‘casa’ o concha calcárea con la función de proteger su masa visceral; enroscando y retorciendo su figura como un curioso artilugio que más adelante será apenas un fósil. De ahí que, después de satisfacer su intimidad de nácar, la babosa invertebrada abandona finalmente la morada que tantos sueños arrancó en nuestra imaginación, y se lanza al abismo de nuevas voluptuosidades sensibles. No sin antes constatar en su proeza edificante, las extrañas espinas, manchas de color, protuberancias y reveses extravagantes que crea para ornamentar los bordes de su cuerpo; sin que una necesidad específica prive la acuciosa belleza que apreciamos grabada sobre la dura piel del animal, que éste ha forjado para sí.

Pero no son sólo estas voluptuosidades de forma y color las que llaman nuestra atención en presencia de un caracol. Respecto a la dirección que escogen las conchas para replegarse sobre sí mismas, Valéry y Bachelard anuncian que la estadística demuestra su preferencia general por girar hacia la derecha, aun cuando existen algunas que deciden hacerlo hacia la izquierda. Decisión que nos hace pensar, una vez más, en el misterio indescifrable de los moluscos que, por razones ajenas a nuestra pequeña esfera intelectual, deciden convertirse en un ejemplar diestro, o revelarse a la norma enroscándose hacia el lado contrario, sin ningún tipo de finalidad o ley natural que explique el fenómeno.

<sup>23</sup> Valéry, Paul. “Capítulo 9. El hombre y la concha”, en: *Estudios filosóficos*. Madrid: La balsa de la Medusa, 1993. pp.152.

<sup>24</sup> *Ibidem*. pp.154.

<sup>25</sup> Bachelard, Gaston. “V. La concha”, en: *La poética del espacio*. México: FCE, 2011. pp.141.

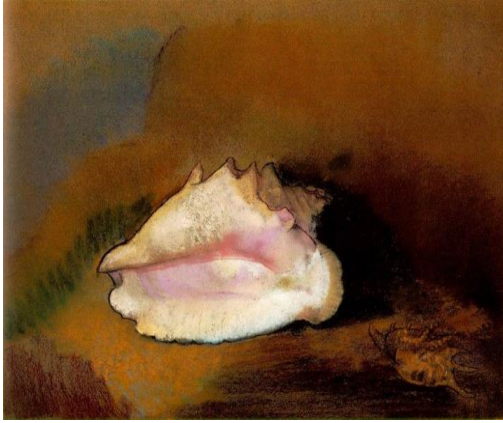


Fig.3.2.2. Odilon Redon, *La coquille*, 1912

Aun así, siguiendo el rastro de su coreografía sin prestar mayor atención a la dirección que escojan sus estrías para retorcerse, el geómetra puede observar el desafío que ejercen los labios de la concha, que actúan “como si fueran de carne, descubriendo en el repliegue del más dulce nácar, el punto de partida, en rampa lisa, de un caracol interior que se esquivo y gana la sombra”<sup>26</sup>. Porque “nada es demasiado suave y demasiado precioso para los sueños de una vida a menudo interior (...) donde se retrae y se concentra el solitario. Pero siempre ignorará toda la belleza de su obra y de su retiro”<sup>27</sup>, que nos deleita aún después de perecer.

A propósito de la idea del molusco como habitante solitario, Bachelard acusa en esta cualidad quizás la distinción más importante que separa a la concha del nido, como imágenes modelo que irradian en la imaginación la función del habitar; siendo la concha una suerte de espacio privado que difiere del nido únicamente en su exclusividad. Asimismo, el autor menciona una referencia sustraída de la Antigüedad, en la que se relaciona la imagen de la concha con un *fénix del agua*, que renace del fósil como el ave de las cenizas. Parangón que nos recuerda una interesante lectura fundada también en época antigua, donde sustituyen la división alma-cuerpo por la metáfora del molusco-concha: Mientras la concha, como el cuerpo, protege al ser interior; el alma, entendida en este caso como el molusco, simboliza el aliento que anima la belleza de la materia externa.

Por otra parte, es imposible meditar sobre la imagen de la concha sin abrazar la capacidad dialéctica que engendra su figura. Tal como indica el mismo Bachelard, la dialéctica de la concha versa sobre las dualidades del ser libre y el ser encadenado, lo oculto y lo manifiesto, lo blando y lo vigoroso; entre otras alusiones similares que hemos desenvuelto antes en nuestro análisis. Sin embargo, otras simbologías ciñen al cuerpo de nuestro protagonista, características que resumen su tránsito en las diversas culturas del mundo; a la par que subrayan la envergadura de las conchas en la concepción mágico-religiosa de los pueblos prehistóricos que aún hoy hacen sentir su eco:

<sup>26</sup> Valéry, Paul. “Capítulo 9. El hombre y la concha”, en: *Estudios filosóficos*. Op.cit. pp.142.

<sup>27</sup> *Ibidem*. pp.156-157.

Provisionalmente, podemos retener al menos la polivalencia simbólica de la espiral, sus estrechas relaciones con la luna, el rayo, las aguas, la fecundidad, el nacimiento, la vida de ultratumba. Por lo demás, la concha, (...) aparece en todos los actos esenciales de la vida del hombre y de la colectividad: nacimiento, iniciación, matrimonio, muerte, ceremonias agrícolas, ceremonias religiosas, etc.<sup>28</sup>

En este sentido, lo que el historiador Mircea Eliade recoge en el párrafo anterior, es la síntesis de todas las imágenes que hemos ido hilando a través de las metáforas que la mera fisonomía de la concha nos brinda en su aspecto visual. No obstante, los ritos y ciclos que van asociados a ésta nos incumben sobremanera, en tanto pulsán las teclas más sonoras de las aportaciones artísticas que incluyen la presencia de caracoles y conchas en su constitución formal (las primeras tres obras del primer apartado: *Infancia marina*, *Arrastrando caracolas en los pasos* y *Pancho y los argonautas*).

Por consiguiente, los símbolos que ha germinado la concha son tan abiertos que abarcan contextos de alto contraste. Por un lado, tiene una tremenda semejanza con la vulva que le confiere en algunos pueblos primitivos el símbolo de la Vida cósmica. También juega un papel crucial en las ceremonias funerarias de India y China desde la antigüedad. Fue un amuleto para los egipcios, y sinónimo de concepción, embarazo y parto para los aztecas. Se añadía como ‘preparación para el renacer’ en los enterramientos de diversas culturas. En ciertas regiones tuvo virtudes medicinales que, junto a la perla, cristalizó una fuente de ambrosía sanadora para enfermedades en los ojos, la epilepsia, la locura y la melancolía, así como también, antídoto en casos de envenenamiento. Y además de todo ello, recibió un valor monetario como herencia de su naturaleza preciosa, que no dejó menguar su carácter sagrado; y a pesar de que algunos pueblos no recuerdan ya su significado, siguen usando las conchas y la espiral como motivos ornamentales, donde prevalece la fuerza de la imagen como portadora de vida y fertilidad.

De ahí que “ostras, conchas marinas, caracolas, perlas, también son solidarias de las cosmologías acuáticas y del simbolismo sexual”. Si bien “participan todas, en efecto, de los poderes sagrados concentrados en las Aguas, en la Luna, en la Mujer; (...) y por diversas razones, son emblemas de estas fuerzas”<sup>29</sup> que nos revelan una vida *conquiliante*, y en armonía con los signos de la naturaleza... Porque “todo lo que tiene forma ha conocido una ontogénesis de concha”<sup>30</sup> en la intimidad nacarada de su interior.

---

<sup>28</sup> Eliade, Mircea. “Capítulo IV. Apuntes sobre el Simbolismo de las Conchas”, en: *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus, 1999. pp.152.

<sup>29</sup> *Ibidem*. pp.137.

<sup>30</sup> Bachelard, Gaston. “V. La concha”, en: *La poética del espacio*. Op.cit. pp.147.



**b. Escena II / Lo primigenio, aquello que llamamos Casa. –**

“Una casa, un jardín, / no son lugares: / giran, van y vienen.  
/ Sus apariciones / abren en el espacio  
/ otro espacio / otro tiempo en el tiempo...”

**Octavio Paz**, *También soy escritura*. Octavio Paz cuenta de sí

“Hay casas que viven. Por sí mismas. Al margen  
de las personas. (...) Casas ‘habitables’ y, sin embargo,  
inhabitadas. Casas que han vivido con tanta intensidad  
que simplemente continúan viviendo”

**Marina Tsvetáyeva**, *Poesía soviética rusa*

Del mismo modo que el simbolismo de las aguas y las conchas sugieren ideas de vida y fertilidad, así también la imagen de la Casa erige en el Ser sinónimos de vida fértil, que se levantan sobre las memorias de la infancia y el lugar de origen. Como si fuera la aurora de los días, “la casa es nuestro rincón del mundo, (...) nuestro primer universo, (...) un cosmos (que,...) como el fuego, como el agua, nos permitirá evocar, (...) fulgores de ensoñación que iluminan la síntesis de lo inmemorial y del recuerdo”<sup>31</sup> en la psique.

