Arte y Naturaleza
Actas del X Encuentro de Historia del Arte

Departamento de Teoría de las Artes
Facultad de Artes Universidad de Chile

ARTE Y NATURALEZA

ACTAS DEL X ENCUENTRO DE HISTORIA DEL ARTE

Arte y Naturaleza
Actas del X Encuentro de Historia del Arte
Departamento de Teoría de las Artes
Facultad de Artes
Universidad de Chile

Comité científico
Gonzalo Arqueros, Paulina Faba y María Elena Muñoz

Diseño
Alejandra Sánchez

Foto de portada:
Mara Santibáñez (2014) Kiosko, bandera y algarrobos (óleo sobre tela).

Índice

Prefacio 9

Introducción 11

La maleza y el panorama, recortes del natural
Gonzalo Arqueros 23

Resacas, travesías y buceos: por una relectura de la historia del arte en tono azul
Sophie Halart 47

Concha en ácido: hacia la disolución
Sergio Soto Maulén 59

Perspectivas de desastres (in)naturales desde las ciencias
Amanda Huerta Fuentes 71

Naturalistas, sujetos contenidos por la naturaleza, entre la magia y la ciencia: el caso Darwin, desde la contemplación al "método científico"
Germán Manríquez 83

El aparecer en el continuo de la diferencia.
Apertura, límite y montaje en las narrativas museológicas del Museo de Historia Natural Río Seco (Punta Arenas)
Miguel Cáceres y Aymara Zegers 103

En búsqueda del primer poema de América
Gianfranco Foschino 119

Todo paisaje es posnatural
María Elena Muñoz M. 129

En la ventana: notas sobre algunas prácticas en la pintura de paisaje contemporáneo (en tiempos de posnaturaleza)
Mara Santibáñez Artigas 143

Prefacio

El presente volumen reúne textos presentados en el X Encuentro de Historia del Arte en Chile cuyo tema fue “Arte y Naturaleza”. El evento tuvo lugar en el Museo de Arte Contemporáneo en diciembre de 2024 y fue organizado por el Departamento de Teoría de las Artes, con la especial colaboración de los académicos Paulina Faba y Gonzalo Arqueros. En dicha ocasión participaron invitados provenientes de distintos ámbitos y disciplinas, como historiadores del arte, artistas, curadores y científicos. Fueron convocados a partir de ciertas premisas enmarcadas en la relación cómplice entre arte y naturaleza, tales como la condición posnatural, los flujos, potencias y catástrofes de la naturaleza, la animalidad, y el paisaje. En esta publicación están contenidas la mayoría de las ponencias que se presentaron en el X Encuentro, textos que, más allá de la actual situación de crisis socioambiental, han tratado de mirar a la naturaleza a través de prismas diversos que abordaran su tramado con el arte y la cultura general no en términos de dicotomía sino en los de complementariedad.

Agradecemos a la Dirección de Creación e Investigación de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile y a la Vicerrectoría de Investigación y Desarrollo de la Universidad de Chile, por todo el apoyo prestado para la publicación de este libro.

Introducción

Arte y naturaleza. Tensiones entre realidad, representación y conocimiento

Isabel Jara Hinojosa

Este libro no sólo atestigua la diversidad de modos de intersectar arte y naturaleza, sino que, más discretamente, la de formas de investigar y escribir "sobre, para o desde las artes" (Borgdorff, 2010) en nuestro medio. La combinación de textos historiográficos, científicos, teóricos, curatoriales y de artistas, plantea reflexiones a partir de la creación y sobre ella, desarrollando, al menos, dos tramas paralelas y entretejidas de problemas: 1) las cuestiones ontológica, epistemológica y/o metodológica implicadas en la producción de conocimiento sobre arte desde disciplinas diferentes; 2) las mismas cuestiones, implicadas en la comprensión del hacer y pensar el arte con relación a la naturaleza.

La primera trama insinúa los diferentes principios que guían los textos: distancia crítica o indistinción entre observación/escritura y práctica artística; separación o asimilación de las experiencias teórica y creativa; diferenciación o indistinción entre verdad y verosímil; regulación o desborde de la subjetividad. Tales principios nos recuerdan que ciertas interpretaciones operan más en el trabajo de revelar o clarificar, y otras en el de metaforizar o extrañar; nos recuerdan que algunas confían más en la sistematicidad del relato consecutivo y documentable de una interpretación, y otras en un ciclo conjetural asociativo y nómade; que unas cuantas arriesgan la posibilidad de generalizar o consolidar una hipótesis, mientras las otras escarban la singularidad e irrepetibilidad de la experiencia; que varias construyen

desde marcos teórico-prácticos instituidos y que varias se desapegan de ellos; nos recuerdan que algunas permiten la falsación de ideas previas y que otras son indiferentes a proposiciones desacordes. En fin, tales interpretaciones ponen en juego, indirectamente, sus respectivas concepciones sobre lo que es arte, sobre el tipo de conocimiento que produce y sobre los procedimientos adecuados para estudiarlo (Borgdorff, 2010).

La segunda trama esboza las múltiples operaciones cognoscentes con que se problematiza la relación entre arte y naturaleza. En primer lugar, presentando los dilemas de la percepción en la acción artística: por ejemplo, la disyuntiva de Helsby entre observar la naturaleza o seguir al maestro, para definir su ejercicio pictórico; entre percibir lo natural separado de la lengua humana o como conciencia poética del todo, en la 'caminata epistémica' del proyecto patagónico; o entre aferrarse a la percepción segregadora del paisaje durante el viaje, u observar las continuidades entre los objetos y su entorno, pasando de la supremacía de la mirada a la sensibilidad toda. Pero también se afrontan los dilemas de la percepción en la dimensión interpretativa: por un lado, apreciar la posnaturaleza como novedad contemporánea o como condición histórica del paisaje en sí mismo, en tanto artealizacion; por otro, distanciar o ensamblar la alquimia, el naturalismo y observación aplicada del método científico en la contemplación naturalista.

En segundo lugar, esta trama de las operaciones cognoscentes tensiona la relación entre arte y naturaleza abordando los dilemas de su representación: ya mediante la apuesta mística de Helsby por una pintura que "restaure el pacto de la sensibilidad con el misterio del mundo"; ya mediante la apuesta deconstructiva del Museo de Historia Natural Río Seco por una museología en la "lógica de montaje"; ya mediante una pintura de viaje que no solo retrata motivos actuales sino que constata

la profunda intervención de la naturaleza y el rol de los actantes no humanos en su apreciación; o ya mediante los recursos cromáticos, lumínicos y matéricos propios de la pintura de paisaje que, en tanto efectos de correspondencia con lo natural, evidencian su "segunda posnaturalidad".

En tercer lugar, dicha trama explora la relación entre arte y naturaleza reivindicando metáforas naturales de conocimiento: entre otros, con una epistemología oceánica que cuestiona "lo sólido, lo estable, lo mensurable" como sesgos telúricos de la historia del arte; con la disolución de pequeños organismos marinos como descomposición metafórica de la cultura, desde un "feminismo materialista y oceánico"; con la naturaleza como paradigma ejemplar de unidad en la variedad, en la pintura de Helsby; con las analogías entre formas y acontecimientos naturales como pilares de la museografía de Río Seco; o con las cuevas patagónicas como archivo sensible y umbral epistemológico del proyecto patagónico.

Una cuarta operación cognoscente de la segunda trama es la consideración de elementos naturales como estrategias y materialidades de creación, a saber: los paisajes costeros, la flora ribereña y el ejercicio acuarelístico como motivos y técnica pictórica; el acaparamiento del cangrejo decorador o el deterioro de los organismos marinos como herramientas y fábulas poiéticas de Burmann; o los minerales y otras sustancias trasmutados en "nuevas especies o metales perfeccionados" por la alquimia, puerta de acceso, para los naturalistas, a las fuerzas ocultas de la naturaleza.

Una quinta operación problematizadora de la segunda trama es la revisión de los imaginarios sobre el papel del sujeto en la crisis de la naturaleza: por ejemplo, al examinar el concepto de desastre "innatural" como resultado de las deficiencias del desarrollo humano, y la

necesidad ética de la gestión del riesgo; al cuestionar "el imaginario apocalíptico" sobre la crisis medioambiental, desde la agencia de los diminutos organismos marinos capaces de adaptarse a su entorno; o al recuperar relatos sobre el espectáculo o el aprovechamiento de ballenas varadas para la economía y la urbanización magallánicas en la museología de Río Seco.

Por supuesto, cada texto abre un universo temático y retórico propio que desborda los problemas cognoscitivos arriba planteados. Sin ir más lejos, *En La maleza y el panorama, recortes del natural*, Gonzalo Arqueros urde anécdotas y pasajes sobre la trayectoria formativa, los métodos de trabajo, los recursos y las soluciones formales de la pintura de Alfredo Helsby. Aborda la encrucijada del pintor entre observar la naturaleza o seguir al maestro, la opción por pintar al aire libre motivos por entonces "menores", como malezas, flores silvestres, peñascos o troncos, muchas veces recurriendo al "arte menor" de la acuarela. Interesado en la idea de la naturaleza como modelo ejemplar de unidad en la variedad, Helsby se habría propuesto "devolver a las cosas la condición de visibilidad", en el sentido de la pintura como posible exploración empírica del misterio del mundo, cuyo conocimiento era el propósito de las corrientes espiritistas de la época. Así, en su obra, la naturaleza operaría como comprensión del arte y viceversa.

Por su parte, Sophie Halart, en *Resacas, travesías y buceos: por una relectura de la historia del arte en tono azul*, propone descentrar el "sesgo telúrico" de esta disciplina desde unas "humanidades azules" que privilegien el flujo, lo incierto y la turbiedad por sobre la linealidad del relato y las nociones de autoría, permanencia, centralidad visual y territorialidad epistemológica. Ya el formalismo habría pensado la evolución formal del arte como fenómeno de flujos, pero sin liberarse plenamente de la lógica observacional ilustrada. Warburg también

habría anticipado un enfoque abierto a lo fluido y espectral mediante la noción de *nachleben*, la cual, a diferencia "de la mirada cenital del historiador-cartógrafo", requiere "sumergirse, aceptar la distorsión, el desplazamiento y la aparición inesperada de lo reprimido". Para la autora, la historia del arte desde una clave oceánica ofrecería nuevas herramientas para los debates sobre la crisis ambiental y la justicia epistémica.

A su vez, *Concha en ácido: hacia la disolución*, de Sergio Soto, sugiere que la exposición homóloga de la artista Elizabeth Burmann simula una "fábula en torno a la disolución de materialidades orgánicas en el océano, y de alguna forma, de la disolución metafórica de estructuras simbólicas de la cultura". Tanto los procesos de la obra como las reflexiones curatoriales tensionan la relación entre arte, naturaleza y cultura a partir del texto "Tu concha en ácido", de Stacy Alaimo, escrito desde un "feminismo materialista y oceánico" crítico de los binarismos 'femenino/masculino' y 'naturaleza/cultura'. Para el autor, las materialidades ruinosas de aquellos organismos, antes partícipes de un refinado ensamblaje natural-cultural, comprobarían las crisis ecológicas e ideológicas actuales y el factor humano en los ciclos de consumo y desecho. No obstante, apunta que el comportamiento de los pequeños cangrejos decoradores cuestionaría "el imaginario apocalíptico con que representamos la crisis medioambiental", dada su silenciosa y perdurable capacidad -no humana- de adaptarse al cambiante ecosistema.

En *Perspectivas de desastres (in)naturales desde las ciencias*, Amanda Huerta repasa las definiciones de desastre natural, humano e híbrido, para llegar a problematizar el concepto de desastre innatural. Con esta noción bajo examen, releva, desde la bibliografía científica, las deficiencias del desarrollo que causan riesgos de desastres, demostrando, por el contrario, cómo el desarrollo sostenible es el único camino para

contribuir a la reducción de riesgos. Es decir, la inseguridad ambiental y su gestión no son algo externo al desarrollo, sino sus componentes intrínsecos. La autora insiste en que el traslado del tema hacia la gestión del riesgo como parte de la gestión del desarrollo, hizo necesario el replanteamiento de responsabilidades institucionales, lo cual la lleva a concluir que, si con la fuerza generada por el ser humano se ha ido perturbando la naturaleza, con ese mismo ímpetu podría mitigarse, si hay voluntad de transformación y compromiso.

Naturalistas, sujetos contenidos por la naturaleza, entre la magia y la ciencia: el caso Darwin, desde la contemplación al "método científico", aborda las preguntas por la naturaleza como objeto de conocimiento, y por el cambio en la comprensión histórica de aquella. La primera pregunta, Germán Manríquez la responde revisando las claves presocráticas, aristotélicas y teológicas cristianas, que terminan por instalar a Dios en el lugar de la naturaleza como principio en sí mismo, a la vez que revisando el factor antropológico en la conformación de la historia natural. La segunda pregunta, el autor la responde examinando la transición desde la magia alquímica, centrada en la transustanciación de ciertos elementos naturales, a la contemplación del naturalismo clásico, y de este al experimento del método científico, el cual le otorga a la observación de la naturaleza un carácter aplicado. Por ende, esta es problematizada aquí como objeto y modo de producción de conocimiento desde la operación contemplativa, entre lo filosófico, lo mágico, lo antropológico y lo experimental.

El aparecer en el continuo de la diferencia. Apertura, límite y montaje en las narrativas museológicas del Museo de Historia Natural Río Seco (Punta Arenas), plantea una deriva de impresiones a partir de "juegos de analogías en función de las formas y fenómenos de la naturaleza". A modo de argumentación rizomática, Miguel Cáceres y Aymara Zegers pasean

por la idea de historia natural como idea fundadora de la cultura, por la idea de devenir animal, por la de monstruo, por un episodio del administrador del "rey de la Patagonia" (asesino de ballenas y fueguinos), por el relato de Gusinde sobre una venganza urdida gracias a un cetáceo varado, sobre encuentros con ballenas registrados por la prensa del 1900, sobre el espectáculo de su varamiento, sobre el aprovechamiento de su cuerpo para el crecimiento económico y urbano, y sobre los contactos entre exploradores europeos y nativos patagónicos en las playas visitadas por ballenas. Este recorrido sigue "la lógica de montaje, de bricolaje, como son los varamientos de cetáceos para las prácticas de una museología que se piensa desde su gestualidad".

Mientras, *En búsqueda del primer poema de América* aborda la experiencia de este proyecto, realizado como una travesía patagónica que sigue el Manifiesto Omnipoético de Rothenberg y Taboada. Según este, la búsqueda de una conciencia primigenia que, desde la poesía como arte primario, desborde los sentidos y las disciplinas, permitiría concebir el paisaje como un poema, en el cruce entre la lengua humana y los elementos naturales. Para el autor, Gianfranco Foschino, los productos del proyecto simbolizan esa "conciencia poética del todo", en tanto lectura expandida del territorio que exhibe "la naturaleza como archivo sensible donde lo geológico, lo biológico y lo simbólico se entrelazan en una trama poética que antecede al lenguaje". Propone una metodología del umbral que entiende la caminata como forma situada de conocimiento y la observación como forma de pensamiento. En la caminata, las cuevas aparecerían no solo como archivos del pasado sino como umbrales para una doble cartografía, racional y poética.