La imagen de la casa donde crecimos es, pues, para la mayoría de los seres vivos, como un mantra de refugio y de nostalgia donde guarecemos los primeros bosquejos de identidad. Allí forjamos nuestras más pueriles fantasías, depositamos sedimentos del pasado, nos desarrollamos como individuos, ofrecemos nuestro polen al rocío de las mañanas, dormimos los más elevados sueños, y a veces incluso, perecemos sin haber mudado tan siquiera de concha. Como el molusco, habitamos en solitario, o, siguiendo nuestro instinto mamífero, anidamos en manada sobre las simientes del hogar.

Bajo esa tesitura, es comprensible que la historia de la humanidad haya alumbrado un cambio sustancial, cuando el hombre pasó de ser un simple recolector y cazador nómada, a un habitante sedentario que descubría las bondades de la agricultura y el calor de la choza. Así, con cierto frenesí, el hombre comienza a construir sus aldeas alrededor del agua, y el agua se vuelve crisol de sus frutos, presencia vital para el desarrollo de todas sus actividades. Donde hay agua, nacen entonces las primeras formas de vida que

---

<sup>31</sup> Bachelard, Gaston. “I. La casa. Del sótano a la guardilla. El sentido de la choza”, en: *La poética del espacio*. Op.cit. pp.34-35.

manifiesta nuestra especie, y de la cueva y la gruta se olvidan poco a poco los habitantes de las nuevas casas que anidan las postrimerías de los cauces y los ríos.

A excepción del molusco y otros pocos seres sorprendentes que edifican su morada, la mayoría de los animales conocidos, circulan su hábitat natural sin necesidad de construir ningún artefacto que los proteja de la intemperie. Sin embargo, el ser humano “tiene que construirse el lugar donde habitar, la propia morada. (...) Crear y permanecer son dos actividades paralelas: mientras habita, construye; mientras construye, habita. (...) La acción es continua e incesante y, mientras modifica su ambiente, (...) crea el paisaje”<sup>32</sup> que le acompaña en su vivir.



Fig.3.2.3. Emilio Boggio, *El jardín de la señora Lefevre*, 1904

Pero el hombre sabe que la casa se ensancha consigo, a pesar de contener las mismas paredes. La casa crece también hacia adentro, ramifica sus pasillos en las galerías de la mente, y sus jardines extienden el verdor en las ventanas del alma. Lo que guarda la casa en sí, no son sólo los objetos que invaden por completo el espacio, sino, más bien, una o varias vidas que se dilatan en los rincones de sus habitaciones, la sala, el comedor, y los armarios. “La casa es un cuerpo de imágenes que dan al hombre razones o ilusiones de estabilidad”<sup>33</sup> durante el tránsito de su vida. Es la concha que nos brinda protección, el nido que nos cobija, la madriguera que nos refugia. “La casa sostiene a la infancia inmóvil”<sup>34</sup> entre sus recovecos, y siembra el recuerdo de lo que antaño fue, alguna vez, o de lo que sigue o seguirá siendo.

Sin importar el tiempo que pase, y cuantas sean las casas materiales que habitemos a lo largo de nuestro periplo, en cada una de ellas dejaremos nuestra huella, como ellas nos estampan también a nosotros la memoria de sus impresiones (pensemos en la Aportación II, *Arrastrando caracolas en los pasos*). Pero ninguna será tan vívida como la primera casa que consideramos propia. Esa casa permanecerá intacta en la nebulosa del

<sup>32</sup> Venturi Ferriolo, Massimo. “Arte, paisaje y jardín en la construcción del lugar” [Trad. Carmen Domínguez]. En: Nogué, Joan (Ed.). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Op.cit. pp.116.

<sup>33</sup> Bachelard, Gaston. “I. La casa. Del sótano a la guardilla. El sentido de la choza”, en: *La poética del espacio*. Op.cit. pp.48.

<sup>34</sup> *Ibidem*. pp.38.

recuerdo, y alrededor de su imagen divagaremos con frecuencia, muchas veces sin darnos cuenta, para buscar los rastros que se resisten al olvido. “Le diremos la casa / aunque sea una copia / le diremos nuestra”<sup>35</sup>, aunque sea prestada, arrendada, mezquina, provisoria, temporal, ajena, o quejumbrosa. La llamaremos nuestra casa, incluso cuando ésta no sea más que un paisaje compartido con otros, o un trozo de país, mar, arena, que nos hayan visto crecer en sus orillas.

De esta manera, la casa se alza como un latido que resuena en lo profundo del Ser, aunque no podamos percatarnos usualmente de su envergadura. Sin embargo, algunos seres sensibles rescatan de las brasas el quejido de sus escombros, y nos entregan las versiones que armonizan con la nuestra: “Aquellos fundadores del alma / organizaron los días de lluvia / prolongando pilares blancos de la casa. / (...) Llevo mi casa en el tiempo / del reloj de pared, / como un derrumbe de asombros”<sup>36</sup>. Así como nosotros llevamos auestas el agua como casa inmaterial, porque nuestra “casa flota, no pesa más que la lluvia”<sup>37</sup> del recuerdo.

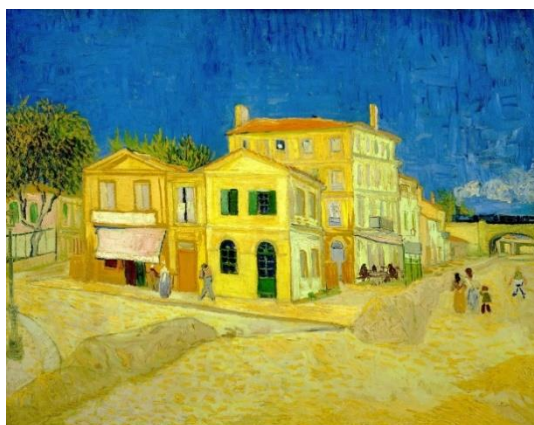


Fig.3.2.4. Vincent Van Gogh,  
*La casa amarilla*, 1888

Para hacer la imagen aún más diáfana, una poeta oriunda de nuestro suelo describe bellamente el sentir que aludimos: “Hay que escuchar el canto de los grillos / cuando suben las aguas / y la marea inunda el piso de la casa. / Escuchar cómo el peso de las algas / quiebra las columnas, / cómo se ensancha la memoria / cuando vuelve al lugar de los inicios”<sup>38</sup>. Ese lugar que tantas veces no es un lugar específico, sino más bien un elemento que se repite como un *leitmotiv* en nuestra partitura vivencial.

<sup>35</sup> Hurtado, Franklin. *Sal*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2013. pp.28.

<sup>36</sup> Gerbasi, Vicente. “Mi casa”, en: *Iniciación en la intemperie. Poesía reunida (1937-1994)*. México: Calygramma, 2015. pp.459.

<sup>37</sup> Armand, Octavio. “Escrito en arena”, en: *Como escribir con erizo*. Mérida, Venezuela: ULA. pp.66.

<sup>38</sup> Saraceni, Gina. *Casa de pisar duro*. Caracas: Sociedad de amigos de la Cultura Urbana, 2013. pp.23.

**c. Escena III / Habitar desde afuera. La morada a cuestas. –**

“Tout calice est demeure”  
[Todo cáliz es morada]

**Jean Laroche**, *Mémoire d'été*

Cuando se pierde la casa, o se desdibuja tras los avatares de una guerra, un desastre natural o el exilio, el hombre se enfrenta a una sensación insondable que tiene el color del vacío. Más que su casa, ha perdido el terreno del asiento y todo aquello que le infunda protección. El mundo se vuelve un lugar incómodo, poco apetecible, y las calles murmuran canciones extrañas al oído. No obstante, el dolor de unos y otros es esencialmente distinto; aun cuando cualquiera de las opciones que llevan a un clima bélico, de eclosión natural o migración, resulten más o menos parecidas en el desamparo que suscitan sobre los que padecen sus consecuencias.

En torno a una idea similar se centra la reflexión del filósofo alemán Martin Heidegger, en el ensayo *Construir, habitar, pensar*, escrito en 1951 para el Coloquio de Darmstadt. En aquella oportunidad, el autor criticaba la terrible masificación de viviendas que atravesaba Alemania después de los bombardeos de las tropas aliadas en la Segunda Guerra Mundial. Masificación de los espacios que antaño fueron ‘casas’, y la industrialización fue convirtiendo cada vez más en sistemas de ‘cajas’; cobrando un auge insensato en las épocas de posguerra, como solución inmediata al problema.

A juzgar por los hechos, se desprende de la idea anterior, la crítica que el tiempo dio la razón a Heidegger, si bien los conceptos afines a los modos de habitar del hombre, sufrieron las más graves transformaciones en las décadas sucesivas. Entendiendo que, “al habitar llegamos, así parece, solamente por medio del construir. Éste, el construir, tiene a aquél, el habitar, como meta. Sin embargo, no todas las construcciones son moradas”<sup>39</sup>, como pueden evidenciar los ejemplos que el sistema de urbanismo en cuestión nos brinda.

Pese a ello, lo que más nos preocupa, como al filósofo, es esa contradicción en el sentido superfluo del lenguaje, en la que una casa, vivienda o lugar de habitación, tiene vedada la cualidad de ser morada. Así, estas nuevas edificaciones que impone la situación a los más desfavorecidos, son poco más que lugares provisorios en los que resulta

---

<sup>39</sup> Heidegger, Martin. *Construir, habitar, pensar*, 1951. pp.1. [Online].

inconcebible hacer el nido, formar la madriguera o rezumar la concha; atendiendo a las razones que impulsaron la creación de estos espacios.