Por su lado, María Elena Muñoz advierte que *Todo paisaje es posnatural*. Parte de la base de que, como recurso artístico, no se restringe solo al retrato de la belleza natural o a un medio específico, sino que

opera sobre un seccionamiento de lo percibido como natural y que se rejuvenece acorde los cambios propios de la naturaleza y de las formas de conocerla, proyectándose hacia un campo expandido del paisaje o "pospaisaje". En otras palabras, asume que el paisaje es un constructo cultural y estético, de lo que deriva su primera posnaturalidad. Sobre ese sustrato opera la pintura de paisaje, produciendo una concomitancia entre lo natural y lo materializado en la tela, proceso en el cual despliega su segunda posnaturalidad, en tanto trabajo que remarca y explicita la artificialidad previa. De allí que la autora concluya que "que la no naturalidad es inherente al género".

En la ventana: notas sobre algunas prácticas en la pintura de paisaje contemporáneo (en tiempos de posnaturaleza), invita a no contentarse con representar temáticas u objetos del presente, sino que a dimensionar la pregnante intervención social de la naturaleza: "no es necesario pintar seres humanos para que estén intensamente presentes", señala Mara Santibañez, quien escribe sobre su propio trabajo. A su juicio, la mirada contemporánea en estos paisajes, implicaría: en lo metodológico, reconocerla como un asunto de "conexiones, atmósferas, continuidades", porque las sombras se funden bajo la misma luz que las cubre; en lo ontológico, replantear la idea de paisaje como constructo, pues "lo convierte en algo subordinado al sujeto", desatendiendo la participación de los cuerpos no humanos en la fabricación técnico-cultural del paisaje; y en lo epistemológico, admitir que la perspectiva contemporánea no involucra solo la mirada sino que la "sensibilidad toda...el cuerpo entero". Así, el paisaje contemporáneo del viaje emergería como resultado de todas las fuerzas actantes en el desplazamiento y la percepción.

Como se ve, en su heterogeneidad, estos ensayos conjugan arte y naturaleza reparando, en distinta medida, en la tensión entre realidad, representación y conocimiento. Sabemos que esa tensión está hoy mediada

por las profundas transformaciones en la relación humana con la naturaleza, incluyendo el imparable crecimiento urbano, la proliferación de infraestructura sobre aquella, la globalización que realza al paisaje en la reproducción de identidades a la vez que tiende a homogeneizarlo, y la mayor conciencia ambiental y estética de ciertas comunidades con incidencia en la opinión pública (Nogué, 2011, pp.28 y 37). En la realidad regional, lo anterior se potencia particularmente con la contaminación y el extractivismo.

Sabemos, además, que la tensión actual entre realidad, representación y conocimiento respecto de lo natural está, en algún grado, intervenida por el "omnipaisaje". Es decir, por la monotonía y repetición de imágenes de paisajes (en publicidad, medios de comunicación, redes sociales, etc.), que producen una "sensación de cansancio, algo sobreutilizado, donde el cliché y la rutina parecen prevalecer sobre otra experiencia, una alternativa más rica y compleja" (Jakob, 2011, p.53). Esto significa reconocer no solamente que la percepción y vivencia de la realidad natural están influidas, a veces incluso impugnadas, por las representaciones previas que de ella se conocen, sino que la 'saturación de paisajes' ha llegado al punto de fomentar una percepción pasiva y uniforme respecto de lo natural. De tal manera que no ya habría que detenerse en "la naturalidad o antinaturalidad del mundo, sino en su grado de codificación" (López, 2011, p. 102).

Por último, es claro que la tensión entre realidad, representación y conocimiento en los debates sobre arte y naturaleza está también atravesada por las transformaciones teóricas contemporáneas. Es verdad que parece superada la concepción dicotómica entre naturaleza y sociedad o entre absolutización autonomista y determinación social del arte; es verdad que se han ajustado las nociones materialistas y objetivistas sobre medio físico, territorio y paisaje con otras constructivistas

e integradoras; que se ha reconocido el trabajo artístico como producción de saber (creación de mundo y de sentido); y que se ha establecido el valor de la interdisciplina para una comprensión más compleja de las confluencias entre arte y naturaleza (Urquijo y Barrera, 2009). Sin embargo, parece persistir el desafío de evitar la radicalización analítica de la supremacía biofísica o de la constructivista: es decir, la aplicación forzada de categorías biofísicas sobre la vida social o la magnificación del lenguaje y la "invención" social sobre la vida biofísica como realidad existente. Asimismo, aparecen nuevos retos, como el de prevenir que la interdisciplinariedad se convierta en un ejercicio laxo de códigos imprecisos y vacilantes; o que los giros contemporáneos del pensamiento ("post", "neo", "de", etc.) universalicen la experiencia de ciertos grupos humanos o den por agotados modos de acontecer y de pensar distintos a ellos.

En cualquier caso, este libro parece un buen ejercicio contra los maximalismos teóricos, por cuanto transita por diversos enfoques (inter) disciplinares, conceptuales y tropológicos. También contra la contemplación insensible promovida por el "omnipaisaje", porque insta, en cambio, a una activa: en este punto, no solo respecto de las articulaciones entre visibilidad, distancia y exterioridad que suponen la relación del espectador con el paisaje (Besse, 2011, p. 105), sino que respecto de los supuestos cognoscentes que soportan la forma de vivenciar el espacio, la naturaleza y el arte, y las articulaciones que se desprenden de su práctica y significación. En la apelación a una experiencia multisensorial de lo natural, a su condición cultural y estética constitutiva, a una contemplación enraizada entre la magia y la ciencia, a la revisión científica del papel humano en la crisis medioambiental, a metáforas naturales como vías epistemológicas, a la revisión de elementos naturales como estrategias y materialidades de

creación, o a entender lo estético como experiencia y lenguaje, encontramos distintas formas de conjugar la realidad, la representación y el conocimiento en la relación entre arte y naturaleza.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Besse, Jean-Marc, "El espacio del paisaje. Consideraciones teóricas", en Luna, Toni e Isabel Valverde, Teoría y paisaje: reflexiones desde miradas interdisciplinarias. Olot: Observatorio del Paisaje de Cataluña; Barcelona: Universidad Pompeu Fabra, 2011, pp. 105-110.

Borgdorff, Henk, "El debate sobre la investigación en las artes" en Cairon. Revista de Estudios de Danza. Práctica e investigación, nº 13, Alcalá de Henares, 2010, pp.25-46.

Jakob, Michael, "Metacritique de l'omnipaysage", en Luna, Toni e Isabel Valverde, Teoría y paisaje: reflexiones desde miradas interdisciplinarias. Olot: Observatorio del Paisaje de Cataluña; Barcelona: Universidad Pompeu Fabra, 2011, pp. 43-54.

López, Federico, "¿Es el paisaje simple reconocimiento? Sobre mis problemas de atención en Barbizon", en Luna, Toni e Isabel Valverde, Teoría y paisaje: reflexiones desde miradas interdisciplinarias. Olot: Observatorio del Paisaje de Cataluña; Barcelona: Universidad Pompeu Fabra, 2011, pp. 89-102.

Nogué, Joan, "Paisaje y comunicación: el resurgir de las geografías emocionales", en Luna, Toni e Isabel Valverde, Teoría y paisaje: reflexiones desde miradas interdisciplinarias. Olot: Observatorio del Paisaje de Cataluña; Barcelona: Universidad Pompeu Fabra, 2011, pp.

Urquijo, Pedro y Narciso Barrera, "Historia y paisaje. Explorando un concepto geográfico monista", Andamios, Volumen 5, número 10, abril, 2009, pp. 227-252.

La maleza y el panorama, recortes del natural

Gonzalo Arqueros

Pocos años después de su llegada a Chile, el pintor y crítico de arte Ricardo Richon Brunet[1] recibió la visita de los pintores Alfredo Valenzuela Puelma y Alfredo Helsby. En su sección "Conversaciones sobre arte" de la revista *Selecta* informa acerca de la impresión que le causó Helsby, que por entonces tenía alrededor de 40 años y una obra pictórica consistente y de interés estético formal y temático.

En su crónica, que tituló "El pintor Alfredo Helsby y sus obras. La montaña en el arte", Richon Brunet (1909) destaca dos rasgos característicos de Helsby: "la mirada escrutadora y penetrante" (p. 108) y la cartera con apuntes y estudios de pintura que traía de un reciente viaje al sur del país. Describe el contenido de la cartera como "... una serie de paisajes, de notas de color e impresiones de cielo que me dejaron

[1] Ricardo Richon Brunet (1886-1946) llegó a Chile en 1900 y rápidamente adquirió protagonismo como crítico de arte. El encuentro debió ocurrir antes de 1906, puesto que Helsby (1862-1933) y Valenzuela Puelma (1856-1908) viajaron a Europa en 1906 y 1907 respectivamente. Helsby regresó a Chile en 1908 y permaneció en el país hasta 1914, año en que viajó a Estados Unidos y conoció al pintor paisajista John Joseph Enneking (1841-1916), con el cual trabó amistad y recibió lecciones significativas, por lo que podría ser considerado como el último de sus maestros.

sorprendido y encantado" (p. 108). Al mismo tiempo observa que los apuntes y notas pictóricas de Helsby (todas hechas al aire libre) revelan "una comprensión exquisita de la naturaleza y un sentimiento extraordinario de la luz..., de la luz que fluye de todas partes y que lo baña y envuelve todo, que se insinúa y penetra en los ojos sin ofenderlos" (p. 108).

Acerca de esto último anota: "se notaba en estas obritas una atmósfera pura y liviana, delicadamente movida por esta infinita vibración, este estremecimiento de los átomos que sólo las naturalezas muy sensibles y exquisitamente dotadas pueden percibir y traducir" (p. 108). Inmediatamente después de reconocer a Helsby como "un artista nato", se apresura en indicar que solo le falta adquirir conocimiento y dominio del medio plástico, para lo cual debe "conocer el movimiento artístico mundial y todas las grandes escuelas artísticas del pasado" (p. 108). En su comentario, Richon Brunet contrasta sensibilidad y conocimiento y de este modo reproduce inadvertidamente uno de los tópicos más sensibles de la temprana teoría de la pintura. El tópico que expresa la contraposición entre la guía de la naturaleza y la guía del maestro, la contraposición entre naturaleza y arte.

A diferencia de la mayoría de los pintores chilenos del novecientos, a caballo entre el siglo XIX y el XX, Helsby no pasó por la Academia de Pintura de Santiago. Su formación pictórica específica se desarrolló con los pintores Thomas Somerscales, Juan Francisco González y Alfredo Valenzuela Puelma, al margen de la institución académica oficial. Sin ahondar en la complejidad histórica y crítica del proceso formativo del pintor, se puede ver la supervivencia de la sensible y compleja dialéctica entre el "estudio del natural" y el "estudio del arte". Y cómo la semblanza de Helsby y el estudio crítico de su obra hacen retornar un asunto que ocupó un lugar importante en la obra

de los primeros tratadistas del siglo XV, de Cennino Cennini a Leonardo da Vinci[2].

El estudio de la obra pictórica de Helsby debe entonces considerar la dialéctica arte-naturaleza y profundizar en ella. De la misma forma, es necesario tener a la vista la obra y las escasas fuentes escritas, mayoritariamente indirectas y dispersas, en las cuales encontramos referencias concretas e indicios que son útiles para la comprensión e inscripción de su obra en la secuencia de la pintura chilena de los primeros treinta años del siglo XX.

En su reciente libro *La idea natural*, la escritora María Negroni (2024) comenta que Jean Jacques Rousseau sostenía que la botánica "es una puerta de acceso a la infancia" (p. 63). Según nos dice Richon Brunet (1909) en su crónica, Helsby le contó que cuando era "... muy niño todavía sin saber lo que era pintura o dibujo, estaba enamorado de la naturaleza y sacaba goces profundos de la contemplación de los árboles, de las flores, de las primaveras radiosas y de los otoños..., hacía ramilletes en los cuales instintivamente componía los colores y buscaba armonías" (p. 108). El autor compara los ejercicios de cromatismo floral recordados por Helsby con su obra actual y advierte que esta jamás podrá suplantar la experiencia de "un futuro artista que se ignoraba a sí mismo" (p. 108). De este modo, identifica la infancia con un estado originario en que el sujeto no se diferencia de la naturaleza ni

[2] En *El libro del arte*, Cennino Cennini (1988) recomienda: "la guía más perfecta que se puede tener, el timón mejor, es el dibujo del natural" (p. 34). Este fragmento se complementa con el pasaje relativo a la necesidad de tener un maestro y de respetar las reglas: "lo antes posible, ponte en manos de un maestro para aprender; sepárate de él lo más tarde posible" (p. 56).

de sí mismo. Un estado primario en el que la experiencia de la composición formal y armonía del color se verifican como experiencia pictórica, pero sin pintura, una pintura antes de la pintura[3].

Al parecer, Richon Brunet buscó restituir en Helsby la leyenda del "artista destinado", el mito de aquel que nace con un talento completo y que por lo mismo no requiere formación artística. Refiere entonces a una supuesta "leyenda del Corregio", quizá para ver reproducida en el niño Helsby la leyenda del niño Giotto, quien, en palabras de Vasari (2019) (siguiendo a Cennino Cennini), dice que: "...imitando a la naturaleza desterró el tosco estilo griego (bizantino) de su época y resucitó el buen arte de la pintura moderna" (p. 117). A pesar de la temprana afición floral y el hábito estético de componer armonías cromáticas con flores, no hay indicio alguno de que Helsby haya sido un botánico amateur, aunque se sabe que fue naturista y socio fundador de la Sociedad Naturista de Chile.

Junto con su amigo y maestro Alfredo Valenzuela Puelma se interesó en la medicina y participó en sesiones espiritistas, llegando incluso

[3] "… la constitución del sujeto en el lenguaje y a través del lenguaje es precisamente la expropiación de esa experiencia 'muda', es desde siempre un 'habla'. Una experiencia originaria, lejos de ser algo subjetivo, no podría ser entonces sino aquello que en el hombre está antes del sujeto, es decir, antes del lenguaje: una experiencia 'muda' en el sentido literal del término, una *in-fancia* del hombre, cuyo límite justamente el lenguaje debería señalar" (Agamben, 2007, p. 64).

a publicar artículos sobre el tema[4]. Juntos, los pintores compartían el interés por la medicina naturista, la homeopatía y el espiritismo[5]. Cabe comprender el naturismo y la práctica del espiritismo dentro de las corrientes del pensamiento liberal desarrolladas hacia la segunda mitad del siglo XIX y a comienzos del siglo XX en Chile, caracterizadas por la desconfianza en la razón científica y en la institución católica[6]. Como naturista, Helsby (en Pereira, 1982) concebía la salud como "el organismo funcionando en su estado normal", que se mantenía de manera natural y no con "los venenos y las mutilaciones que conllevaba la Ciencia Innatural" (p. 117). En uno de sus opúsculos antimedicina, Helsby (1934) escribe: "el verdadero Arte de Curar está en favorecer

[4] El espiritismo asentó sus bases en Chile a partir de la segunda mitad del siglo XIX. Su doctrina funcionó como lugar común para quienes deliberadamente habían abandonado el catolicismo por haber hallado en él una institucionalidad más preocupada de servir al clero y de preservar su estamento privilegiado, que de enseñar y promover la fe tradicional. Advirtiendo el atrofiamiento de la dimensión espiritual de la vida, provocada por el avance del materialismo, el espiritismo se presentó como una opción de estudio de cuanto trascendía la realidad corporal, buscando validar la existencia de las comunicaciones de ultratumba considerando la sesión como una fuente de prueba empírica. Entendiéndose a sí misma como una síntesis entre ciencia y religión, amistada con el mundo moderno, el espiritismo pretendía restaurar el pacto con el misterio del mundo en medio de la crisis definitiva de los antiguos ídolos y de la ruptura de los viejos moldes. Véase Manuel Vicuña: *Voces de Ultratumba. Historia del Espiritismo en Chile* (2006-2019).

[5] Como dato documental, Manuel Vicuña menciona al menos dos trabajos escritos de Helsby sobre el espiritismo: "Algunas palabras sobre espiritismo y teosofía" (1909) y "Boceto histórico-filosófico sobre el espiritismo" (1910), ambos publicados en *Revista de Estudios Psíquicos*, en sus números 70 y 86.

[6] Véase Vicuña (2006), pp. 123-133.

los esfuerzos de la Madre Naturaleza por restablecer esa normal condición del organismo" (p. 219).

En este orden fue sin duda un acérrimo detractor de la medicina alopática y sobre todo de la salud pública, de las vacunas y la vacunación obligatoria. Él mismo cuenta que a los siete años, luego de recibir una vacuna, tuvo una complicación de salud que se volvió crónica y le acompañó durante toda su vida. Aunque no tenemos evidencia de que esta complicación se haya debido a una vacuna propiamente tal, la gravedad del episodio le llevó a convertirse en enemigo de los médicos, especialmente de los higienistas que por esos años desarrollaban e implementaban programas de salud pública.

Como detractor de la medicina dio conferencias, redactó y publicó diversos artículos y opúsculos, tales como: *Fracaso de la vacuna por inútil y desastrosa. Debates ante la sociedad científica de Valparaíso* (1898) y *Enfermedad incurable no existe* (1934), publicado póstumamente. Fue también corresponsal para la National Antivaccination League de Londres.

No hemos hallado fuentes que inscriban a Helsby como herbolario. Tampoco sabemos si en su período escolar, o como naturista después, pudo haber elaborado herbarios con descripciones de flores y plantas. No obstante, sí podemos conjeturar que al menos debió conocer y aprovechar las virtudes curativas de las hierbas e interesarse en su forma y color, tal como de niño supo instintivamente aprovechar las posibilidades cromáticas y formales de las flores y las plantas.

Si el gusto por las flores y las plantas puede abrirnos la puerta de acceso a la infancia de Helsby —aunque jamás haya estudiado la botánica como lo hizo el propio Jean Jacques Rousseau, ni haya elaborado herbarios como los que Rosa Luxemburgo compuso con las flores y plantas que cultivaba en prisión, en lo que llamó sus "jardines de paso"—, él mismo nos da las claves de su entrada en el ejercicio del dibujo y la pintura.



Fig. 1. Alfredo Helsby (s.f.).
Canal de regadío (óleo sobre cartón). 27,5 × 37 cm. Colección privada.
Probablemente se trata del canal Waddington.

En 1930 la revista *Arquitectura y Decoración* publicó en su sección "Charlas de arte" una extensa conversación entre Alfredo Helsby y el arquitecto y pintor Alfonso Vila. En esa oportunidad (en una mesa del célebre restaurant "El Naturista" de Santiago), Helsby dio a Vila algunas señas directas sobre su arte, su formación y sus maestros. Estudió las humanidades en el colegio Mckay de Valparaíso, donde el pintor y marino inglés Thomas Somerscales (1842-1927) fue su profesor de dibujo y primer maestro. En las clases de Somerscales el joven Helsby fue desarrollando el interés por el dibujo y el gusto por el estudio de las copias en yeso de estatuas clásicas, estudios en los que se afanó para lograr la forma, el volumen y el relieve con los valores correctos.

Helsby recuerda que un día Somerscales, viendo que sus ejercicios de color progresaban conjuntamente en el óleo y la acuarela, le sugirió que se decidiera a trabajar solo en uno de estos dos procedimientos. Obediente, y sin imaginar la importancia que esta elección podía tener para su obra futura, Helsby eligió la acuarela. En sus propias

palabras dice: “Me decidí entonces durante muchos años por la acuarela, siempre procurando no tentarme con temas demasiado difíciles” (Vila, 1930, p. 56). El joven naturista de salud frágil eligió la acuarela, un “arte menor”, liviano y casi incorpóreo. En efecto, la acuarela es un medio fluido y casi inmaterial, en el que la observación de la luz, la precisión cromática y la transparencia son factores determinantes. Lo contrario de la pintura al óleo, procedimiento menos restringido formalmente, pero con una consistencia material más lenta y pesada.

Consideremos por un momento la condición líquida de la acuarela y los motivos y temas que ocuparon a Helsby en ese período y que no abandonaría nunca más. Él mismo dice a Vila (1930) que fueron flores silvestres, un par de peñascos, un tronco caído, una acumulación de hojas secas, todos motivos y temas menores, considerando incluso la tradición iconográfica de los géneros pictóricos. Temas que implican y exigen un modo singular de selección y de aproximación visual al motivo, sea este tronco, flor o peñasco. La voluntad de elección en este tipo de temas parece contener una mezcla de convicción y cautela, acaso de osadía y timidez, perceptible en las palabras del pintor cuando evoca sus primeros pasos y las lecciones de su primer maestro.

Ni Richon Brunet ni Alfonso Vila dicen que Helsby haya recolectado piedras, malezas, ramas o troncos, para llevarlos y estudiarlos minuciosamente en el ambiente concentrado del taller. Por el contrario, ambos inscriben la fábula del artista libre, la imagen del pintor que viaja y compone bajo el cielo. Tampoco Helsby hace un relato de viaje, o una crónica del ir y venir en busca del motivo, sino una glosa general de la experiencia sensible del cosmos y del microcosmos, donde el pintor se encuentra con las formas de la naturaleza. Con la geografía próxima o distante, con árboles, plantas, flores, hojas, ramas, troncos, con montañas y piedras, con cuerpos y cursos de agua naturales, como el río Aconcagua, o artificiales como el canal Waddington[7].

En un pasaje ejemplar, reproducido más adelante, el pintor le cuenta a Alfonso Vila cómo tardó veinte años en pasar de pintar malezas a pintar el panorama de Valparaíso. Es decir, cómo pasó de lo cercano a lo lejano, de lo próximo a lo distante, de la maleza al panorama.

Mirando detenidamente sus trabajos, se reconoce un ejercicio de observación muy desarrollado y determinante que le hizo posible pintar en el foco del fenómeno atmosférico y luminoso, concentrado lo mismo en flores, ramas o briznas de hierba, que en árboles, montañas, mares y lejanías. Recordemos que Helsby se inició en la pintura como acuarelista y que el arte de la acuarela impone al pintor la sutileza de trabajar con el fondo intocado, de modo que la gracia del procedimiento radica en lo que no se pinta, y “lo que no se pinta” es la luz, el papel en blanco, reserva de luz originaria.

Podemos afirmar entonces que la práctica de la acuarela fue el medio plástico con el que el joven Helsby desarrolló y consolidó la sensibilidad para el estudio de la luz, el color y la atmósfera. Pero al mismo tiempo nos preguntamos hasta qué punto la acuarela pudo tener incidencia concreta en la calidad material y cromática en el desarrollo y consolidación de su trabajo al óleo, donde los motivos figurativos

[7] El canal Waddington, activo en la actualidad, extrae aguas del río Aconcagua y riega unas 1.700 hectáreas de las provincias de Quillota y Marga Marga. Fue proyectado y construido hacia 1862 por el ingeniero inglés Josué Waddington para llevar agua a Valparaíso, pero solo se completó hasta el valle de Limache, lo que contribuyó al enorme desarrollo agrícola de la zona. Waddington era dueño del cerro Concepción que loteó y urbanizó, lugar donde hacia 1908 Alfredo Helsby registra domicilio.



Fig. 2. Alfredo Helsby (c. 1919). *Arcoíris* (óleo sobre madera). 27 × 35 cm. Colección privada.

parecen al mismo tiempo disolver y perfilar su peso específico en los flujos de la luz, sin perder la plasticidad corpórea que los caracteriza.

En otra de las anécdotas lectivas que registra la conversación con Alfonso Vila, Helsby (1930) se refiere al ya comentado viejo tópico acerca del conflicto entre la observación de la naturaleza y el aprendizaje del arte, también a la disyuntiva entre seguir a la naturaleza o seguir al maestro. Lo significativo en este caso es que el discípulo siguió la indicación del maestro. Esto es lo que cuenta:

> Un día llevé a casa del señor Somerscales un ramillete de Ranúnculos copiados de una cromolitografía. El maestro me dijo que estaba perdiendo mi tiempo y que jamás pintara sino del natural. Esta consigna la adopte con religiosa escrupulosidad, empezando por ejecutar una serie de estudios de flores silvestres con la misma conciencia con que en la escuela había ejecutado esos dibujos del yeso, es decir, dibujando primero las flores, tallos y hojas, en seguida llenando con un color líquido todo el fondo (dejando en blanco todo lo dibujado) y finalmente, cubriendo con colores las flores, hojas, etc. (p. 46)

Este pasaje hilvana una serie de cuatro pasos que describen un método de trabajo: 1. Pintar del natural a la acuarela; 2. Cuidar el fundamento del dibujo; 3. Mantener el orden escrupuloso de los pasos; 4. Buscar temas sencillos y motivos menores, en proporción con las posibilidades plásticas del medio.

Se puede observar que la lección de su primer maestro, (la recomendación de no copiar estampas sino solo pintar del natural) fue hecha a costa de contradecir su propio proceder. En efecto, aunque Somerscales conocía bien el ejercicio de la pintura al aire libre, su modo es convencional y su obra descriptiva y de minuciosa ejecución en el taller, diametralmente opuesta a la pintura del natural que desarrolló Helsby.

El consejo puede parecer contradictorio, pero fue fundamental, pues si algo permeó la obra de Helsby es la constancia del trabajo al aire libre, la intensidad en la experiencia perceptual y la exigencia pictórica que este depara[8]. Esta práctica que jamás abandonó se consolidó trabajando con Juan Francisco González.

[8] Respecto de Somerscales leemos el siguiente juicio crítico de Juan Francisco González: "Al principio nos deslumbró con su lujosa profusión de detalles, su técnica y conocimientos marinos y sólo decreció nuestro entusiasmo al ver la homogeneidad de sus pinturas, la ausencia de ambiente nacional en sus paisajes y cierta manera bastante convencional de concebir la composición de sus cuadros, junto con la falta absoluta de luz, la frescura de nuestro suelo, y sobre todo de una coloración prevista en todas sus obras, pero jamás de la naturaleza" (González, 1904). Véase también: González, J. F. (2018). *Escritos sobre arte*. Ediciones de Los Diez, pp. 101-108.

En otro significativo pasaje de la conversación con Vila (1930), Helsby rememora el singular episodio que vivió trabajando al aire libre y que revela dos extremos de su trabajo.

> Recuerdo que una mañana estaba sentado donde entonces terminaba la calle del Hospital, Cerro Alegre, con la espalda vuelta hacia la ciudad, copiando malezas; cuando oigo decir a un transeúnte: *¡qué gusto, les vuelve la espalda a los panoramas más hermosos para ponerse a copiar esas malezas!* Pero, siguiendo con mi lema de buscar primero la calidad de la obra antes que la belleza del tema, llegué veinte años después ahí mismo a ejecutar mi tela "Bahía de Valparaíso", exhibida en la Royal Academy de Londres en el año 1907 y en primera fila[9]. (p. 46)

Si retrocedemos veinte años hacia atrás desde 1907, la cuenta nos da el año 1887, por lo que podemos tener la certidumbre de que hacia esos años encontramos al joven Alfredo Helsby pintando acuarelas de malezas en los cerros de Valparaíso, de espaldas al panorama de la ciudad, la bahía y el océano.

Lo que resulta interesante de esta anécdota es el encuentro casual del pintor con los transeúntes, un episodio que recuerda otras escenas de encuentros en la historia de la pintura moderna[10] y en la pintura chilena, aunque ambos ocurren en diferente circunstancia y con diferente efecto[11]. Mientras que en el cuadro de Courbet el burgués se descubre respetuosamente ante el pintor (un artista libre que regresa del motivo, con su caja de pinturas y caballete a la espalda), en la anécdota de Helsby los transeúntes no demuestran respeto alguno por el artista y emiten un comentario en tono despectivo y burlesco, que revela la diferencia entre la expectativa del público y la voluntad de estudio del pintor, cuya mirada singular se focaliza por igual en el color y la forma, que en lo próximo y lo lejano[12].

Veinte años después, Helsby volvió al mismo lugar y ensayó pintar la vista panorámica de Valparaíso, un ejercicio que su maestro Somerscales ya había practicado con rigor descriptivo. Pero en el caso de Helsby, el rigor descriptivo cede lugar al dominio de la sensibilidad cromática en que se funda el estudio de la luz y la atmósfera. Lo próximo dialoga con lo lejano, la maleza se iguala con el panorama.

[9] Actualmente esa tela se encuentra en Brasil, en el Museo Nacional de Bellas Artes de Río de Janeiro.

[10] Se trata del célebre cuadro *La Reunión*, conocido también como *Bonjour Monsieur Courbet* (1854), encargado a Gustave Courbet por Alfred Bruyas, un rico coleccionista de Montpellier.

[11] En su cuaderno autobiográfico inédito, el pintor Agustín Abarca (1882-1953) refiere que su carrera de pintor comenzó en el encuentro fortuito con Pablo Burchard pintando a la orilla de un camino cerca de la ciudad de Talca. Dice Abarca: "… volviendo de una excursión al campo, encontré en un camino al Sr. Burchard pintando con dos jóvenes… Al ver mi entusiasmo me tomó desde ese día como uno de sus alumnos. Asistí a las clases nocturnas y en el día lo acompañaba al paisaje en mis horas libres de oficina" (Abarca en Droguett Alfaro, 1955, p. 11).

[12] Vale la pena observar que, a diferencia de la escena pictórica del encuentro entre Alfred Bruyas y Courbet, en el caso de Helsby y Abarca, el encuentro acontece en la realidad y compromete la ampliación de la temática pictórica en uno y la iniciación pictórica en el otro.



Fig. 3. Alfredo Helsby (s.f.). *Vista panorámica de Valparaíso* (óleo sobre cartón). 27 × 37 cm. Colección privada.