En palabras de Heidegger, “construir (*bauen*) significa originariamente habitar. Allí donde la palabra construir habla todavía de un modo originario dice al mismo tiempo *hasta dónde* llega la esencia del habitar”; que según éste traduce directamente la manera en la que los hombres *somos* en la tierra. De ahí que “la antigua palabra *bauen* significa que el hombre *es* en la medida en que *habita*; la palabra *bauen* significa *al mismo tiempo* abrigar y cuidar”<sup>40</sup>. Dos características fundamentales que subyacen a la noción de morada que hemos ido hilvanando en nuestro discurso, a través de las imágenes ontológicas que nos ofrecen en su construcción la concha y la casa.

De ahí que las acciones que sugieren los verbos abrigar y cuidar, irradien la esencia verdadera del construir como habitar, que antes desentrañamos en la voluntad de creación del molusco. Tomando en cuenta que esa forma de cuidar, custodiar o velar por, es realmente la raíz del mismo habitar, podemos comprender entonces cómo “se despliega en el construir que cuida –es decir: que cuida el crecimiento- y en el construir que levanta edificios”<sup>41</sup>, la manera en la que el hombre *es, piensa y habita* en su forma más prístina.

Pero, ¿de dónde surgen estas cavilaciones?, ¿cuál es la razón que nos insufla este pensar, que va de la mano con el construir y pretende el habitar? ...

¿Qué pasaría si la falta de suelo natal del hombre consistiera en que el hombre no considera aún la *propia* penuria del morar *como* una penuria? Sin embargo, en el momento en que el hombre *considera* la falta de suelo natal, ya no hay más miseria. La falta de una patria es, pensándolo bien y teniéndolo bien en cuenta, la única exhortación que *llama* a los mortales al habitar<sup>42</sup>.

La única invitación que acaece en nosotros para meditar seriamente sobre la función del habitar, y sobre la confección de la propia casa inmaterial que nos proporcione el abrigo donde sea que estemos situados. Porque incluso en el exilio, la morada se construye día tras día, como nos enseña en su espiral incesante el caracol; con la plena conciencia de las propias facultades y en el ejercicio inagotable de las mismas. De este modo, lo que fue en primera instancia una metáfora relacionada al molusco y a su concha, se vuelve en nosotros una necesidad imperiosa de acción, en la que es menester llevar la casa a cuestas, resguardando al ser interior de toda mácula que pueda marchitar su habitar.

---

<sup>40</sup> Heidegger, Martin. *Construir, habitar, pensar*. Op.cit. pp.2. [Online]

<sup>41</sup> *Ibidem*.

<sup>42</sup> *Ibidem*. pp.8.

Por último, no podemos olvidar que este habitar del exilio se enriquece de la pena y la nostalgia, tanto como de los nuevos paisajes de los que el ser más fecundo se hace parte. Frente al exilio, tenemos entonces dos opciones que pueden parecer antagonistas, pero que más de una vez con certeza se fusionan: habitar desde la concha azul del recuerdo, con una suerte de miedo a perder la propia esencia de la primera casa; o habitar, quizás de forma más abierta, mezclando el azul de la concha con el rojo de las nuevas pasiones -sin renunciar a ninguna de estas-, para crear una tinta secundaria como el violeta, en la que se amalgamen las primeras y segundas casas, tal como hace el molusco al aumentar progresivamente el tamaño de su concha. En otras palabras:



Fig.3.2.5. Marc Chagall,  
*Dans mon pays*, 1943

Paisaje y transformación nos conducen al origen de la influencia creativa que funda cada habitar. El ser humano permanece -lo hemos visto- cerca de lo divino. Una peculiar espiritualidad favorece la relación de intercambio entre el individuo y el lugar donde vive, relación que da origen a un estado emotivo creativo, a una conmoción. El lugar aferra y dirige las sensaciones y las emociones, estimula el nacimiento de los paisajes y de todas las obras. (...Por ende,) la observación del espacio alrededor de la propia morada es el estímulo de cualquier cultura. Mitos y paisajes se convierten en lugares totales de la existencia, expresiones visibles de la naturaleza y del mundo. (...Así,) todo paisaje es el lugar de la pertenencia<sup>43</sup>.

En este sentido, lo que trae la adopción de un nuevo paisaje que se adhiere al anterior, es el símbolo extendido de la casa/concha que llevamos a cuestas. Un símbolo que se ciñe a nosotros, como el peso del cielo caía sobre el titán *Atlas* en su condena. Así, la síntesis entre el paisaje primero y los paisajes sucesivos, significan la metamorfosis de una casa fundada con trozos dispares de tiempo, naturalezas, mitos, creencias y memorias, que destilan nuestro flujo en el mundo y nos ayudan a crear la propia identidad.

<sup>43</sup> Venturi Ferriolo, Massimo. “Arte, paisaje y jardín en la construcción del lugar” [Trad. Carmen Domínguez]. En: Nogué, Joan (Ed.). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Op.cit. pp.126-127.

### 3.3. ACTO III. El imaginario anadiómeno de las aguas. Mito y tradición. –

#### a. Escena I / La piel del agua. Efluvios de los mitos acuáticos. –

Muchos son los efluvios que han emanado los mitos del agua en Oriente y Occidente. Del contexto oriental poco o casi nada podremos referir, porque nuestra investigación no pretende la avaricia de abarcarlo todo; sino más bien, concentrarse en las pequeñas pinceladas del cuadro que tenemos delante. Ese cuadro del vasto imaginario occidental en el que dominan, por un lado –en el contexto general-, un sinfín de relatos grecorromanos que han germinado sus frutos en la literatura y la cultura de Occidente; y por el otro –en el contexto local-, no menos escaso aunque sí más solapado, aquellos esbozos simbólicos de la cosmogonía indígena que rozan nuestra herencia más cercana.

Del ancho bagaje literario que nos proporcionan los mitos grecorromanos, hemos escogido apenas unas pocas figuras que nos sirven para ilustrar las ideas generales; mientras que, del panorama indígena, nos centramos en una única frase de carácter lingüístico, que nos permite enlazar las imágenes deseadas. No obstante, las dos visiones latitudinalmente opuestas, pero esencialmente afines entre sí, nos ayudarán a transmitir la raíz *anadiómena* del agua que queremos reflejar.

Según la opinión del historiador del arte, Georges Didi-Huberman, “(...) resulta extraña esa palabra, *anadiómena*, puesto que significa a la vez lo que emerge, lo que nace, y también lo que vuelve a sumergirse, lo que desaparece nuevamente sin cesar. Palabra del flujo, palabra del reflujo”<sup>44</sup>, asociada por demás al agua y a lo que nace o emerge de ella. Como la famosa Venus de Apeles que menciona Plinio en su *Naturalis Historia*. Como la célebre Venus de Botticelli que aterriza a la costa italiana en su concha. Y como tantas otras imágenes de la diosa que merecen el título de ‘Venus Anadiómena’, *la que sale del mar, la que nace del agua*.

Sin embargo, la presencia de la diosa Afrodita se vuelve en estas líneas, una excusa metafórica para reflexionar en torno al epíteto que recibe, *anadiómena*. Si bien esta característica resume en gran medida el flujo y el reflujo de las aguas que intentamos

---

<sup>44</sup> Didi-Huberman, Georges. *Fasmas. Ensayos sobre la aparición I*. Santander, Cantabria: Shangrila Textos Aparte, 2015. pp.114.

representar en nuestro análisis, es también una manera elegante de hacer circular en el discurso, la idea que muchas culturas ancestrales conservan acerca del agua como símbolo de Vida y Muerte, a la vez. En palabras de Mircea Eliade, “el contacto con el agua lleva siempre en sí mismo una regeneración: por una parte, porque la disolución va seguida de un ‘nuevo nacimiento’; por otra, porque la inmersión fertiliza y multiplica el potencial de vida”<sup>45</sup> que es inherente al elemento. Asimismo, “en cualquier conjunto religioso que aparezcan, las Aguas conservan invariablemente su función: desintegran, dejan abolidas las formas, ‘lavan los pecados’, son a la vez purificadoras y regeneradoras. Su destino es preceder a la Creación y reabsorberla”<sup>46</sup>, a la par que afirma su sacralidad en los ámbitos del mito y la tradición a escala global.

Pero más allá de estas ideas que en los próximos apartados cobran fuerza, a partir de la imagen que sugiere el personaje ficticio de *Ofelia*; otros motivos alegóricos provenientes del imaginario griego, sirven ahora para traducir características diferentes del agua que consideramos oportuno resaltar. Como esta que, a través del mito de Eco y Narciso, nos incita a pensar en la cualidad reflectante del agua como elemento espejo.



Fig.3.3.1. John William Waterhouse, *Eco y Narciso*, 1903

Cuenta Ovidio en *Las metamorfosis* que, la ninfa Eco, condenada por la diosa Hera a pronunciar sólo las últimas palabras de su interlocutor, se enamoró profundamente de Narciso al verlo un día en el bosque. Después de perseguirlo sigilosamente por un rato, éste la descubre retándola a aparecer. Pero, al hacerlo, la ninfa sólo consigue la burla del amado, que se mofa por su forma de responderle. Eco huye entonces desolada a una cueva, donde sólo sobrevive su murmullo en el aire; mientras Narciso, castigado por la diosa de la venganza Némesis, enloquece de amor por su propia imagen reflejada en un lago, en el que después de su muerte, crecen las flores que llevan el mismo nombre.

<sup>45</sup> Eliade, Mircea. *Imágenes y símbolos*. Op.cit. pp.165-166.

<sup>46</sup> *Ibidem*. pp.166-167.



Así, lo que ilustra en este sentido el mito de Narciso, es quizás uno de los pensamientos más poderosos que despierta el elemento al ser contemplado; si bien “es el agua la que, por los reflejos que distribuye por la superficie del mundo, permite que la materia se prolongue más allá de ella misma en imágenes, como si existiese una especie de lujo o de gloria de lo visible”<sup>47</sup> que intuyen las formas en su proyección acuática. El espejo del agua simboliza entonces una realidad trastocada por el mito, que a través de los siglos cantan los artistas y rapsodas.

De este modo, el mito nos brinda su mayor poder: “se deja de existir en el mundo de todos los días y se penetra en un mundo transfigurado, auroral, impregnado de la presencia de los Seres Sobrenaturales”; entendiendo con el ejemplo anterior que “no se trata de una conmemoración de los acontecimientos míticos, sino de su reiteración. Las personas del mito se hacen presentes, uno se hace su contemporáneo”<sup>48</sup>. Tal como la piel del agua nos revela en el espejo cristalino de su superficie, donde crepitan aún los últimos gozos de Narciso que nos devuelve nuestra imagen duplicada.

Y de narciso en narciso, fluye el agua *anadiómena* por las corrientes del mundo. Sube y baja, se acumula y se distiende su materia. Tuerce sus brazos el río. Se encrespa la ola oceánica. El manantial resplandece. Los anfibios dirigen su orquesta en el estanque. El rocío despierta a las hojas. Los techos suenan bajo el repique constante de la lluvia... Y en todas las caras del agua anidan los mitos y las tradiciones del pasado, que arropan de imágenes su piel iridiscente.

---

<sup>47</sup> Besse, Jean-Marc. *La sombra de las cosas. Sobre paisaje y geografía*. Op.cit. pp.161-162.

<sup>48</sup> Eliade, Mircea. *Mito y Realidad*. Colombia: Editorial Labor, 1994. pp.26.

**b. Escena II / Un mito que no es mito. Herencia del agua en la tradición oral indígena. –**

“El sitio en que se ha nacido es menos una extensión que una materia; es un granito o una tierra, un viento o una sequedad, un agua o una luz. En él materializamos nuestras ensoñaciones; gracias a él nuestro sueño cobra su sustancia justa; a él le pedimos nuestro color fundamental”

**Gaston Bachelard**, *El agua y los sueños*  
*Ensayo sobre la imaginación de la materia*

Tradicionalmente, los habitantes de diversas culturas indígenas en América del Sur, han sido estudiados de acuerdo a una clasificación bastante amplia que responde a su lugar de origen: de las tierras altas andinas o de las tierras bajas tropicales, según corresponda a la ubicación de su etnia. De ahí que, el contexto que tomamos como punto de partida en nuestro análisis, sea el que participa del segundo grupo -de las tierras bajas tropicales-; teniendo como referencia principal a los aborígenes del territorio venezolano, como eco del paisaje propio que nos hemos dispuesto a desentrañar.

Los datos que nos proporcionan las investigaciones arqueológicas y etnohistóricas desarrolladas en el área que nos compete, demuestran que en este paisaje coexistieron modos de vida y estratificación social diversos, que incluían la presencia de “recolectores-cazadores diversificados, pescadores especializados y productores de alimentos organizados tanto en sociedades igualitarias como en sociedades jerarquizadas”<sup>49</sup>, que hoy en día hacen más afable para los espectadores foráneos, la comprensión de sus sistemas y los hallazgos que perduran en su cultura.

Los indígenas que procuramos entonces observar, desde una mera apreciación lingüística, son los que conforman al pueblo pemón. Descendientes en parte de los Caribe, tribu nómada, de costumbres caníbales, que los historiadores venezolanos resumen como grandes navegantes de nuestra costa. Sin embargo, el tiempo y la geografía marcarán una distancia representativa entre una cultura y la otra, y aquellos vestigios del mundo Caribe sólo conservarán su estela en la lengua pemón; atravesada como está por los mitos que la tradición oral resguarda en sus memorias.

La lengua pemón puede ubicarse dentro de la rama Guayana, que a su vez pertenece a la familia Caribe. La mayor cantidad de hablantes en lengua pemón se

---

<sup>49</sup> Antczak, Marlina; Arvelo, Lilliam; Gassón, Rafael; y otros. *El Arte Prehispánico de Venezuela*. Caracas: Fundación Galería de Arte Nacional, 1999. pp.79.

encuentran en una región conocida como la Gran Sabana, localizada en el macizo guayanés que ocupa parte de Venezuela (estado Bolívar, al sureste del país), Guayana y Brasil (Roraima).

La etnia pemón posee tres dialectos en su lengua, que delimitan la zona geográfica de sus hablantes. Los pemones de la zona norte y el centro de la



Fig.3.3.2. Ubicación geográfica de los grupos indígenas de Venezuela

Gran Sabana se comunican en *Arekuna*, los que habitan al noroeste del lugar, entre el Bajo Caroní y el Bajo Paragua, dominan el *Kamarokoto*, y aquellos que transitan por el sur se identifican con el *Taurepán*. A pesar de que todas las variantes de sus dialectos – arekuna, kamarakoto y taurepán- comparten la misma raíz, y la comprensión entre sus usuarios es fluida, se distinguen unos de otros por la sonoridad de los vocablos y la entonación que aplican muchas veces en su empleo.

Un rasgo importante que queremos subrayar sobre esta lengua, es el hecho de su supervivencia en el entorno, que ha germinado sus frutos generación tras generación, a partir de la tradición oral como único método de aprendizaje. Las etnias aborígenes que en la actualidad mantienen viva parte de sus tradiciones, lenguas, dialectos, vestuario y costumbres gastronómicas, entre otras, son de mucho valor no sólo para la comunidad científica que los trata como meros objetos de estudio antropológico, sino también, y más aún, para los habitantes de estos lugares que no pertenecen a ninguna etnia, pero comparten el mismo territorio geográfico y una cultura ancestral que les fue vedada durante el proceso histórico de la conquista.

De esta manera, lo que la tradición oral sostiene no es sólo una lengua en peligro de extinción, sino también una herencia cargada de mitos y memorias que habita el imaginario de su gente, y preña de sentido su lugar de origen. Dado que estos dialectos preservan en sí, los vestigios de sus antepasados, hemos observado que algunas palabras tienen más peso que otras, o rinden quizás más reverencias a lo puramente autóctono que yace dormido en sus genes.

Hacemos alusión, por ejemplo, a casos concretos como este que llama profundamente nuestra atención: los vocablos *Chipa Chipa Daron* (título de la Aportación IV). Esta frase que los diccionarios bilingües de pemón-español traducen como “espuma de ola”, recibe también actualmente otros significados afines a la imagen de las “ondas sobre el agua”. Si bien el contexto local de la primera acepción, originaria de su lengua madre, excluye la imagen marina del horizonte a favor de la primacía verde-sepia que ocupa la vegetación de la sabana; los pemones conservan todavía en el habla, palabras que refieren a los espacios donde varios siglos atrás anidaron sus ancestros.

Teniendo en cuenta que “su vegetación es una de las más variadas e incluye seis biomas principales: de selva; de sabanas y campos herbáceos abiertos en tierras bajas; de alta montaña; vegetación cosmófita rupestre de tierras bajas; acuático fluvial lacustre; y urbano y antropógeno”<sup>50</sup>, cada una de las áreas mencionadas poseen a su vez, una gran cantidad de ecosistemas diferentes entre sí que enriquecen su geografía, pero que excluyen en su totalidad la región marítima que antaño gobernaban los Caribe. Siendo estos últimos eximios navegantes, como referimos antes, resulta curiosa la herencia que sobrevive en la lengua de sus sucesores.

Aun cuando los indígenas de la etnia pemón no tienen el mar disponible a la vista, la frase *Chipa Chipa Daron* sobrevive a las distancias geográficas y al paso del tiempo, como muestra del arraigo que sienten por su cultura. De modo tal que estas palabras reflejan, en el desconocimiento de la imagen que guarda para muchos de ellos la espuma de ola, una creencia férrea que defiende sus mitos y memorias a partir de la tradición oral. Tradición entendida más allá de la costumbre, como signo de identidad y como conjuro del mundo exterior, que se materializa en la piel del agua.

Pero antes de finalizar nuestra breve reflexión en torno al tema, queremos compartir una cita que sintetiza de alguna forma, lo que ha sido el curso de nuestras ideas:

Para el hombre de las sociedades arcaicas (...), lo que pasó *ab origine* es susceptible de repetirse por la fuerza de los ritos. Lo esencial para él es, pues, conocer los mitos. No sólo porque los mitos le ofrecen una explicación del Mundo y de su propio modo de existir en el mundo, sino, sobre todo, porque al recordarlos, al reactualizarlos, es capaz de repetir lo que los Dioses, los Héroes o los Antepasados hicieron *ab origine*. Conocer los mitos es aprender el secreto del origen de las cosas. En otros términos: se aprende no sólo cómo las cosas han llegado a la existencia, sino también dónde encontrarlas y cómo hacerlas reaparecer cuando desaparecen<sup>51</sup>.