Según Richon Brunet, que en 1909 supo observar el caso con agudeza crítica y profundidad histórica, lo que caracteriza la obra de Helsby es "la sensibilidad de la impresión" y "el instinto innato de la composición". Más de veinte años después las ideas del crítico, resuenan en las palabras del propio Helsby, cuando en su conversación con Vila (1930) sostiene que: "... la Obra de Arte emociona y conmueve, en la justa medida en que en ella se combinan dos cualidades en apariencia opuestas: la absoluta unidad del conjunto, con la infinita variedad, de las partes" (p. 51).

El enunciado parece irreductible, pero para comprender el sentido plástico de la idea de "variedad en la unidad", los conceptos que contiene se pueden sintetizar en la serie "color-forma-estructura", materializada en la dinámica de las relaciones plásticas que se pueden observar en las obras de Helsby. Estas contienen elementos próximos, medios y lejanos que interactúan y generan efectos aéreos que a su vez apuntalan el despliegue de lo distante (*Nook in the Maipo Valley*). Planos en apariencia disueltos pero consistentes, apoyados en un sencillo acorde tonal complementario (*Vista panorámica de Valparaíso*). Figuras y partes de figuras que se sostienen en la atmósfera y ascienden o se incrustan en la intensidad prismática de la luz (*Arcoíris*).

Aventuramos que la obra pictórica de Helsby resulta ejemplar en la combinación de las diferentes, y aún opuestas, lecciones recibidas, además de la obstinación en el estatuto empírico de la sensibilidad visual en coherencia con la comprensión extática del fenómeno de la visibilidad del mundo, una curiosa combinación de ideas que parecen oscilar entre lo visionario y lo visible. A pesar del recurso al concepto de "impresión" —que encontramos en los documentos de Richon Brunet (1909) y Vila (1930)—, sería un error sostener a toda costa que Helsby fue un impresionista o un neoimpresionista. Sin embargo, su obra es difícil de analizar y comprender sin la referencia del impresionismo, el modernismo y las corrientes postimpresionistas. Mas no como categorías de inscripción sino como matriz analítica o referencia formal útil al análisis estético plástico[13].

Durante su estadía en Europa pensionado por el gobierno chileno, Helsby se inscribió en la Academia Julian, bajo la dirección del pintor Jean Paul Laurens (1838-1921). Asistió a otras academias de dibujo y pintura en París, se vinculó con la escena artíatica y participó en el Salón Oficial, en el de la American Arts Association y en el Salón de los Artistas Independientes (Vila, 1930 p. 47).

Por otro lado, no sabemos con certeza hasta qué punto incidió el contexto familiar en sus ideas acerca del fenómeno de la visión y lo visible. El estudio de su padre, donde la práctica del daguerrotipo y la fotografía, más la competencia en la óptica y la mecánica de precisión, debieron ser determinantes. Helsby no fue relojero como su abuelo, ni

[13] Cabría estudiar con lucidez crítica la inscripción del impresionismo y los lenguajes derivados en la pintura chilena, en sus formas y sus relatos.

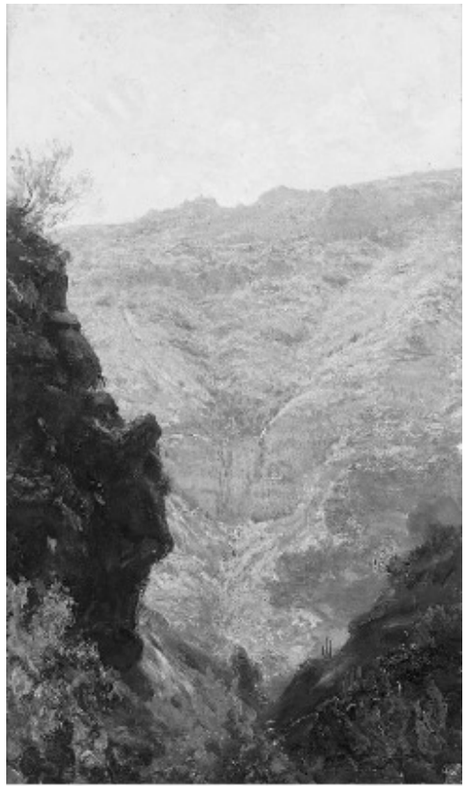


Fig. 4. Alfredo Helsby (s.f.). *Nook in the Maipo Valley* (Rincón en el valle del Maipo) (óleo sobre madera). 36 × 26 cm. Colección privada.

daguerrotipista o fotógrafo como su padre y sus tíos, pero debió haber escuchado las discusiones familiares y debió tener la experiencia de observar la formación de la imagen por obra de la reacción de los productos químicos expuestos a la luz.

Y acaso en las lecciones de Somerscales, lector de las *Baladas líricas* del poeta William Wordsworth (1770-1850), además de pintor de paisajes en la tradición inglesa y maestro marinero adiestrado en el uso de instrumentos de navegación, con ojo atento a la observación de los estados del mar y la atmósfera, se pudieron filtrar las ideas románticas

acerca de la pintura de paisaje[14]. Sobre los pintores Juan Francisco González y Alfredo Valenzuela Puelma, Helsby comenta:

> En el ochenta y cuatro conocí al buen compañero don Juan Francisco González, quien me tendió la mano con la misma generosidad del señor Somerscales, siendo por muchos años inseparables camaradas de estudio. El estilo de este artista, que representaba el polo opuesto al de mi maestro, me tenía al principio perplejo; luego me iba convenciendo de que en uno y otro estilo había mucho que admirar y concebí el ideal de armonizar, si fuera posible, lo mejor de uno con lo mejor del otro (en Vila, 1930, p. 47).

Poco tiempo después, en 1890, Helsby conoce a Alfredo Valenzuela Puelma, a quien considera su maestro y recuerda con gratitud, admiración y cariño.

> Él me enseñó a dar la luz, mediante la justa relación de los valores, más difíciles aun que los colores mismos. Me enseñó a ver y admirar la inmensa simplicidad de la Naturaleza; cualidad que la unifica y la dignifica a través de toda la infinita variedad de su vestidura. (en Vila, 1930, p. 47)

[14] Sobre este punto conviene tener en cuenta las ideas de John Constable (en Gombrich, 1987) acerca de la pintura de paisaje: "La pintura es una ciencia y su ejercicio debe ser una indagación de las leyes de la naturaleza. ¿Por qué no entonces considerar al paisajismo una rama de la filosofía natural, de la que los cuadros no son sino experimentos?" (p. 203). Esta idea de Constable vale principalmente para pensar la idea de que la práctica del paisaje pictórico puede ser un espacio de constatación empírica. A pesar de sus raíces en la tradición pictórica inglesa, no hay evidencia documental de que estas ideas de Constable hayan tenido una inscripción programática en la obra de Helsby.

En el amoroso recuerdo de Valenzuela Puelma, de quien aprendió “a dar la luz, mediante la justa relación de los valores”, señala que de él tomó la idea de la “simplicidad” y “variedad” de la naturaleza, que en el arte se expresa como “unidad y variedad”, “el ideal de armonizar, si fuera posible, lo mejor de uno con lo mejor del otro” (Vila, 1930, p. 47).

Hacia el final de la conversación, Alfonso Vila le pregunta a Helsby acerca de “los temas que pinta con mayor placer”. Y Helsby responde con este notable pasaje:

> Dentro del género del paisaje me entusiasma, por temporadas: cordilleras, bosques, ranchos, calles, jardines, torrentes, potreros, rincones de maleza, efectos de sol, neblina, crepúsculos, nocturnos; también esas hermosísimas rompientes de costa donde se combinan el ritmo y armonía de color y movimiento, sonido y forma, bellísimas cualidades que manteniéndose fielmente invariables en su carácter especial, varían infinitamente sus momentáneas expresiones. Me he convencido, en efecto, de que la Obra de Arte emociona y conmueve, en la justa medida en que en ella se combinan dos cualidades en apariencia opuestas: la absoluta unidad del conjunto, con la infinita variedad, de las partes.

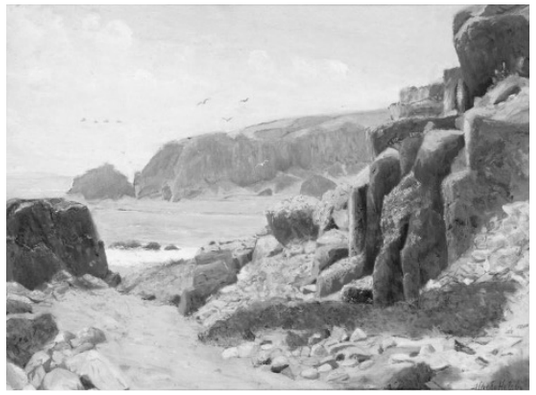


Fig. 5. Alfredo Helsby (s.f.).
Costa de Constitución
(óleo sobre madera).
26 × 35 cm.
Colección privada.

Junto con el repertorio de temas, que coincide notablemente con su obra, observamos la idea de la naturaleza como paradigma de variedad y unidad, modelo ejemplar de unidad en la variedad. Por esto “el sonido” al que se refiere Helsby en su comentario no es simplemente “ruido”, sino otra de las formas en las que se manifiesta la unidad en la variedad. Cuando Helsby piensa en el sonido del mar, en el fragor de las olas reventando contra las rocas de la costa, piensa desde la experiencia de la representación visual, desde la práctica de la pintura. Y en la incidencia del ruido reconoce la composición diversa e inesperada de la experiencia de lo visual, que no consiste en “hacer visible” o en “dar a ver”, sino en devolver a las cosas la condición de visibilidad.

La mayoría de los autores que se han pronunciado acerca de la obra de Helsby han destacado la singularidad del tratamiento luminoso y cromático como una especie de desmaterialización cargada de emoción. Vila reproduce el siguiente comentario crítico publicado en el diario *La Nación* de Buenos Aires:



Fig. 6. Alfredo Helsby (s.f.).
Parrón otoñal (óleo sobre cartón).
27 × 35 cm.
Colección Futuro Museo Parral.

> Esta es cualidad de artista. El que siente de verdad la emoción de la Naturaleza no solo ve la luz y la sombra; advierte también sus influencias reciprocas, y percibe la sensación de la hora, el tinte en que se disuelven todos los matices, y que es como el perfume resultante de su mezcla, como la tonalidad de la emoción que inspira el paisaje[15]. (en Vila, 1930, p. 54)

Podríamos sintetizar estas ideas como "unidad de percepción y emoción", unidad materializada en el cuadro que se presenta como manifestación orgánica de la "sensibilidad".

Frente a los efectos del arte de los primeros treinta años del siglo XX, la obra de Helsby se sostiene como reserva de sensibilidad, asunto en el que todos sus críticos coetáneos parecen estar de acuerdo, y que los autores contemporáneos (de Romera a Ivelic y Galaz) reproducen[16]. Según Romera (1951), cuyo juicio es siempre más luminoso de lo que parece, la obra de Helsby "oscila entre la pintura que ve las apariencias y un cierto idealismo que poetiza y considera a la naturaleza en sus líricos contornos" (p. 143). La percepción de Romera es acertada y coherente con lo que se ha observado, solo falta profundizar más en el sentido plástico y técnico de los procedimientos pictóricos. Indagar, hasta donde sea posible, de qué manera conforman estos el orden plástico que traduce los fenómenos y reorganiza el orden natural, "la inmensa simplicidad de la naturaleza", en el orden pictórico. En este

[15] Probablemente la crítica fue publicada con motivo de su exposición en Buenos Aires en 1919, en la que al parecer se incluyó la obra *Arcoíris*, reproducida en este mismo volumen.

[16] Véase Allamand, A. F. (2008). *Pintura chilena del siglo XIX. Alfredo Helsby. El artista de la luz*. Origo Ediciones.

sentido son relevantes las ideas que pudo recoger en las conversaciones que sostuvo en 1915 con el pintor John Joseph Enneking durante su estadía en Estados Unidos, sobre todo la insistencia en el trabajo del natural y el compromiso del medio pictórico[17].

Otro tanto cabría hacer con el sentido lírico, el "lirismo" que observa Romera, y que en las palabras del propio Helsby adquiere un tono más místico que lírico, coherente con las tendencias e ideas que compartía con Valenzuela Puelma y con los miembros de la Sociedad de Estudios Psíquicos de Valparaíso, practicantes del espiritismo, quienes se proponían restaurar el pacto de la sensibilidad con el misterio del mundo, esfuerzo en el que la pintura puede ser una prueba empírica[18].

En el enigma que es la obra de Helsby, la naturaleza "en su inmensa simplicidad" se presenta ante todo como fenómeno sensible y manifestación de lo visible. Experiencia de la naturaleza y experiencia de lo visible se encuentran, desencuentran y articulan en el arte de la pintura. En su obra, arte y naturaleza son dos términos en acción recíproca: la naturaleza como comprensión del arte (o como pregunta por el arte)

[17] John Joseph Enneking (1845-1916) fue un pintor y paisajista norteamericano que estudió con Charles-Francois Daubigny (1817-1878). Helsby conoció a Enneking en 1915 en Boston y recibió una última lección y un valioso impulso para su proceder, por lo que lo consideró uno de sus maestros.

[18] Los espiritistas, escribe Manuel Vicuña (2006) "elaboraron un paradójico empirismo que, en vez de renegar de la existencia del misterio, hacía de éste una frontera abierta al escrutinio de una razón nutrida cognitivamente por la información perceptual proveniente de los sentidos" (p. 46). A pesar de su vínculo efectivo y documentado, en ninguno de los comentarios referidos en este trabajo Helsby pone de manifiesto su vinculación con el espiritismo. Tampoco invoca las ideas espiritistas como fundamento de ejercicio de su arte.

y el arte como comprensión de la naturaleza (o como pregunta por la naturaleza).

ICONOGRAFÍA

Todas las ilustraciones de las obras de Alfredo Helsby provienen del sitio web https://pinturachilena.cl/

LISTA DE REFERENCIAS

Agamben, G. (2007). *Infancia e historia. Destrucción de la experiencia y origen de la historia*. Adriana Hidalgo Editora.

Allamand, A. F. (2008). *Pintura chilena del siglo XIX. Alfredo Helsby. El artista de la luz*. Origo Ediciones.

Cennini, C. (1988). *El libro del arte*. Ediciones Akal.

Constable, J. en Gombrich, E. (1987). *La imagen y el ojo. Nuevos estudios sobre la psicología de la representación pictórica*. Alianza Editorial.

Droguett Alfaro, L. (1955). *Agustín Abarca o el lirismo pictórico*. Instituto de Extensión de Artes Plásticas de la Universidad de Chile.

González, J. F. (4 de julio de 1904). A propósito del discurso de don Paulino Alfonso sobre el pintor inglés señor Somerscales. *El Mercurio*.

———. (2018). *Escritos sobre arte*. Ediciones de Los Diez.

Helsby, A. (1909). Algunas palabras sobre espiritismo y teosofía. *Revista de Estudios Psíquicos* (70).