---

<sup>50</sup> Antczak, M.; Arvelo, L.; Gassón, R.; y otros. *El Arte Prehispánico de Venezuela*. Op.cit. pp.25.

<sup>51</sup> Eliade, Mircea. *Mito y Realidad*. Op.cit. pp.20.

De la misma manera que demuestra la cultura pemón con la actualización semiótica que imprime un nuevo sentido a sus palabras; de ‘espuma de ola’ a ‘ondas sobre el agua’. Así, al trastocar el sentido original de la frase, por uno más acorde a las visiones acuáticas que representan los entornos fluviales de su paisaje, el indígena pemón acude al mito de sus primeras albas, para readaptar la visión y descubrir el mundo que le rodea.

*Chipa Chipa Daron* es una supervivencia, un pedúnculo, una herencia, un mito, una tradición. *Chipa Chipa Daron* es un manifiesto silente en contra de la conquista. *Chipa Chipa Daron* es hacerse uno con el hábitat primigenio. *Chipa Chipa Daron* es un modo de percibir e imaginar el agua en un estado de ensoñación. Pero más allá de todas las simbologías que podamos desglosar de la frase, es, sobre todo, tal como apunta el fundador de la antropología social Bronislaw Malinowski -respecto a la función del mito en las sociedades primitivas-, *Chipa Chipa Daron*, “lejos de ser una vana fábula, es, por el contrario, una realidad viviente a la que no se deja de recurrir; no es en modo alguno una teoría abstracta o un desfile de imágenes, sino una verdadera codificación de la religión primitiva y de la sabiduría práctica”<sup>52</sup> que nuestros indígenas pemones conservan.

---

<sup>52</sup> Malinowsky, Bronislaw. “Myth in Primitive Psychology”, 1926, en: *Magic, Science and Religion*, Nueva York, 1955, pp.101-108. En: Eliade, Mircea. *Mito y Realidad*. Op.cit. pp.27.

**c. Escena III / Un personaje echo mito. Ofelia y el ocaso del agua. –**

“¡Pobre Ofelia! Abundante es tu río;  
¡no lo aumente yo con mis lágrimas!”

**William Shakespeare, *Hamlet***  
(Laertes a la Reina, Acto IV, Escena VII)

El mismo año que el dramaturgo William Shakespeare nace, en 1564, viene también al mundo el científico Galileo Galilei y nos deja el artista Miguel Ángel Buonarroti. Este siglo se conoce como el ‘Siglo de las Colonias’, de las reformas protestantes y las guerras religiosas. Así también, es el siglo de Copérnico y la teoría heliocéntrica, el siglo que sustituye el calendario juliano por el gregoriano, y el siglo donde España completa la primera vuelta al mundo de la Historia.

Para esclarecer aún más el panorama: El mundo tiembla con las 95 tesis de Martín Lutero. Comienza la Contrarreforma. El Consejo de Indias adquiere carácter ‘supremo’. Enrique VIII se desliga de la Iglesia Católica Romana. Aparecen piratas como Barbarroja y exploradores como Fernando de Magallanes. Vasco Núñez de Balboa presume descubrir el Océano Pacífico que bautiza como ‘Mar del Sur’. Hernán Cortés somete al Imperio Azteca. Francisco Pizarro inicia la conquista del Imperio Inca que finaliza con el asesinato de Tupac Amaru, a manos de Francisco de Toledo. Coronan al primer Zar de Rusia, Iván IV o Iván el Terrible. Los ingleses destruyen la Armada Española que puso fin a su poderío naval. Se produce la Guerra de los 80 años en los Países Bajos. Los mongoles invaden China. Inicia en Japón el Período Edo bajo el dominio Tokugawa... Y todo esto acontece en un lapso de cien años que conocemos como el Siglo XVI. El mismo siglo donde tragedias como *Hamlet* hacen patente los dramas de su tiempo.

Muchos autores, editores e investigadores de diversas disciplinas, han abordado *Hamlet* desde múltiples perspectivas. Pero no fue sino hasta la segunda mitad del siglo XIX, cuando la obra arrancó de los artistas un sinfín de interpretaciones, y se catapultó como una referencia obligatoria en la que cada época encontraba resonancia. De ahí que, pintores de todos los estilos decimonónicos como el académico Alexandre Cabanel, el romántico Eugène Delacroix, el simbolista Odilon Redon, y los prerrafaelitas John William Waterhouse y John Everett Millais –por citar sólo algunos de los ejemplos más relevantes-; nos entregaran sus visiones en torno a uno de los motivos más conmovedores de la escena literaria: la muerte de Ofelia en las aguas.

Aun hoy se discute la fecha de creación de la pieza teatral, pero se cree que pudo haber sido escrita entre 1598 y 1602, por su autor, William Shakespeare (1564-1616). Lo que si no entra en discusión es el calibre de su fama, “en tanto que expresión artística del hombre moderno, complejo y escéptico, ilusionado o desilusionado con los ideales humanísticos, *Hamlet* no es solo



Fig.3.3.3. John Everett Millais, *Ophelia*, 1851-52

gran literatura, sino uno de los grandes mitos de Occidente”<sup>53</sup>; como afirma el traductor de la versión que publica la Editorial Espasa, Ángel-Luis Pujante. Quien también nos relata un hecho curioso a propósito de la muerte de Ofelia, que parece inspirar al dramaturgo en su relato: La anécdota del trágico deceso de una joven, Katharine Hamlett, que sucumbe de manera similar en 1579, ahogada en el Avon, cerca de Stratford.

Otra traducción de la obra al español, difundida recientemente por el Instituto Shakespeare en una edición bilingüe, nos obsequia los detalles magistrales que describe el autor, en la séptima escena del cuarto acto, cuando entra la Reina Gertrud y le informa a Laertes que su hermana ha perecido ahogada:

Allí donde en el río crece un sauce recostado /que refleja hojas blancas en el agua cristalina. /Allí, mientras tejía fantásticas guirnaldas /de ranúnculos, ortigas, margaritas y esas flores alargadas /que los pastores procaces llaman con nombres soeces, /pero que en boca de nuestras doncellas /no son sino ‘dedos de difunto’. Allí cuando trepaba /para colgar en el árbol su corona silvestre, /rompióse una rama pérfida, y cayó ella, y sus trofeos /floridos en aquel arroyo de lágrimas. Extendidos /sus ropajes en el agua, salía a flote cual sirena, /y cantaba estrofas de antiguas canciones, /inconsciente del peligro, o como hija del agua, /acostumbrada a vivir en el propio elemento. /No pasó mucho tiempo, sin embargo, /sin que el peso de sus vestidos, empapados de agua, /arrebatará de sus cánticos a la infeliz, arrastrándola /al cieno de la muerte<sup>54</sup>

...Al mismo cieno tranquilo en el que reposa nuestra *Ophelia de las plumas*, descrita antes en la Aportación V. Esta vez sin más vestiduras que las de su prematuro plumaje, hundido en el lago que alumbró su nacimiento y su deceso. Sin embargo, en este tránsito de la Ofelia shakesperiana y la que proponemos nosotros en esta ocasión, se alza sobre todos los demás, el verso que la nombra *hija del agua*, ‘acostumbrada a vivir en el propio elemento’ como doncella o como pato, embebida de un eterno sueño a la vera del agua.

<sup>53</sup> Shakespeare, William. *Hamlet*. Madrid: Espasa, 2011. pp.41.

<sup>54</sup> Shakespeare, William. *Hamlet*. Madrid: Cátedra, 2008. pp.593-597.

Pero una idea nos asalta con fervor, a propósito de su expiración. Esa idea está relacionada a una frase de Lao-Tse o Laozi, fundador del taoísmo, en la que éste apunta la existencia de dos tipos de muerte: “Morir sin perecer es longevidad”, dice el pensador chino. “El carácter *si*, ‘morir’, y el carácter *Wang*, ‘perecer’, significan ambos, en la lengua corriente, ‘cesación de la vida’. En la óptica de Laozi, el carácter *si* toma el sentido de ‘reintegrarse a la Vía’”<sup>55</sup>. Tal como el ocaso de Ofelia sumergida en las aguas advierte, en una suerte de integración de sí misma con el orden natural de las cosas. Como si su muerte no fuera entendida desde la vida que acaba, sino más bien la vida que se extiende. La vida que se ramifica en el curso del agua. La vida que se esparce infinita en el murmullo de los arroyos.



Fig.3.3.4. Paul Albert Steck,  
*Ophélie*, ca.1894

Porque “desaparecer en el agua profunda o desaparecer en un horizonte lejano, asociarse a la profundidad o a la infinitud; tal es el destino humano que busca su imagen en el destino de las aguas”<sup>56</sup>. Así, los arroyos, ríos, lagos, manantiales y todas las aguas dulces de la naturaleza, distintas en esencia al agua tempestuosa del mar; guardan en su seno una quietud nostálgica que nos recuerda a la placidez quejumbrosa de la escena. Ofelia ‘dormida’ en las aguas, se convierte entonces en un mito sibilino de Occidente. Es el mito del agua dormida. El mito de la vida que crepita silente en las profundidades. El mito que anuncia el ocaso de las aguas mansas.