———. (1910). Boceto histórico-filosófico sobre el espiritismo. *Revista de Estudios Psíquicos* (86).

———. (1934). *Enfermedad incurable no existe. Obra póstuma de Helsby*. Editorial del Pacífico.

Pereira Salas, E. (julio de 1982). Valparaíso en la pintura. *Cuadernos de Historia*. Departamento de Ciencias Históricas Universidad de Chile.

Richon Brunet, R. (julio de 1909). *Selecta. Revista mensual literaria y artística* (4), pp. 108-110.

Romera, A. (1951). *Historia de la pintura chilena*. Editorial del Pacífico.

Vasari, G. (2019). *Las vidas de los más excelentes arquitectos, pintores y escultores italianos desde Cimabue a nuestros tiempos*. Editorial Cátedra.

Vicuña, M. (2006). *Voces de ultratumba: historia del espiritismo en Chile*. (1ª ed.). Editorial Taurus.

Vicuña, M. (2019). *Voces de ultratumba: historia del espiritismo en Chile*. (2ª ed.). Editorial Taurus.

Vila, A. (noviembre de 1930). Charlas de arte. Alfredo Helsby. *Arquitectura y arte decorativo* (1), pp. 46-54.

Resacas, travesías y buceos: por una relectura de la historia del arte en tono azul

Sophie Halart
Instituto Interdisciplinario de Estética UC

En el contexto actual de crecientes inquietudes sobre el futuro planetario y el carácter espectacular que ha adquirido el Antropoceno, la historia del arte enfrenta la necesidad de revisar sus regímenes visuales de referencia y los supuestos ontológicos que los sostienen (Patrizio, 2019). Si bien la disciplina ha consolidado herramientas críticas para reflexionar sobre la relación entre la imagen y algunos mitos propios de la modernidad (progreso, positivismo, genio artístico), persisten en su estructura epistemológica rastros profundos de ordenamientos coloniales y naturalistas (Flores et al., 2024; Zhong Mengual, 2021). La disciplina adolece, además, de una orientación excesivamente telúrica en su concepción del conocimiento.

Esta orientación ha delimitado las formas en que se conciben, entre otras cosas, la imagen, el espacio, la forma y el tiempo dentro del campo. A lo largo de los siglos XIX y XX, teóricos e historiadores del arte han operado con herramientas que, incluso en sus versiones más formalistas, reproducen lógicas de clasificación y periodización propias de la modernidad ilustrada. El régimen visual sobre el que se funda gran parte de la disciplina se construye sobre una ontología terrestre que convierte al mundo en objeto de análisis, conquista o archivo. Esta lógica no es neutral: ha organizado y sistematizado formas de ver y representar que consolidan regímenes epistémicos centrados en lo sólido, lo estable, lo mensurable.

Frente a este paradigma, las humanidades ambientales, y más recientemente, las humanidades azules, abren una vía crítica para descentrar el canon historiográfico desde perspectivas especulativas capaces de desestabilizar el sesgo terrestre de la disciplina e invitarla a adoptar una mirada oceánica, privilegiando el flujo, la inmersión y la turbiedad de la resaca. Aplicado a una relectura crítica de la historiografía canónica del arte, este "giro azul" interpela la linealidad del relato disciplinar y cuestiona las nociones de autoría, permanencia, centralidad visual y territorialidad epistemológica, cuyos contornos se diluyen en su encuentro con lo que Margaret Cohen y Killian Quigley (2018) llaman "la torpeza subacuática de lo sublime" (p. 15). De la misma manera que Vilém Flusser (1987) repensó la escritura desde los abismos subacuáticos del calamar vampiro o Melody Jue (2020) articuló formas anfibias, cabe preguntarnos: ¿qué regímenes de poder y narrativas alternativas pueden emerger del contacto de la historia del arte con otras densidades, temperaturas y salinidades? ¿Cuáles son las estructuras sumergidas, los regímenes espectrales, los cuerpos hundidos que podrían aparecer en este ejercicio de buceo disciplinar?

1. Los orígenes de la disciplina: fundamentos telúricos y miradas "embarcadas"

La historia del arte, tal como se institucionalizó desde el siglo XVIII, se basó en una lógica ilustrada que privilegió la taxonomía, la visibilidad y la estabilidad formal. Aunque Giorgio Vasari ocupa un lugar inaugural en la genealogía disciplinar, fue Johann Joachim Winckelmann quien, desde una perspectiva arqueológica, sentó las bases modernas de la disciplina como saber científico.

Winckelmann heredó del pensamiento ilustrado una construcción telúrica del saber: el conocimiento como construcción racional frente al caos de lo desconocido. Jean d'Alembert, en su célebre *Discurso preliminar de la Enciclopedia* (1751), comparó la construcción del conocimiento con la formación de continentes emergentes desde el océano, concebido como una vasta extensión aún por descubrir. "El universo no es más que un inmenso océano, en cuya superficie percibimos islas más o menos grandes, cuya conexión con el continente permanece oculta" (d'Alembert citado en Roman, 2023, p. 45). Esta imagen, retomada por Hanna Roman (2023), da cuenta de una epistemología insular que opone la territorialidad de lo conocido a la masa líquida de lo incierto. En esta lógica, la visión científica busca hacer emerger lo sumergido o desconocido para darle una forma sólida y reconocible. La disciplina nace así bajo una concepción telúrica del saber, que convierte al arte —y con él, a su historia— en una serie de sedimentos susceptibles de ser clasificados, ordenados y sistematizados. El océano, en este contexto, representa la antítesis de este horizonte epistémico: una figura amenazante e inaprensible, una extensión informal —e *informe* en su alteridad— opuesta a la nitidez consoladora de la tierra.

El estudio del resurgimiento periódico de motivos de una época u otra fue analizado por Winckelmann como una búsqueda, en cierto modo nostálgica, para volver a alcanzar la perfección formal del arte antiguo. Los historiadores del arte del siglo XIX retomaron esta interrogante y articularon una metodología de análisis de la recurrencia de las formas basada en un pensamiento formalista, cuyo horizonte era la emancipación de las formas respecto de un marco interpretativo exclusivamente periódico. Alois Riegl, fundador de la Escuela de Viena, introdujo el concepto de *Kunstwollen* o "voluntad de arte" para referirse a un impulso formal subyacente en cada época, producto de

una voluntad histórica y colectiva inconsciente (Iversen, 2003). Según Riegl, los estilos responden a una energía interna que se manifiesta en las configuraciones formales, cuya expresión más pura se encontraría en el lenguaje abstracto.

El formalismo introduce así un cambio interesante para la disciplina: una sensibilidad hacia una lectura más fluida del arte, en la cual las formas dejan de concebirse como bloques sólidos para empezar a entenderse como corrientes que evolucionan, mutan y se transforman. Henri Focillon (2010), otro formalista destacado, habla incluso en *La vie des formes* de las formas como expresión de las "profundidades oceánicas de la vida", de "olas ilimitadas" que rejuvenecen el espíritu a través del arte.

Al referirse a la evolución formal como un fenómeno de flujos, los pensadores del formalismo parecen sugerir una gestación orgánica de ciertos motivos y aluden a su matriz en términos oceánicos. Aplicando una mirada "azul" a estos textos, podemos identificar aquí una dinámica de resaca que concibe la evolución formal como un fenómeno de olas, recurrencias y sedimentación. Cabe señalar, sin embargo, que este lenguaje, aunque evoca imágenes marítimas, no abandona del todo la tierra firme. El formalismo implica más una travesía que una inmersión: propone una mirada "embarcada" que permanece en la superficie, buscando leer en las líneas de ruptura de las olas la expresión de fenómenos subacuáticos inconscientes.

En este sentido, el formalismo no se libera del todo de la lógica de observación propia del saber ilustrado: el historiador del arte, al igual que el científico moderno, se mantiene fuera del fenómeno que estudia. El mar opera aquí como metáfora, no como entorno epistémico. La fluidez es tematizada, pero no vivida. Por ello, el formalismo, por dinámico que parezca, sigue operando dentro de una episteme telúrica:

reemplaza la metáfora arqueológica por una oceanográfica, incorporando el léxico de la ola y la corriente sin abandonar la centralidad de la mirada.

2. Teñir la historia del arte de azul: cambios conceptuales

El giro impulsado por las humanidades ambientales y, en particular, por las humanidades azules, en su relectura crítica de las ideologías subyacentes a nuestros paradigmas actuales, abre la puerta a una deconstrucción de los fundamentos telúricos y/o embarcados de las propuestas historiográficas anteriores. Enfrenta a la disciplina con una inmersión más porosa, pero también más peligrosa. En su libro *Wild Blue Media,* Melody Blue nos invita a un cambio conceptual —en clave oceánica— capaz de desestabilizar nuestros prejuicios terrestres. ¿Cómo asumir este reto en la historia del arte? ¿Qué significaría para nuestras maneras de leer y escribir sobre arte? La tarea está aún por realizarse y mantiene un carácter abiertamente especulativo.

Este giro oceánico en la historiografía del arte no se limita a una apuesta conceptual o metodológica. Constituye, ante todo, una invitación a desestabilizar los regímenes de saber construidos desde la firmeza epistemológica de la tierra. Al asumir la inestabilidad, la circulación y la turbulencia propias del medio acuático, este giro plantea un descentramiento radical de los fundamentos modernos que estructuran nuestras formas de pensar y representar el mundo, así como de los supuestos coloniales y extractivistas que dichos fundamentos conlleven.

Steve Mentz, en su libro *Ocean* (2020), propone experimentar con una inversión de nuestras arraigadas metáforas académicas. ¿Qué ocurría —se pregunta— si todo lo sólido se volviera líquido? ¿Si en lugar de pensar nuestras disciplinas como campos de especialización las pensáramos como corrientes? ¿Qué pasaría si la idea de progreso exponencial,

característica de nuestro imaginario moderno, adoptara la circularidad del flujo? A partir de estas preguntas, Mentz sugiere reemplazar ciertos términos establecidos por otros de raigambre marítima: "campo" por "corriente", "suelo" por "agua", "progreso" por "flujo", "Estado" por "barco" y "claridad" por "distorsión". "Nuestras metáforas", escribe, "deben flotar en el agua en lugar de echar raíces en la tierra" (p. 45).

Este ejercicio de sustitución léxica revela no solo las implicancias ideológicas de nuestras metáforas, sino también la distorsión visual inherente al medio acuático, que desafía los cánones de claridad y transparencia asociados a la modernidad. Stacey Alaimo (2025) y Melody Jue (2020) han explorado cómo la inmersión en lo líquido transforma radicalmente la percepción: el cuerpo se vuelve más denso, más lento; la mirada, más inestable; la orientación, más incierta. La investigación anfibia que proponen introduce no solo una variabilidad sensorial, sino también epistemológica. Descentrar la mirada implica descentrar la autoridad del saber.

Asimismo, la relación con el océano desde una perspectiva decolonial abre un eje vertical de desplazamientos y traumas que inyecta una turbiedad moral en la lógica lineal de la travesía europea. Steve Mentz (2020) habla de una "globalización mojada", cuyas corrientes fundacionales —la conquista, el comercio triangular, la esclavitud transatlántica— siguen resonando traumáticamente en el presente. El "Atlántico negro" de Paul Gilroy (2014), el "mar de piedras" de Raúl Zurita (2018) o el "océano cementerio" de Kathryn Yusoff (2018) son otras figuras que condensan la violencia fundacional subyacente a los imaginarios marítimos del mundo moderno.

El artista Enrique Ramírez ha trabajado esta dimensión espectral del mar como archivo sonoro de los cuerpos desaparecidos, entrelazando violencia colonial, dictatorial y ecológica. Por su parte, la académica Macarena Gómez-Barris (2017) propone adoptar una "perspectiva sumergida" para atender a esos infrarrelatos refractarios, resistentes a la visibilidad institucional. Esta perspectiva deshegemónica sustituye la lógica de la travesía por la de la zambullida. Transforma la expansión en una fuerza que se niega a caber en las categorías terrestres, telúricas y continentales del saber; las excede constantemente y devuelve a sus orillas los recuerdos y materialidades de vidas subyugadas.

En este sentido, la noción de "relación" propuesta por el pensador antillano Édouard Glissant (2017) resulta fundamental. La travesía supone un punto de partida y uno de llegada. La zambullida en el todo oceánico, en cambio, identifica dinámicas de pertenencia común e interdependencia: un espacio de "relación", en palabras de Glissant, que rechaza las jerarquías separatistas del conocimiento colonial y les opone una "infinición" radical, así como la idea de una ciencia —u obra— siempre en devenir. El mar deja de ser solo escenario de tránsito para convertirse en matriz epistémica: espacio de copertenencia, mezcla y resonancia.

3. Ecos sumergidas: Warburg y la vida oceánica de las formas

Este descentramiento epistemológico impulsado por las humanidades azules puede parecer relativamente reciente, inspirado por necesarios ejercicios reflexivos y reparativos en torno a los traumas coloniales. No representa, sin embargo, una ruptura —o innovación— absoluta respecto de ciertas intuiciones anteriores. Pensar las disciplinas en términos de flujos y corrientes resulta, en sí mismo, contrario a cualquier lectura abruptamente rupturista. Cabe también recordar que la lógica de la zambullida y la inmersión, introducida por un giro azul en la historiografía del arte, resuena con ideas previamente formuladas por voces consideradas, en algunas épocas, heterodoxas dentro del campo disciplinar.

Si los pensadores del formalismo se mantenían firmemente asidos a la barandilla de su metafórica embarcación, uno de sus herederos se arrojó al agua: Aby Warburg, cuyo pensamiento anticipa una historia del arte abierta a la latencia, la repetición y a la vida póstuma de las formas; una historia del arte permeable a formas de conocimiento fluidas y espectrales.

El concepto de *Nachleben* —la supervivencia o vida después de la vida de las imágenes— introduce una temporalidad errante, en la que los signos del pasado resurgen cargados de energía afectiva, desestabilizando los marcos cronológicos convencionales. Para Georges Didi-Huberman (2003), gran lector de Warburg, esta insistencia en la latencia abre la historia del arte a una dimensión líquida y proteica: "el *Nachleben* es impuro del mismo modo que el propio *Leben*: ambos son desordenados, proteicos, líquidos, oceánicos en su alcance y complejidad, impermeables a la organización analítica" (p. 282).

En oposición al racionalismo cartográfico de la perspectiva renacentista —y a la linealidad metodológica que dominará buena parte del siglo XIX— Warburg traza los contornos de una mirada anfibia, capaz de desplazarse entre disciplinas, entre tiempos y entre imágenes sin fijarse en una lógica de progreso o clausura. Su *Atlas Mnemosyne*, proyecto inacabado pero emblemático, constituye un archivo visual en el que las imágenes no se suceden cronológicamente, sino que se relacionan por intensidades afectivas, gestos recurrentes y movimientos internos. En esta constelación visual, el montaje sustituye a la narrativa lineal y la resonancia a la jerarquía.

Desde una mirada oceánica, la obra de Warburg resulta especialmente fértil. Su sensibilidad hacia lo espectral, lo informe y lo relacional permite imaginar una historiografía sumergida, abierta a formas de saber no disciplinadas. A pesar de su contexto eurocéntrico, Warburg

parece intuir que las imágenes no obedecen exclusivamente a estructuras visibles ni a cronologías fijas, sino que emergen y reaparecen como corrientes subacuáticas, cargadas de memoria, dolor y persistencia.

Pensar una historia del arte en "tono azul" es, en este sentido, asumir esa turbulencia. A diferencia de la mirada cenital del historiador-cartógrafo, el enfoque propuesto por Warburg —como el de las actuales epistemologías oceánicas— requiere sumergirse, aceptar la distorsión, el desplazamiento y la aparición inesperada de lo reprimido. Su legado, por eurocéntrico que sea, puede leerse hoy como una invitación a reimaginar los métodos de la disciplina no como instrumentos de orden y organización, sino como prácticas de escucha y resonancia. También como invitación a la desobediencia disciplinar.

Derivas inconclusas

Adoptar una mirada oceánica en la historia del arte no constituye simplemente un cambio terminológico o estético: es, ante todo, un gesto político y ético. Este giro azul interpela nuestras certidumbres disciplinares más arraigadas y propone una práctica historiográfica menos centrada en la estabilidad, la visibilidad o el progreso, y más abierta a la inestabilidad, la opacidad y la zambullida. Volver al mar —no como símbolo romántico o sublime, sino como entorno epistémico— implica abandonar la seguridad de los mapas, las líneas rectas y las cronologías canónicas. Supone aceptar la turbulencia de las formas, la densidad de los recuerdos sumergidos, la vibración de las imágenes supervivientes.

Desde esta perspectiva oceánica, la historia del arte puede contribuir activamente a los debates contemporáneos en torno a la crisis ambiental, la justicia epistémica y la reparación histórica. Al atender a los cuerpos hundidos, a los relatos invisibilizados y a las formas flotantes que nos interpelan desde el fondo, la disciplina puede reinventarse

como una práctica sumergida: una forma de bucear en lo que permanece aún no dicho.

LISTA DE REFERENCIAS

Alaimo, S. (2025). *The Abyss Stares Back. Encounters with Deep-Sea Life*. University of Minnesota Press.

Cohen, M. y Quigley, K. (2019). *The Aesthetics of the Undersea*. Routledge.

Didi-Huberman, G. (2003) Artistic Survival: Panofsky vs. Warburg and the Exorcism of Impure Time. *Common Knowledge, 9*(2), pp. 273-285. https://doi.org/10.1215/0961754X-9-2-273.

Flores, T., San Martin, F. y Villaseñor Black, C. (2024). *The Routledge Companion to Decolonizing Art History*. Routledge.

Flusser, V. (2011). *Vampyroteuthis Infernalis*. Atropos Press.

Focillon, H. (2010). *La vida de las formas*. Universidad Nacional Autónoma de México.

Gilroy, P. (2014). *Atlántico negro: modernidad y doble conciencia*. Akal.

Glissant, E. (2017). *Poética de la relación*. Editorial de la Universidad Nacional de Quilmes.

Gómez-Barris, M. (2017). *La zona extractiva: ecologías ecosociales y perspectivas decoloniales*. Ediciones Metales Pesados.

Iversen, M. (2003). *Alois Riegl: Art History and Theory*. The MIT Press.

Jue, M. (2020). *Wild Blue Media: Thinking Through Seawater*. Duke University Press.

Mentz, S. (2020). *Ocean*. Bloomsbury Press.

Patrizio, A. (2019). *The Ecological Eye: Assembling an Ecocritical Art History*. Manchester University Press.

Roman, H. (2023). Knowledges. *A Cultural History of the Sea in the Age of Enlightenment* (pp. 27-42). Bloomsbury Academic.

Yusoff, K. (2018). *A Billion Black Anthropocenes or None*. University of Minnesota Press.

Zhong Mengual, E. (2021). *Apprendre à voir. Le point de vue du vivant*. Actes Sud.

Zurita, R. (2018). *Un mar de piedras*. Fondo de Cultura Económica.

Concha en ácido: hacia la disolución

Sergio Soto Maulén

Antes de comenzar con el tema que nos convoca, me gustaría plantear algunas ideas en torno a la historia del arte como disciplina y a la práctica curatorial como uno de sus instrumentos metodológicos. En el famoso libro *Historia de la Historia del Arte* de Udo Kultermann, publicado en 1996, es posible identificar al menos dos condicionantes que afectan a la historia del arte: primero, y como a cualquier disciplina, las proposiciones epistemológicas de cada época; y segundo, en su caso específico, las reflexiones internas de la práctica artística, es decir, aquello que orbita al hecho artístico, a lxs artistas así como a sus infinitas y diversas proposiciones plásticas y discursivas. De alguna manera, la historia del arte responde a lo que ella misma rastrea y descubre en y entre la cultura, hacia su argumento.

A grandes rasgos, como sabemos, en esta deriva, la historia del arte se ha hecho cargo de asuntos bastante diversos, como por ejemplo: las vidas de sus agentes, la magia, la mitología, las religiones, los temas inscritos en las obras, sus experimentaciones formales y materiales, el contexto de producción, los sucesos políticos, y con ello, más recientemente ha integrado herramientas como la interseccionalidad, la crítica poscolonial, el feminismo y el pensamiento ecológico.

Kultermann (1996) sugiere que “el historiador del arte debería saber cuál es el lugar que ocupa actualmente en la sociedad”. Y continúa, muy tajante: “Quien, como en el pasado, se centre con demasiada

frecuencia sólo en su limitado ámbito de investigación y, además, no haga caso de las relaciones que tiene con otros campos, ajenos incluso al ámbito científico, se convertirá simplemente en un especialista, que seguirá siendo un ignorante hasta la vulgaridad" (p. 339).

Por el momento no me considero ni un especialista, ni un ignorante, ni mucho menos un vulgar. Prefiero robarme la frase de Donna Haraway y diré que, por el momento, ante tanta crisis, yo me quedo en el problema.

Los últimos años, he encontrado en la curaduría de arte contemporáneo, la edición experimental, el diálogo con artistas, la claridad jerárquica del cine, la escritura de ficción, así como también el ejercicio y abuso de escrituras fragmentadas por la diversidad de géneros literarios que reclaman su lugar en el texto, una manera de guardar bajo mi almohada una serie de experiencias, imágenes, reflexiones, vínculos y desencuentros, en su mayoría irrelevantes, pero que eventualmente, espero, sean un aporte para esa historia del arte que sabe cuál es su lugar en la sociedad.

Habiendo dicho esto, leeré una crónica sobre la exposición "Concha en ácido" de la artista Elizabeth Burmann Littin y mi aporte desde la curaduría. Estuvo abierta entre abril y septiembre de este año en este mismo museo, el Museo de Arte Contemporáneo (MAC).

***

En el recorrido de las cuatro salas donde fue exhibida "Concha en ácido" de Elizabeth Burmann Littin, acompañamos a un crustáceo imaginado en su devenir material, haciéndonos parte de su disolución. En un diálogo con la arquitectura (material y simbólica) del MAC, esta exposición presentó algo así como una fábula en torno a la disolución de materialidades orgánicas en el océano, y de alguna forma, de la disolución metafórica de estructuras simbólicas de la cultura. A través de una serie de obras distorsionamos nuestra escala y autopercepción frente a representaciones y desplazamientos materiales de cuerpos, criaturas y fenómenos más-que-humanos (conchas, cangrejos, entre otros seres).



Fig. 1. Registro de la exposición "Concha en ácido" (2025).
Sala 8, Museo de Arte Contemporáneo. Registro: Felipe Ugalde.

Esta exposición fue el resultado de una serie de reflexiones, experimentaciones y relatos que a continuación intentaré describir.

Tanto las reflexiones curatoriales como los procesos de producción artística estuvieron determinadas por el deseo de tensionar horizontalmente la relación entre arte, naturaleza y cultura. En este sentido, literatura proveniente del feminismo material fue refugio y compañía; nos ofreció una postura radical e inconclusa que nos permitió especular

tanto sobre nuestras expectativas colectivas como nuestras inquietudes personales.

Intentamos cumplir el desafío autoimpuesto de desplazar nuestro cuerpo hacia medioambientes no-humanos, como el océano, tanto como fuese posible. Según Emanuele Coccia (2019), estos espacios que consideramos "inhabitables" (como el océano), jamás serán "definitivamente inhabitados". En vez de controlar o domesticar esos espacios, tenemos el deber de mezclarnos con ellos.



Fig. 2. Registro de la exposición "Concha en ácido" (2025). Sala 8, Museo de Arte Contemporáneo. Registro: Felipe Ugalde.



Fig. 3. Registro de la exposición "Concha en ácido" (2025). Sala 9, Museo de Arte Contemporáneo. Registro: Felipe Ugalde.



Fig. 4. Registro de la exposición "Concha en ácido" (2025). Sala 11, Museo de Arte Contemporáneo. Registro: Felipe Ugalde.

Con Elizabeth decidimos viajar a Tongoy y aislarnos a modo de residencia para pensar en nuestra futura exposición. Así, la playa, como un territorio ambivalente, una fantasía que limita la cultura y la naturaleza (como anuncia Michel Tussig), fue nuestro refugio y nuestro punto de vista. Fue en el recorrido de la playa donde visualizamos los múltiples destinos de la disolución. Patas, trozos y pieles de cangrejos, así como conchas repartidas en la arena nos contaban la historia de su vida y su declive. En general pudimos entender que estas materialidades ruinosas (pedazos de conchas y cangrejos), alguna vez criaturas autónomas, habían sido parte de un delicado ecosistema tanto natural como cultural: fueron alimento para aves, alimento para humanos, mercancía y también simplemente residuos orgánicos depositados por la fuerza del océano y sus mareas. A veces basuras, a veces tesoros. Progresivamente, cada vez que volvíamos a la playa nos hacíamos parte de la disolución de estas criaturas, entendiendo que no había distancia entre su destino y nuestro cotidiano. Que no éramos seres pasivos, y que nunca lo habíamos sido.

Pensar en torno al comportamiento del "cangrejo decorador" fue fundamental para convocar algunas prácticas humanas, siendo "la decoración" un término capaz de trasgredir los límites entre cultura y naturaleza. El cangrejo decorador recibe su nombre ya que en su desplazamiento por el fondo del océano va recolectando materiales orgánicos, desechos, que le sirven de alimento y material de camuflaje. De manera progresiva, los cangrejos decoradores van cambiando la apariencia de su caparazón con las distintas materialidades que seleccionan, ocultando su presencia entre el paisaje orgánico del fondo del mar. Algo equivalente a la decoración humana.

De tanto recorrer una playa, pudimos ver incontables distorsiones materiales. Tal delicadeza y complejidad morfológica, gentilmente, nos

iba exigiendo un lugar en las cuatro salas de "Concha en ácido". Entablar ese vínculo con seres ya diluidos, afectados por otras especies y por nuestras costumbres nos ayudó a resolver la lógica curatorial de la exposición y la forma de las obras.

Como se puede advertir en el nombre de la muestra, esta exposición toma prestadas algunas ideas presentes en el ensayo "Your Shell on Acid" ("Tu concha en ácido") de la académica Stacy Alaimo y que refieren a reflexiones en torno a las crisis ecológicas e ideológicas del presente. Discursos como el de Alaimo son partícipes de nuevos aparatos críticos, filosofías, o corrientes de pensamiento, denominados por la academia como: feminismos materialistas, feminismos posthumanos, feminismos postnaturales, feminismos oceánicos, entre otros.

A grandes rasgos, esta serie de reflexiones piensan de forma interseccional las crisis del mundo actual. Entre otros desafíos, el texto de Alaimo busca descentralizar nuestro pensamiento con el fin de que seamos capaces de considerar otras formas de existencia (no humanas) con las que podamos establecer alianzas y así imaginar nuevas formas de existencia más allá del antropocentrismo.

Alaimo nos invita a considerar dentro de nuestras reflexiones a pequeñas criaturas que actualmente experimentan la disolución catastrófica de sus propios cuerpos en el océano. Tanto el ensayo como esta exposición toman como punto de partida la acidificación de los mares y sus consecuencias. Decidimos imaginar materialmente nuestra transcorporalidad en la deriva de estos relatos ignorados y así aproximarnos a una multitud de criaturas que padecen otro tipo de catástrofes, extinciones y/o disoluciones irreversibles que a simple vista parecieran no afectarnos.

Una hipótesis importantísima de Alaimo dice que incluso el uso del término "antropoceno" (concepto que establece que la crisis actual

del medioambiente es producto de actividades humanas de carácter industrial) debe ser atendido con desconfianza. Si bien el término ha sido relevante para vincular la agencia de lo humano en la crisis ecológica, también ha sido usado para reafirmar la soberanía del hombre con respecto a la naturaleza. Es más o menos ambivalente, no queda claro si es una crítica o un elogio a las actividades industriales del hombre.

El problema es el siguiente: los gases contaminantes que se acumulan aceleradamente en la atmósfera, desde la industrialización de la vida humana, son depositados en el océano. Una serie de procesos químicos provoca que las aguas del océano aumenten su temperatura, y por lo tanto su nivel de acidez, su pH. Una de las consecuencias de esta acidificación es la disolución de estructuras de carbonato de calcio. Este mineral se encuentra en pequeñas criaturas, como cangrejos, moluscos y comunidades planctónicas. Son estos seres los que actualmente padecen la disolución de sus conchas y caparazones.
Con la intención de exceder una contemplación pasiva de estas escenas



Fig. 5. Registro de la exposición “Concha en ácido” (2025). Sala 9, Museo de Arte Contemporáneo. Registro: Felipe Ugalde.

de extinción, “Concha en ácido” construye materialmente un relato y un espacio para autopercibirse como cuerpos expuestos a la disolución imaginada de nuestras propias conchas. Primero desde la imaginación material, ya que el mineral que está más presente en nuestro cuerpo es el carbonato de calcio (en huesos, uñas y dientes). Pero además, con el fin de diluir una serie de corazas simbólicas que nos determinan como sujetos individuales, alienados y, a veces, carentes de empatía; absolutamente inmersos en ideologías nocivas (muy humanas) como el capitalismo neoliberal.



Fig. 6. Registro de la exposición “Concha en ácido” (2025). Sala 9, Museo de Arte Contemporáneo. Registro: Felipe Ugalde.

En 2020, la artista se hizo cargo del cuidado de dos cangrejos decoradores. A través de este vínculo, pudo acompañar y registrar una serie de comportamientos particulares de esta especie. Otro proyecto relevante para esta exposición es la acción "Conchada muladar" que llevó a cabo por primera vez en 2019. En esta ocasión, la artista hizo una invitación abierta a comer choritos y luego realizar *souvenirs* con las conchas que se iban acumulando. Quedó en evidencia nuestro lugar en los ciclos de consumo y desecho, así como también la tensión e intercambio entre prácticas naturales y culturales. Esta atención al devenir de los choritos en el cotidiano se vuelve mucho más importante cuando consideramos que estos moluscos son criaturas filtradoras, que digieren muchas de las partículas tóxicas provenientes de emisiones humanas/industriales que llegan al océano. No solo nos alimentamos de choritos, sino también estamos compartiendo una serie de afectaciones materiales, tensiones y vínculos de conveniencia que son estratégicamente ignoradas por el relato cultural. Este ejercicio colectivo nos permitió cuestionar nuestras tradiciones, los impactos del descarte y la basura.