De este modo, el homenaje que rendimos nosotros a ‘la Monna Lisa de la literatura’ o ‘esfinge de la literatura moderna’, como han apodado muchos al drama de *Hamlet*, no es más que otra oda al famoso soliloquio que recita su protagonista como clave de la historia: ‘*To be or not to be*’. Ese ‘*Ser o no ser*’ del agua que se mueve a tientas entre memorias, tradiciones y mitos, “como si el cuadro tuviera fatalmente su significado más justo en el significado más oculto, menos visible, más *fuera-del-cuadro*”<sup>57</sup>.

<sup>55</sup> Cheng, François. *Cinco meditaciones sobre la belleza*. Op.cit. pp.36-37.

<sup>56</sup> Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. México: FCE, 2011. pp.25.

<sup>57</sup> Didi-Huberman, Georges. *Fasmas. Ensayos sobre la aparición I*. Op.cit. pp.84.



## CONCLUSIONES. –

Sube el telón, baja el telón, y aparece la imagen de una *inmersión*. O mejor, de una IN-MER-SIÓN (separando las sílabas con una bocanada de aire que ‘jalan’ al sujeto hacia lo profundo) ... Pensar en la búsqueda y en la inmersión son las claves para comprender nuestra investigación. Más que un hallazgo, siempre fue una búsqueda; búsqueda de sí mismo en el agua memorial, e invitación a los otros para una introspección.

Según la RAE, la inmersión tiene varias vertientes sobre el acto de introducir un cuerpo en un ambiente determinado. La más evidente comprende la imagen que alude directamente a nuestra reflexión acuática, derivando su significado a la completa introducción de un cuerpo en un fluido o líquido; mientras que los otros actos se desvían a la inmersión en espacios reales o imaginarios, o en cosas tan complejas como una lengua. Sin embargo, el mismo término se usa también en la astronomía para referirse a la “entrada de un astro en el cono de sombra que proyecta otro”; metáfora que nos sirve también para representar nuestro análisis, aunque sea esta vez de forma indirecta.

Si bien las páginas que hemos dejado atrás son la muestra fidedigna de ese astro que entra en la región de sombra proyectada por otro astro, y así también, la muestra al mismo tiempo de un cuerpo que se sumerge en la materia acuosa; estas representaciones en imágenes que provienen del mundo natural, intentan solamente poner en tela de juicio las memorias que alegóricamente reflejan nuestro acto inmersivo. Inmersión en un sentido total, que alberga todos los espacios propuestos de su terminología.

Pero esta inmersión de la que versamos aquí, no es más que una inmersión en la propia psique del sujeto creador; una inmersión en la memoria que toma como excusa el presente, para relatar la influencia de su pasado. Entendiendo el pasado en este contexto, desde el pasado personal y el pasado colectivo del hombre como especie. El hombre allende a las aguas, circunscrito a los fenómenos y a las tradiciones del agua, habitante de un planeta que tiene tres cuartas partes de agua en su totalidad, con mitos que resuenan en la imagen del agua a través de conchas, caracoles y otros objetos que dibujan el imaginario cosmogónico del elemento.

De esta forma, lo que ha comenzado como un recorrido pueril entre obras que delatan nuestra *Infancia marina*, se vuelve eco de las pisadas en el caracol interior.

Experiencia y recuerdo denotan igualmente la impronta de versos, mitos y lecturas que habitan nuestro fuero más íntimo, con la misma intensidad que sugieren las propias vivencias. Así, lo que en principio fue relatado por las obras que conforman nuestras aportaciones artísticas, devino más adelante en otro tipo de creación, si se quiere literaria o de cariz estético, en la que expusimos al lector el desarrollo de las imágenes anteriores que las aportaciones teóricas pretendían explicar.

De ahí que, valiéndonos de las imágenes que configuran a grandes rasgos, nuestra visión del paisaje, de la morada y del mito, fueron deshojándose otras nociones que armonizan con el conjunto entramado del agua como fuente primera de nuestra reflexión. Fuente de la que emanan los efluvios de esos recovecos de la memoria y la identidad resquebrajadas por el exilio, en la que la idea de casa zanja las grietas con la imagen del caracol. Construcción a todas luces fundamental, del propio ser nacarado que somos en la intimidad más solitaria y remota.

De este modo, la noción de paisaje reverbera en nosotros como un verbo en gerundio que constantemente participa de la dialéctica del hacer y el deshacer. El paisaje se va construyendo entonces como la casa, reemplazando algunos muebles por otros y trastocando algunos de sus perfiles con el tiempo. El paisaje y la casa se van haciendo poco a poco, como el molusco en su gerundio de espiral transforma la concha. Así, de una imagen a otra, divagamos hasta llegar al mito como elixir de lo primigenio. Y el mito nos responde con alevosía en la refracción que devuelve el espejo de las aguas.

Porque el agua no es sólo mito, morada y paisaje, el agua no es sólo recuerdo y leyenda. En ella se esconde la historia y también la prehistoria. Anidan los cuerpos en inmersión, habitan los peces y los crustáceos, navegan los barcos, se dilatan las fronteras de los mares, explotan las dorsales y los quiebres, bulle el magma, se incrustan los acantilados, y en todas sus caras resplandece...

que las voces del agua son apenas metafóricas, que el lenguaje de las aguas es una realidad poética directa, que los arroyos y los ríos *sonorizan* con una extraña fidelidad los paisajes mudos, que las aguas ruidosas enseñan a cantar a los pájaros y a los hombres, a hablar, a repetir, y que hay continuidad, en suma, entre la palabra del agua y la palabra humana<sup>58</sup>

... Como estas palabras mitad agua, mitad entraña, que nosotros arrojamos ahora al cauce húmedo de la tinta sobre un folio.

---

<sup>58</sup> Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. Op.cit. pp.30.

## **BIBLIOGRAFÍA. –**

### **Referencias literarias. –**

#### **Fuentes primarias:**

- Bachelard, Gaston. *El agua y los sueños. Ensayo sobre la imaginación de la materia*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011. [1ºed.1942] [Trad. Ida Vitale].
- Bachelard, Gaston. *La poética del espacio*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011. [1ºed.1957] [Trad. Ernestina de Champourcin].
- Besse, Jean-Marc. *La sombra de las cosas. Sobre paisaje y geografía*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2010. [Ed. Federico López Silvestre] [Trad. Marga Neira].
- Eliade, Mircea. *Imágenes y símbolos*. Madrid: Taurus, 1999. [1ºed. 1955] [Trad. Carmen Castro].
- Eliade, Mircea. *Mito y Realidad*. Colombia: Editorial Labor, 1994. [1ºed.1963] [Trad. Luis Gil].
- Nogué, Joan (Ed.). *El paisaje en la cultura contemporánea*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2008.
- Valéry, Paul. *Estudios filosóficos*. Madrid: La balsa de la Medusa, 1993. [1ºed. 1957] [Trad. Carmen Santos].

#### **Fuentes secundarias:**

- Antczak, Marlena; Arvelo, Lilliam; Gassón, Rafael; y otros. *El Arte Prehispánico de Venezuela*. Caracas: Fundación Galería de Arte Nacional, 1999.
- Armand, Octavio. *Como escribir con erizo*. Mérida, Venezuela: Universidad de los Andes, Consejo de Publicaciones, 1982.
- Bachelard, Gaston. *El derecho de soñar*. México D.F.: Fondo de Cultura Económica, 2008. [1ºed.1970] [Trad. Jorge Ferreiro Santana].
- Bachelard, Gaston. *La poética de la ensoñación*. México: Fondo de Cultura Económica, 2011. [1ºed.1960] [Trad. Ida Vitale].
- Béguin, Albert. *El alma romántica y el sueño. Ensayo sobre el romanticismo alemán y la poesía francesa*. Madrid: Fondo de Cultura Económica, 1978. [1ºed.1939] [Trad. Mario Monteforte Toledo].

- Bonnefoy, Yves. *Rue Transversière et autres récits en rêve*. París: Gallimard, 1992.
- Cassirer, Ernst. *Antropología filosófica. Introducción a una filosofía de la cultura*. México: Fondo de Cultura Económica, 1975. pp.225.
- Cheng, François. *Cinco meditaciones sobre la belleza*. Madrid: Siruela, 2007. [Trad. Anne-Hélène Suárez Girard].
- Didi-Huberman, Georges. *Fasmas. Ensayos sobre la aparición I*. Santander, Cantabria: Shangrila Textos Aparte, 2015. [1ºed. 1998] [Trad. Julián Mateo Ballorca].
- Gerbasi, Vicente. *Iniciación en la intemperie. Poesía reunida (1937-1994)*. México: Calygramma, 2015.
- Hurtado, Franklin. *Sal*. Caracas: Monte Ávila Editores Latinoamericana, 2013.
- Pallasmaa, Juhani. *Los ojos de la piel. La arquitectura y los sentidos*. Barcelona: Gustavo Gili, 2006. [1ºed.2005] [Trad. Moisés Puente].
- Roger, Alain. *Breve tratado del paisaje*. Madrid: Biblioteca Nueva, 2007. [1ºed.1997] [Trad. Maysi Veuthey].
- Saraceni, Gina. *Casa de pisar duro*. Caracas: Sociedad de amigos de la Cultura Urbana (No.105), 2013.
- Shakespeare, William. *Hamlet*. Madrid: Cátedra, 2008. [Ed. bilingüe del Instituto Shakespeare, dirigida por Manuel Ángel Conejero Dionís-Bayer].
- Shakespeare, William. *Hamlet*. Madrid: Espasa, 2011. [Trad. Ángel-Luis Pujante].
- Wagensberg, Jorge. *La rebelión de las formas. O cómo perseverar cuando la incertidumbre aprieta*. Barcelona: Tusquets Editores, 2007. [1ºed. 2004].
- Zambrano, María. *Las palabras del regreso*. Madrid: Cátedra, 2009.