Todas estas operaciones críticas tienen origen en una serie de dislocaciones epistemológicas desde el postmodernismo, que luego son abordadas desde una postura feminista que busca superar la insuficiencia del giro lingüístico, es decir, su fracaso en la reconstrucción de nuevos campos de sentido.

Como indica Alaimo (2008): "Las deconstrucciones rigurosas de Jacques Derrida y Luce Irigaray (especialmente presentes en *Speculum of the Other Woman*) han expuesto la lógica perniciosa que categoriza a la mujer como subordinada, inferior, un espejo de lo mismo o todo pero invisible" (p. 2). Hasta este momento, representado en estos autores, las feministas postmodernas siguen reproduciendo una serie de binarismos: femenino/masculino, naturaleza/cultura, llamando a deconstruir estas dicotomías en vez de seguir desplazándose entre ellas. A pesar de esto, autoras como Alaimo, que alientan un feminismo postnatural y posthumano, dan cuenta de que la distancia entre lenguaje y realidad aún es un argumento elocuente, a propósito de la incomodidad que significa para este modo de pensamiento asumir la relevancia de las interacciones materiales por sobre el lenguaje en el establecimiento de lo real. Es decir, autoras como Alaimo tensionan y nos seducen hacia un nuevo giro feminista que enfrente el aparato crítico postmoderno que, como sabemos, define la realidad desde el lenguaje sin considerar las complejas e incontrolables interacciones materiales.

Asumiendo la necesidad de un feminismo material que no esté subordinado al lenguaje, "Concha en ácido" ejercita lo que autoras como Alaimo proponen como punto de partida para pensar la crisis del presente. Y es que, de forma irrenunciable, estamos en constante interacción e intercambio material con otros cuerpos. No solo como un fetiche materialista, sino también como una imagen o un fenómeno que nos permite asimilar que los aspectos simbólicos de la cultura occidental, tales como ideologías, políticas y economías, han determinado nuestro devenir material y viceversa. De manera simple, aquello que creemos simbólico, discursivo o cultural, es también un fenómeno material. Además de estar determinados por la cultura, estamos afectados materialmente, como si cada cuerpo, cosa o materia, al encontrarnos dejara un rastro a nivel celular acoplado a nuestros fluidos, pieles y/u órganos. Un ejemplo de esto es la presencia irreversible e indudable de microplásticos en nuestro organismo.

Para finalizar, es fundamental que, desde la práctica artística, y por qué no, desde la historia del arte (entremedio la curaduría),

cuestionemos nuestra manera de visualizar y pensar nuestro presente en crisis. Me refiero, por ejemplo, a cuestionar el imaginario apocalíptico con que representamos la crisis medioambiental. Ya que, mientras pensamos en nuestra extinción, y con ello el fin de la vida, estamos negando la agencia de formas de vida más que humanas que, en silencio, desde siempre, han sido capaces de adaptarse materialmente con su entorno, y que aparentemente: es este.

LISTA DE REFERENCIAS

Alaimo, S. (2017). *Anthropocene Feminism*. University of Minnesota Press.

Alaimo, S. y Hekman, S. (eds.). (2008). *Material Feminisms*. Indiana University Press.

Kultermann, U. (1996). *Historia de la historia del arte*. Ediciones

Perspectivas de desastres (in)naturales desde las ciencias

Amanda Huerta Fuentes

Esta ponencia aborda el concepto de desastre desde distintas perspectivas asociadas a las ciencias en sentido amplio. Se discute qué se entiende por desastre natural, desastre causado por humanos (sociotécnico) y por ambos, es decir, híbrido, y los enfoques de cada uno. Los desastres tienen características e impactos diferentes, pero poseen un elemento común: su gravedad. No existe una definición de desastres aceptada universalmente, por lo cual se han propuesto varios criterios para definirlos. También en la presente investigación se cuestiona el concepto de desastre (in)natural dado que mayormente la génesis es antrópica, por lo que se debate sobre sus implicancias en la naturaleza.

Antes de plantear algunas reflexiones sobre los desastres (in)naturales es preciso definir qué se entiende por natural, y en consecuencia, por naturaleza. Natural proviene del latín *naturalis*, que tiene varios significados y usos, tales como: nativo de un lugar, dicho de una persona, dicho de una cosa, entre otros; y es un adjetivo que refiere a lo vinculado con la naturaleza (Real Academia Española, 2025). Por su parte, naturaleza puede concebirse como el mundo natural con énfasis en la diversidad biológica y puede aplicarse, por ejemplo, en las ciencias, en relación con los ecosistemas y su funcionamiento, la evolución, la biósfera, el patrimonio evolutivo compartido por la humanidad y diversidad biocultural. Además, se vincula a categorías como la madre tierra, los sistemas de la vida, entre otros. La naturaleza favorece a las

sociedades mediante la contribución de bienes y servicios de los ecosistemas, examinados por separado o en conjunto, y en este sentido, algunos sistemas de conocimiento exploran los dones de la naturaleza y otros conceptos que refieren a sus beneficios, de los cuales las personas obtienen una buena calidad de vida (Plataforma Intergubernamental Científico-Normativa sobre Diversidad Biológica y Servicios de los Ecosistemas [IPBES], 2019).

Ciertas comunidades científicas describen por igual una catástrofe, desastre, accidente, emergencia o urgencia. Ante lo cual se precisarán también estos conceptos antes de avanzar en la exposición. Estos eventos han sido definidos desde diversos puntos de vista, entre los que se incluyen perspectivas cualitativas, cuantitativas o basadas en las ciencias sociales, así como producto de la observación directa de situaciones o bien de conceptualizaciones derivadas de revisiones técnicas del tema. Todos estos términos comparten características como que precisan de una intervención ante una demanda urgente en una situación emergente; que detonan reacciones psicológicas similares en función de la magnitud del evento y de las repercusiones en las personas; que pueden ser imprevisibles y accidentales y, por lo tanto, causar sorpresa, indefensión y desestabilización; que pueden constituir una situación de peligro inmediata para la vida o la integridad física; y que son fuentes de destrucción, causando daños en humanos y materiales, en grado diferente (Villalibre, 2013). Un desastre se diferencia de los otros conceptos en que para que un suceso se declare como tal influye su magnitud, la cantidad de ayuda a requerir y contiene pesos emocionales, políticos y económicos que influirán en las propias víctimas y en la población en general. En contraste con otros sucesos serios y traumáticos, crean otras necesidades que dejan atrás los recursos disponibles. A diferencia de los accidentes y emergencias, donde los re-

cursos habituales son suficientes para dar respuesta a las demandas, una situación de desastre o accidente puede implicar una mayor o menor movilización de recursos tanto para la propia gestión del desastre como para las víctimas (Weisaeth, 1993).

No hay una definición del vocablo desastre aceptada universalmente, pues depende de la disciplina desde la cual se aborde (Turner y Pidgeon, 1997). Etimológicamente proviene del latín *des* (negativo, desafortunado) y de *astre* (astro, estrella), por lo que sería como una desgracia derivada de los astros o dioses, más allá del control humano (Villalibre, 2013). El concepto de desastre ha estado enfocado en los efectos sociales más que en los físicos. Una de las definiciones de desastre más utilizadas, comúnmente enseñada en los programas de gestión de emergencias y predominante en la literatura de investigación, fue la proporcionada por Charles Fritz (1961, p. 655): "... un evento, concentrado en el tiempo y en el espacio, en el cual una sociedad, o una subdivisión de ella, relativamente autosuficiente, sufre un daño severo e incurre en las pérdidas de sus miembros y pertenencias físicas, cuya estructura social se ve interrumpida e impedida en el cumplimiento de todas o algunas de las funciones esenciales de la sociedad". Parker (1992) proporcionó una definición adicional común en el ámbito de la gestión de emergencias: "... un evento natural o causado por el humano, inusual, incluido un evento por fallas de sistemas tecnológicos, que sobrepasa temporalmente la capacidad de respuesta de comunidades humanas, grupos de individuos o entornos naturales y que causa daños masivos, pérdidas económicas, trastornos, lesiones y/o pérdida de vidas" (p. 6).

Se han propuesto varios criterios para definir los desastres en términos de sus consecuencias. En su sitio web, el Centro de Investigación sobre la Epidemiología de los Desastres (CRED, 2024) plantea criterios para definir los desastres. Exige que se cumpla al menos uno

de los siguientes: se informe de diez o más muertos, existan cien o más personas afectadas, una declaración de estado de emergencia o un llamado a la asistencia internacional.

En el campo académico, los desastres pertenecían tradicionalmente a las ciencias básicas, físicas o "duras", sin embargo, durante las últimas décadas se ha desarrollado una creciente especialización en el seno de disciplinas como la sismología, vulcanología, geología, hidrología, climatología o meteorología. Debido a la investigación en estos campos, actualmente se dispone de nuevos conocimientos sobre fenómenos físicos que pueden convertirse en amenazas, así como de mejores herramientas de predicción y monitoreo; es decir, es importante el avance en estas ciencias dedicadas a los fenómenos naturales que pueden desencadenar desastres, pero omiten los demás factores que determinan el riesgo (Gellert de Pinto, 2012). Este enfoque postula que un terremoto, erupción volcánica, huracán u otro evento extremo es sinónimo de un desastre y difunde con ello una visión de eventos naturales fundamentalmente desconectados de la sociedad (Maskrey, 1998).

Otra aproximación del problema surgió desde las ciencias aplicadas, como la ingeniería, que se centran en la probabilidad de pérdida. Su postulado indicaba que, para que se produjera un desastre, en la zona de impacto de una amenaza (fenómeno físico) debiera existir un impacto medible en el entorno físico, la sociedad o la economía. Con ello, las investigaciones dieron un salto importante del concepto que sostenía que los riesgos son sinónimos de las amenazas naturales, hasta la comprensión de que los desastres están estrechamente relacionados con los impactos por eventos físicos extremos (Maskrey, 1998).

Todos los desastres tienen en común la gravedad de su impacto. Repercuten en términos de vidas, construcciones y medioambiente. Como se mencionó al principio de este texto, se pueden clasificar en

tres tipos: desastres naturales, desastres causados por humanos (sociotécnicos) e híbridos (Shaluf, 2007).

Los desastres naturales son eventos catastróficos resultantes de causas naturales como erupciones volcánicas, tornados, terremotos, etcétera, sobre los que el humano no tiene control. A pesar de esto, sus impactos pueden reducirse mediante sistemas de alerta avanzados que pronostiquen desastres naturales inminentes y mediante su gestión eficaz (Shaluf, 2007). Los desastres naturales pueden definirse como "consecuencia de fenómenos naturales desencadenantes de procesos que causan daños físicos y pérdidas de vidas humanas y de capital, al tiempo que alteran la vida de comunidades y personas, y la actividad económica de los territorios afectados" (Comisión Económica para América Latina y el Caribe [CEPAL], 2014).

Cabe indicar que a veces existe la confusión en el uso de términos como fenómeno natural y desastre natural, pues resulta frecuente su empleo como sinónimos. Algunos fenómenos naturales son destructivos, pero no siempre causan desastres, como, por ejemplo, un terremoto que ocurre en una zona despoblada. En general, se considera como desastre natural a la coincidencia entre un fenómeno natural peligroso (inundación, terremoto, sequía, ciclón, etcétera) y determinadas condiciones vulnerables. Existe el riesgo de que ocurra un desastre cuando uno o más peligros naturales se manifiestan en un contexto de vulnerabilidad (Maskrey, 1989). Las discusiones en torno a los desastres naturales han surgido en la escena internacional desde principios de los noventa y poco a poco se han ido institucionalizando (Revet, 2011), por lo que se ha manifestado un cambio significativo en la percepción y el abordaje de los problemas asociados desde la academia hasta la incidencia en perspectivas políticas, como también en propuestas de acción (Gellert de Pinto, 2012).

Los desastres naturales no son eventos que rompan un orden normal, por el contrario, son procesos que se deben a un orden político, económico y social anormal, en este sentido, están construidos socialmente (Revet, 2011). Por otro lado, los desastres naturales a su vez pueden clasificarse en fenómenos:

A) Naturales que ocurren debajo de la superficie de la tierra: terremotos, tsunamis y erupciones volcánicas.

B) Naturales de origen físico complejo que se producen en la superficie de la tierra: deslizamientos de tierra y avalanchas.

C) Meteorológicos/hidrológicos: tormentas de viento (ciclones, tifones, huracanes), tornados, granizadas y tormentas de nieve, mareas de mar, inundaciones y sequías.

D) Biológicos: epidemias o enfermedades transmisibles (Shaluf, 2007), plagas de insectos (por ejemplo, taladradores de la madera, perforadores de semillas, defoliadores, etcétera) o aparición de enfermedades.

Los desastres causados por humanos son eventos catastróficos que resultan de decisiones humanas. Se clasifican en desastres tecnológicos, accidentes de transporte, colapsos de estructuras y fallas de producción. Refieren también a sucesos no naturales que pueden ser repentinos o a largo plazo, como derrumbes estructurales, de edificios y de minas cuando esto ocurre de manera independiente, sin ninguna fuerza externa. Además, los desastres aéreos, terrestres y marítimos son todos desastres causados por humanos. En cambio, los desastres ocasionados por humanos a largo plazo tienden a referirse a conflictos nacionales e internacionales. Así, los desastres causados por humanos pueden clasificarse como:

A) Causados por conflictos o guerras: guerras convencionales (incluidos asedios y bloqueos) y guerras no convencionales (nucleares, químicas y biológicas).

B) Causados por accidentes: vehiculares (aviones, trenes, barcos, automóviles), ahogamientos, derrumbes de edificios y otras estructuras, explosiones, incendios, biológicos, y químicos, incluidos envenenamientos por insecticidas y contaminación (Shaluf, 2007). Respecto a este último (contaminación), se define como aquel que "... no golpea y su ocurrencia no puede establecerse con precisión en cuanto a tiempo, lugar o extensión de destrucción" (Fowlkes y Miller, 1988).

Por lo que los desastres acusados por humanos se caracterizan de la siguiente manera: no hay accidentes y en sí mismo no tiene la calidad de un accidente. Su curso es prolongado y dual. La primera etapa de un desastre no natural implica la exposición real o potencial de una población a un riesgo invisible; la segunda espera el paso del tiempo y la aparición de efectos debilitantes para la salud o el ambiente como consecuencia de esa exposición. Este tipo de desastre se describe a menudo como un evento de desarrollo lento. No hay víctimas; se deriva de la misma ambigüedad que acompaña a la invisibilidad de tal exposición. Cuando el riesgo potencial es desconocido e ilimitado, no se puede determinar con certeza la identidad de sus víctimas o si hay víctimas en absoluto. En estos casos, no se dice que existe un desastre propiamente dicho, al menos en términos convencionales (Fowlkes y Miller, 1988). Un ejemplo que puede ilustrar este evento es la contaminación de aguas por procesos de eutrofización en cuerpos lénticos urbanos, como el humedal de Batuco, la laguna Carén y el tranque Chada situados en la región Metropolitana que afectan la conservación de estos ecosistemas (Rodríguez et al., 2024).