#### Referencias electrónicas. –

- Heidegger, Martin. *Construir, habitar, pensar*, 1951. Disponible en: <http://www.fadu.edu.uy/estetica-diseno-ii/files/2013/05/Heidegger-Construir-Habitar-Pensar1.pdf> [Consulta: 28-08-19].
- Martín Prada, Juan. *Otra época, otras poéticas (Algunas consideraciones sobre el arte actual)*. Universitat Politècnica de Valencia, “I Congreso Nacional de

Investigadores en Arte. El arte necesario. La Investigación Artística en un momento de crisis”, 11/07/2013 [Conferencia]. Disponible en: [https://www.academia.edu/37687294/Otra\\_poca\\_otras\\_pocas](https://www.academia.edu/37687294/Otra_poca_otras_pocas) . Revista Deforma n.º 5. Valencia. 2013 [Consulta: 14-08-19].

## ÍNDICE DE FIGURAS. –

- **Figura 3.1.1:** Friedrich Georg Weitsch, *Alexander von Humboldt y Aimé Bonpland al pie del volcán del Chimborazo*, 1810. Óleo sobre tela. Disponible en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Alexander\\_von\\_Humboldt#/media/Archivo:Humboldt-Bonpland\\_Chimborazo.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Alexander_von_Humboldt#/media/Archivo:Humboldt-Bonpland_Chimborazo.jpg). Fecha de consulta: 15-10-19.
- **Figura 3.1.2:** Joaquín Sorolla, *El pescador*, 1904. Óleo sobre lienzo, 76 x 106 cm. Colección privada. Disponible en: [https://es.wikipedia.org/wiki/El\\_pescador\\_\(Sorolla\)](https://es.wikipedia.org/wiki/El_pescador_(Sorolla)). Fecha de consulta: 14-10-19.
- **Figura 3.1.3:** Yeni & Nan, *Simbolismo de la cristalización – Araya*, 1984-1986. Impresión sobre papel, 33,7 x 49,5 cm. Colección privada. Disponible en: <https://paddle8.com/work/yeni-nan/67272-simbolismo-de-la-cristalizacin-araya/>. Fecha de consulta: 8-10-19.
- **Figura 3.1.4:** Caspar David Friedrich, *La luna saliendo a la orilla del mar*, 1822. Óleo sobre lienzo, 55 x 71 cm. Staatliche Museen / Nationalgalerie, Berlín. Disponible en: <https://www.artehistoria.com/es/obra/luna-saliendo-sobre-el-mar>. Fecha de consulta: 8-10-19.
- **Figura 3.1.5:** Camille Pissarro, *Dos mujeres conversando junto al mar, Saint Thomas*, 1856. Óleo sobre tela, 27,7 x 41 cm. National Gallery of Art, Washington (Colección de Paul Mellon). Disponible en: <https://www.nga.gov/collection/art-object-page.66428.html>. Fecha de consulta: 15-10-19.
- **Figura 3.1.6:** Egon Schiele, *Mountain torrent*, 1918. Óleo sobre tela. Colección privada. Disponible en: <https://www.wikiart.org/en/egon-schiele/mountain-torrent-1918>. Fecha de consulta: 8-10-19.
- **Figura 3.2.1:** Edward Weston, *Nautilus shell*, 1927. Impresión sobre gelatina de plata, 23 x 18,5 cm. Colección privada. Disponible en: <https://www.christies.com/lotfinder/Lot/edward-weston-1886-1958-nautilus-shell-1927-5827333-details.aspx>. Fecha de consulta: 28-10-19.
- **Figura 3.2.2:** Odilon Redon, *La coquille*, 1912. Pastel sobre papel, 52 x 57,8 cm. Musée d'Orsay, París. Disponible en: [https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?no\\_cache=1&numid=003655&cHash=3e012e7f69](https://www.musee-orsay.fr/fr/collections/catalogue-des-oeuvres/notice.html?no_cache=1&numid=003655&cHash=3e012e7f69). Fecha de consulta: 25-10-19.

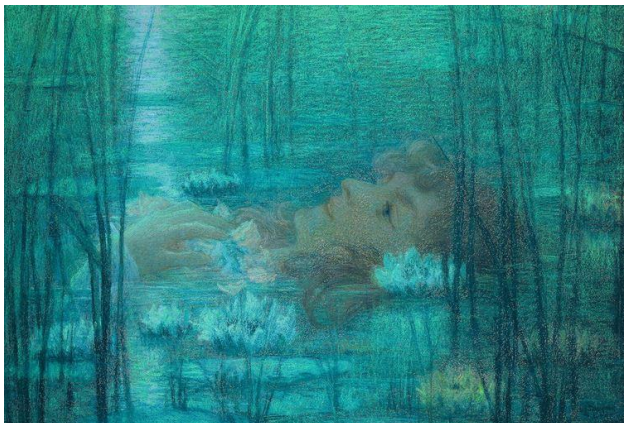
- **Figura 3.2.3:** Emilio Boggio, *El jardín de la Señora Lefevre*, 1904. Óleo sobre lienzo, 47,5 x 55 cm. Concejo Municipal de Caracas. No.Inv.5698. Fotografía original de Morela Cañas, Ricardo Bejarano y Michael Contreras, 2017, reproducida en el *Catálogo de pinturas de Emilio Boggio. Colección Concejo Municipal de Caracas*. No. Registro Legal 13616.
- **Figura 3.2.4:** Vincent Van Gogh, *La casa amarilla*, 1888. Óleo sobre tela, 72 x 92 cm. Museo Van Gogh, Ámsterdam. Disponible en: <https://historia-arte.com/obras/la-casa-amarilla>. Fecha de consulta: 26-10-19.
- **Figura 3.2.5:** Marc Chagall, *Dans mon pays*, 1943. Gouache y tempera sobre papel encolado adherido a tela, 49,7 x 57,2 cm. Galleria Civica d'Arte Moderna e Contemporanea, Turín. Disponible en: <https://www.getdailyart.com/17970/marc-chagall/dans-mon-pays>. Fecha de consulta: 29-10-19.
- **Figura 3.3.1:** John William Waterhouse, *Eco y narciso*, 1903. Óleo sobre tela, 109,2 x 189,2 cm. The Walker Art Gallery, Liverpool. Disponible en: <https://historia-arte.com/obras/eco-y-narciso-de-waterhouse>. Fecha de consulta: 18-10-19.
- **Figura 3.3.2:** Ilustración sobre la ubicación geográfica de los grupos indígenas de Venezuela. Disponible en el blog *Geografía, Historia y Ciudadanía*: <http://comprendiendolageohistoria.blogspot.com/2017/10/ubicacion-geografica-de-los-pueblos.html>. Fecha de consulta: 20-10-19.
- **Figura 3.3.3:** John Everett Millais, *Ophelia*, 1851-52. Óleo sobre tela, 72 x 112 cm. Tate Britain Museum, Londres. Disponible en: [https://es.wikipedia.org/wiki/Ofelia\\_\(Millais\)#/media/Archivo:John\\_Everett\\_Millais\\_-\\_Ophelia\\_-\\_Google\\_Art\\_Project.jpg](https://es.wikipedia.org/wiki/Ofelia_(Millais)#/media/Archivo:John_Everett_Millais_-_Ophelia_-_Google_Art_Project.jpg). Fecha de consulta: 19-10-19.
- **Figura 3.3.4:** Paul Albert Steck, *Ophélie*, ca.1894. Óleo sobre tabla. Petit Palais, Musée des Beaux-Arts de la Ville de Paris. Disponible en: <http://parismuseescollections.paris.fr/fr/petit-palais/oeuvres/ophelie#infos-principales> Fecha de consulta: 19-10-19.

## ANEXOS.-

### 7.1. Referencias artísticas allendes al personaje de Ofelia. –



Odilon Redon, *Ophélie*, 1903. Colección privada.



A la izquierda: Lucien Levy Dhurmer, *Ophélie*, 1900. Pastel sobre papel.



A la derecha: Jeremy Lipking, *Adrift*, s/f. Óleo sobre tela, 40 x 40 cm.



Viet Ha Tran, *Like a painting of Autumn*, 2014. Fotografía y medios digitales, 58,5 x 87,8 cm.



7.2. Aportación I. *Un castillo bajo el agua*



### **a) Catalogación de la obra**

*Un castillo bajo el agua*

43 x 43 x 41,5 cm

Instalación con madera, aserrín, espejo, fotografías y lupas

Febrero 2019

[Exposición Colectiva: *Presente Discontinuo* / VIII Jornadas de la Facultad de Bellas Artes en Morón / Espacio Santa Clara / Del 15 de Marzo al 4 de Abril de 2019]

### **b) Proceso de creación-producción**

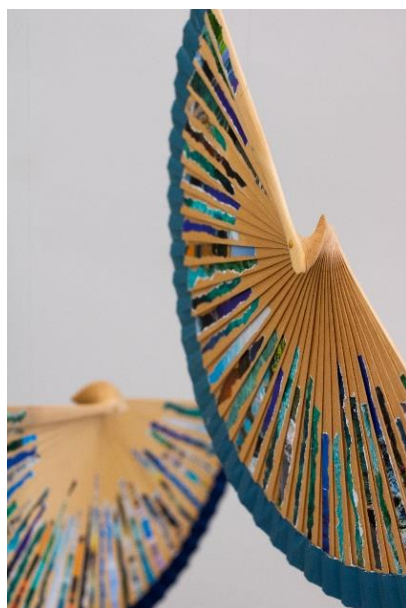
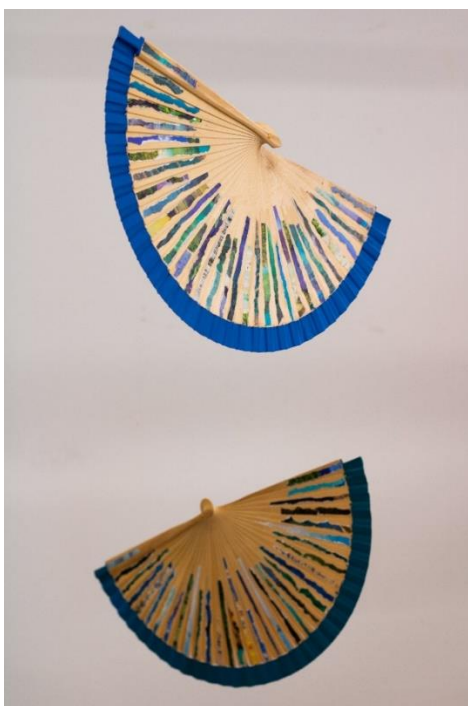
En el marco de las VIII Jornadas de la Facultad de Bellas Artes en Morón, nos otorgaron la oportunidad de participar en una Exposición colectiva cuyo eje dominante sería el Castillo de Morón de la Frontera. A partir de la visita al lugar, decidimos realizar una propuesta que ofreciera al espectador una reflexión y una crítica sobre la situación actual del patrimonio en cuestión, visto a través de artefactos que sugirieran nuevas formas de mirarlo.

Lejos de ser una obra de tipo histórica o documental que se dedique a registrar los datos fidedignos del lugar, el análisis que plantea nuestra instalación tuvo como objeto imaginar un nuevo emplazamiento del castillo bajo el fondo del mar, haciendo alusión a la presencia de un tanque subterráneo que hoy en día imposibilita su completa visualización.

De esta manera, con el fin de dialogar y cuestionar los elementos que aparecen en el discurso plástico, extendemos en la pieza una invitación al público para que manipule diversos artefactos de visión, que le permitan mirar lo que no puede mirarse en la realidad; a partir de la propia imaginación que surge durante el proceso de observación de las fotografías dispuestas en la escena. Así, lo que en principio es negado al ojo, la mente es capaz de proyectarlo con ayuda de la ficción.

*Un castillo bajo el agua* es pues, una suerte de disertación estética en torno al fenómeno de la visión, que incide en la percepción del castillo como espacio propicio para la imaginación. De este modo, mientras la realidad sumerge su pasado en un tanque, nosotros le insuflamos una nueva vida con el soplo fértil de la imaginación.

### 7.3. Aportación II. *Aqualandalus*



### a) Catalogación de la obra

*Aqualandalus*

Abanicos: 23 x 42,3 x 3,3 cm

Base: 57,3 x 80 x 3 cm

Móvil: 160 x 95 x 70 cm aprox.

Móvil de abanicos intervenidos con collage, papel, óleo y tanza

(Base de madera y malla metálica)

Mayo 2019

### b) Proceso de creación-producción

En *Aqualandalus* decidimos experimentar con abanicos para sugerir la temperatura alusiva del agua. Dado que el abanico como utensilio se emplea para transmitir sensaciones de frescura, sirve en este caso como soporte y como excusa, para sugerir una metáfora a partir de los elementos que domina: El agua, como el aire, refresca; y el movimiento se comporta como espina dorsal del discurso.



Las piezas que componen el móvil son, de alguna manera, una suerte de evolución de experiencias anteriores, donde confluye el uso del papel rasgado con soportes de madera que reciben un tratamiento pictórico en los extremos y en la base del objeto. Así, de azul en azul, los abanicos seducen la mirada del espectador, que recorre las saturaciones del color entre velos de cerúleo, azul de prusia y ultramarino.



Los pasos que seguimos durante la realización de esta obra, tal como evidencian las imágenes anteriores y las que siguen a continuación, comenzaron por la intervención de los abanicos en primera instancia. Para ello reunimos imágenes de revistas con texturas acuáticas y fondos marinos, que rasgamos una por una en largas tiras. Luego, adosamos estas con cola blanca a la superficie de los abanicos, sobre los cuales pintamos también en diversas tonalidades de azul, las franjas de tela que se ubican en la parte superior del objeto. Una vez concluida la intervención, procedemos a abrir unos pequeños agujeros a los lados de cada abanico, para atravesar en ellos la tanza que va a sostener su peso en la estructura del móvil.

Por último, para la estructura del sistema que hemos mencionado, construimos una base con cuatro listones de madera pulida que juntamos con clavos y cola, cuyo objetivo consiste en sujetar una lámina o malla metálica que se adhiere mediante grapas, y servirá a su vez como sostén para amarrar las tanzas con los abanicos. Posteriormente, la base ya fabricada recibe un tratamiento pictórico con spray para armonizar con el resto del conjunto.



#### 7.4. Aportación III. *Abyssus*



### **a) Catalogación de la obra**

*Abyssus*

Medidas variables

Instalación con caja de madera, libros, artículos de prensa, fotografías, telas y pinturas  
(Modalidad *Work in progress*, estilo ‘Archivo’)

Octubre 2019

[Exposición Colectiva: *Muntadas. Metodología del Proyecto. Sesiones y acciones / Alumnos del Máster en Arte: Idea y Producción*, Curso 2018-2019 / Espacio Laraña, Facultad de Bellas Artes de Sevilla / Del 7 al 11 de Octubre de 2019]

### **b) Proceso de creación-producción**

Durante el taller de *Metodología de Proyectos* que celebramos bajo la dirección del artista catalán Antoni Muntadas, cada uno de los participantes tuvo la ocasión de exponer las propias inquietudes sobre un tema de su interés, que desarrollaría bajo la modalidad de *Work in progress* o *Trabajo en proceso*. Razón por la cual, meses después del primer encuentro, cada uno de los estudiantes involucrados debía mostrar los avances que hasta la fecha presentara su investigación.

Así, en el marco teórico que ronda nuestra idea inicial, apreciamos en una simple búsqueda de la palabra Abismo -que nada tiene de simple en su constitución formal y conceptual-, los diversos caminos que nos llevan a analizar las digresiones del término, como parte esencial del fenómeno que pretendemos observar. El éxito obtenido recientemente en el campo de la astrofísica, a partir del cual se aprecia por vez primera la imagen de un agujero negro, revela la seducción que encarna el abismo como sujeto.

El concepto está asociado en primera instancia, al ámbito religioso que emparenta el abismo al infierno, y al ámbito geográfico que ubica en las profundidades insondables del océano la misma materia abisal. Tal dualidad patentiza que ambos reinos, el de Hades y el de Poseidón, comparten un estado “sin fondo” que bebe incluso de la ausencia, el silencio, o la vastedad. De ahí que, lo que viene a representar un sinónimo de lugar, de uno u otro modo, se adhiera a la imagen de un territorio específico capaz de trasladar la metáfora del abismo con su sola presencia.



Para hacer visible nuestra idea, emparentamos la imagen de un abismo geográfico denominado *Abismo de Challenger* (punto más profundo del océano registrado hasta ahora), con los abismos humanos que sugieren las fotografías y documentos de archivo presentes en la obra, a propósito de la situación actual que padecen algunas regiones desfavorecidas de la que somos parte.

Asistimos entonces al traspaso de la idea de lugar a una puesta en escena de la realidad, donde el discurso conjuga visiones, memorias y percepciones de lo que dicta el complejo contexto de Venezuela en su drama actual. Un drama del que todo su gentilicio forma parte, aún en la distancia... porque *el abismo llama al abismo*, y la invocación, una vez más, está a merced del arte.

De esta manera, en respuesta a una problemática que parte de una catástrofe política, económica y social, lo que nuestra investigación recoge es un conflicto del germen humano que, ambientado en la descomposición total de un país, se irradia como una peste entre sus habitantes. Así, a través de imágenes que ciñen el contexto venezolano a la barbarie del hambre y la violencia a la que está sometido su pueblo, intentamos reflejar el concepto de abismo en un plano que es al mismo tiempo literal y metafórico; develando pequeños fragmentos del conflicto presente, y tejiendo estos con visiones del océano en sus profundidades abisales, que hacen patente el drama que aqueja a nuestra sociedad.