Hay desastres que resultan tanto del error humano como de fuerzas naturales. Son una combinación de decisiones humanas y fuerzas naturales volátiles. Estos son desastres híbridos. Un ejemplo de un de-

sastre híbrido es la tala extensiva de bosques que causa erosión del suelo y, posteriormente, fuertes lluvias que conllevan deslizamientos de tierra. Otra ilustración lo constituyen las inundaciones que devastan una comunidad construida en una llanura aluvial conocida. O cuando las construcciones se ubican al pie de un volcán activo o en una zona de avalanchas o con deslizamientos de tierra. Se cree que los tres tipos de desastres cubren todos los eventos desastrosos (Shaluf, 2007).

Luego de revisar los conceptos de desastre natural, desastre causado por humanos y desastre híbrido, cabe revisar la noción de desastre (in)natural, que se ha desarrollado en las últimas décadas y ofrece una visión distinta respecto a las anteriores. El primer libro publicado por la Red de Estudios Sociales en Prevención de Desastres en América Latina (LA RED) se llamó *Los desastres no son naturales* (Maskrey, 1993), y esta constatación se convirtió desde entonces en un lema de concientización. Llamar a los desastres naturales o no, puede parecer un formalismo insignificante, pero tiene mucho que ver con la actitud frente al problema. Si se habla de desastre natural, se encuentra la tradicional percepción de que los desastres son sinónimos de eventos extremos de la naturaleza, que son inevitables, inesperados, y que queda solamente prepararse para situaciones de "emergencia", para la "atención del desastre" y para enfrentar la posterior recuperación y reconstrucción. Así se transmite la idea de una sociedad "impotente" frente a las "fuerzas extremas de la naturaleza", y se fomenta una percepción fatalista frente a este problema.

En consecuencia, se percibe al humano solamente como víctima de los desastres, y no como sujeto responsable en la construcción de riesgos que permiten su ocurrencia. Se reconoce que los desastres, cuando ocurren, presentan una limitante para el desarrollo, pero el problema fundamental es que las deficiencias del desarrollo causan riesgos de

desastres y solamente un desarrollo sostenible puede contribuir a la reducción de riesgos (Gellert de Pinto, 2012). Es decir, el riesgo y su gestión no son algo externo al desarrollo, sino un componente íntimo e intrínseco (Lavell, 2007). Este traslado del tema hacia la gestión del riesgo como parte de la gestión del desarrollo hizo necesario el replanteamiento de responsabilidades institucionales, más allá de organismos especializados en el desastre y su atención. Ello implica el compromiso de nuevos actores en el problema, como instancias de planificación del desarrollo, de la gestión ambiental y urbana, municipalidades, organizaciones comunitarias, sector privado, ONG de desarrollo, etc. (Gellert de Pinto, 2012).

Por último, la experiencia indica que los desastres asociados a áreas sanitarias (pandemias) o del medioambiente (crisis climática y ecológica, pérdida de biodiversidad, contaminación ambiental) por su naturaleza no pueden ser atendidas a nivel únicamente nacional. En esta última área, la vegetación sufrirá conforme se reduzcan los polinizadores y los enemigos naturales, lo que incrementará la aparición y abundancia de las plagas y enfermedades, no solo a nivel agrícola sino también en los bosques y en el arbolado urbano. La génesis de los desastres (in)naturales es en gran medida antrópica, lo cual complejiza el problema, pues intervienen aspectos políticos, ideológicos, económicos e institucionales, pertenecientes a un modelo de desarrollo que deberían articularse con enfoques tecnológicos y con miradas participativas de las comunidades. Todos ellos pueden entrar en tensión por lo que es un gran desafío.

Las instituciones educativas, en tanto propician la transformación social y cuyo aprendizaje es expandir la realidad, transforman a las personas en aquello que aprenden, por ende, lo que les dota para transformar al mundo a través de la experimentación y creación de nuevos

espacios, resulta fundamental para el abordaje de esta disyuntiva. Los cambios no solo se conciben desde las y los otros, sino también desde cada una de nosotras y cada uno de nosotros. Si con la fuerza generada por el ser humano se ha ido perturbando la naturaleza, con ese mismo ímpetu podría mitigarse, si hay voluntad de transformación y compromiso. Cabe advertir que el deterioro de la naturaleza producto de desastres continuos permanecerá si la educación no es universal y socialmente justa, pues es la base del problema y allí toda la sociedad está implicada ya que se requieren transformaciones socioculturales profundas para conservar ecosistemas más resilientes.

LISTA DE REFERENCIAS

Center for Research on the Epidemiology of Disasters (CRED) (2024). Emergency Events Database (EM-DAT) The International Disaster Database. https://www.emdat.be

Comisión Económica para América Latina y el Caribe (CEPAL). (2014). Manual para la evaluación de desastres. Naciones Unidas. https://repositorio.cepal.org/server/api/core/bitstreams/df2fa48c-418c-4b2a-957c-0bdd97181d27/content

Fowlkes, M. y Miller, P. (1988). Unnatural Disaster at Love Canal. En M. T. Charles y J. C. Kim, (Eds.), *Crisis Management: A Casebook* (pp. 23-42). Charles C. Thomas.

Fritz, C. E. (1961). Disaster. En R. Merton y R. Nisbet (Eds.). *Contemporary Social Problems* (pp. 651-694). Harcourt, Brace and World.

Gellert de Pinto, G. I. (2012). El cambio de paradigma: de la atención de desastres a la gestión del riesgo. *Boletín Científico Sapiens Research,* 2(1), pp. 13-17. https://www.desenredando.org/public/varios/2012/2012_Sapiens-Research_GiselaGellert_ElCambiodeParadigma.pdf

Lavell, A. (2007). Apuntes para una reflexión institucional en países de la subregión Andina sobre el enfoque de la gestión del riesgo. Predecan. https://studylib.es/doc/7105026/apuntes-para-una-reflexi%C3%B3n-institucional-en-pa%C3%ADses-de-la-

Maskrey, A. (1989). *El manejo popular de los desastres naturales. Estudios de vulnerabilidad y mitigación*. Tecnología Intermedia (ITDG). https://iiab.me/modules/es-soluciones/pubs/MTQ3.pdf

——— (1993). *Los desastres no son naturales*. Red de Estudios Sociales en Prevención de Desastres en América Latina (LA RED). https://www.desenredando.org/public/libros/1993/ldnsn/LosDesastresNoSonNaturales-1.0.0.pdf

——— (Ed.) (1998). *Navegando entre brumas. La aplicación de los sistemas de información geográfica al análisis de riesgos en América Latina* (pp. 9-34). ITDG y LA RED.

Parker, D. (1992). The mismanagement of hazards. En D. J. Parker y J. W. Handmer (Eds.), *Hazard management and emergency planning: Perspectives on Britain* (pp. 3-21). James and James Science Publishers Ltd.

Plataforma Intergubernamental Científico-Normativa sobre Diversidad Biológica y Servicios de los Ecosistemas (IPBES) (2019). *El informe de la Evaluación Mundial sobre la Diversidad Biológica y los Servicios de los Ecosistemas. Resumen para los encargados de la formulación de políticas*. IPBES Secretaría.

Real Academia Española. (2025). *Diccionario de la lengua española*, 23.ª ed., [versión 23.8 en línea]. https://dle.rae.es

Revet, S. (2011). El mundo internacional de las catástrofes "naturales". *Política y Sociedad, 48*(3), pp. 537-554. https://doi.org/10.5209/rev_POSO.2011.v48.n3.36424.

Rodríguez, S., Huerta, A., Palma, Á., Vicencio, F. y Araya, J. E. (2024). Utilizing Insects as Bioindicators: An Approximation for Conservation in Urban Lentic Ecosystems in Central Chile. *Insects, 15*(11). https://doi.org/10.3390/insects15110831

Shaluf, I. M. (2007). Disaster Types. *Disaster Prevention and Management, 16*(5), pp. 704-717.

Turner, B. A. y Pidgeon, N. E. (1997). *Man-Made Disasters*. Butterworth-Heinemann.

Villalibre, C. (2013). *Concepto de urgencia, emergencia, catástrofe y desastre: revisión histórica y bibliográfica* [trabajo Fin de Máster Universitario en Análisis y Gestión de Emergencia y Desastres, Universidad de Oviedo], Repositorio Institucional de la Universidad de Oviedo.

Weisaeth, L. (1993). Disasters: Psychological and Psychiatric Aspects. *Handbook of Stress: Theoretical and Clinical Aspects,* pp. 591-636.

Naturalistas, sujetos contenidos por la naturaleza, entre la magia y la ciencia: el caso Darwin, desde la contemplación al "método científico"

Germán Manríquez

Este encuentro, dedicado al arte y a la naturaleza, y a la relación entre arte y naturaleza, me da la oportunidad para plantear: i) si los naturalistas son lo contenido por aquello que los contiene —la naturaleza—, entonces la pregunta por la naturaleza tiene como una de sus respuestas lo que dicen los naturalistas sobre la naturaleza y ii) esta respuesta se transforma y varía en el tiempo, desde la magia al arte, y desde el arte a la ciencia. Hablaremos, entonces, desde dos ejes ortogonales sobre los que descansa el plano de la exposición: uno formal (¿qué es la naturaleza en tanto objeto de conocimiento?) y otro histórico (¿cómo se modifica la comprensión de la naturaleza en la transición desde la magia a la historia natural y el arte, y desde la historia natural y el arte a la ciencia?). Tomaremos como ejemplo paradigmático del primer eje el concepto de naturaleza y como ejemplo paradigmático del segundo eje la obra de Charles Darwin, precedida y comentada por los trabajos de naturalistas y alquimistas. En este contexto, planteamos que Darwin, el naturalista formado en el marco de la historia natural decimonónica, representa la transición desde la magia (alquimia medieval) hacia la ciencia (laboratorio industrial) o, equivalentemente, desde la contemplación (y la melancolía) del naturalista, hacia el "método científico", momento en el que la ciencia termina siendo mercancía.

1. La pregunta por la naturaleza

0. Naturaleza es engendrar, naturaleza es lo que nace

i) ***φυσίς*** /physis, griego/ ortus, generatio, || natura, ingenium, || constitutio, || genius, species, || sexus, nacimiento, generación, || género, especie, || sexo (PP. Escolapios, 1943); ii) ***Natura*** /latin/ Naturaleza, nacimiento (*tuus natura filius*, tu hijo por naturaleza). *Rerum natura* (conjunto de seres y fenómenos naturales) (García de Diego y Mir, 1962); iii) ***Природа*** /priroda, ruso/ Naturaleza, lo que ha nacido, от природы /ot prirody/, de nacimiento (Martínez Calvo, 1965).

1.1. La instalación de la naturaleza

i) En los presocráticos, la instalación de la naturaleza como objeto de conocimiento y modo de pensamiento está guiada por la búsqueda de un principio (***ἀρχή***, arché) que puede ser material, como el agua (***ὕδωρ***, ***hydor***. Tales de Mileto, -624--546) o el fuego (***πῦρ***, pyr. Heráclito, -535--475), o inmaterial, como el amor (***ερως***, *eros*. Hesíodo, c. 700) o el infinito (***ἀπείρον***, *apeiron*. Anaximandro, -610--546) (Ferrater Mora, 1999). En su crítica a esta escuela, Aristóteles (-384--322) desarrolla la doctrina del conocimiento de la naturaleza a partir del conocimiento de sus principios y causas primeras, entre las cuales, ciertamente, se encuentran las propuestas por los presocráticos, pero que, según el estagirita, habrían sido tratadas de manera parcial (solo causas materiales), o bien incompleta (la causa de la generación de las cosas o del origen de movimiento vista como "lo ilimitado" o "lo infinito" en Anaxagoras, o las causas por lo que las cosas son, o causa formal de los pitagóricos).

ii) En este contexto, aspectos claves del conocimiento aristotélico de la naturaleza son, en primer lugar, la concepción de la naturaleza como proceso:

> la naturaleza, primariamente y en el sentido fundamental de la palabra, es la entidad de aquellas cosas que poseen el principio del movimiento en sí mismas por sí mismas. En efecto, la materia se denomina naturaleza porque es capaz de recibir aquella, y las generaciones y crecimiento porque son movimientos que se originan de ella. Y ella es el principio del movimiento de las cosas que son por naturaleza, y, en cierto sentido, es inmanente en éstas, bien en potencia, bien en acto. (Aristóteles, trad. en 1994, p. 215)

En segundo lugar, la doctrina aristotélica del conocimiento de la naturaleza se basa en el carácter polivalente de la causalidad que la explica, a saber:

> de "causas" se habla en cuatro sentidos: de ellas, una causa decimos que es la entidad, es decir, la esencia (pues el por qué se reduce, en último término, a la definición, y el por qué primero es causa y principio); la segunda, la materia, es decir, el sujeto; la tercera, de donde proviene el inicio del movimiento, y la cuarta; la causa opuesta a esta última, aquello para lo cual, es decir, el bien (éste es, desde luego, el fin a que tienden la generación y el movimiento)". (Aristóteles, trad. en 1992, p. 79)

Estas causas corresponden en su versión en latín y lenguas romances, respectivamente, a las causas formal, material, eficiente y final.

iii) La definición de la naturaleza como "la entidad de aquellas cosas que poseen el principio del movimiento en sí mismas y por sí mismas" (Aristóteles, trad. en 1992, p. 79) es equivalente a decir que la naturaleza es, al mismo tiempo, su causa eficiente o "principio del cambio" (***ἀρχή τής μεταβολής***, *arché tis metaboles*; ***ἀρχὴ τῆς κινήσεως***, *arché tis kineseos*) y su causa final (***τό τέλος***, *to telos*). Cabe destacar que en la definición original de causa eficiente, Aristóteles ocupa, indistintamente, los términos

"movimiento" (*kineses*) y "transformación" (*metaboles*). De este modo, según la doctrina aristotélica del conocimiento de la naturaleza, esta y las cosas que la componen (*rerum natura*) —como los seres vivos y fenómenos asociados—, son causa de su propio movimiento, transformación y finalidad.

1.2. La instalación de Dios en el lugar de la naturaleza

i) El carácter polivalente de la causalidad aristotélica de la naturaleza fue utilizado por Tomás de Aquino (1224-1274) como herramienta para demostrar filosóficamente la existencia de Dios y, con ello, poner a Dios en el lugar de la naturaleza, invirtiendo dialécticamente a Aristóteles por varios siglos de ahí en adelante: "Dios es causa suficiente del mundo: causa final, por su bondad; causa ejemplar, por su sabiduría; y causa eficiente, por su poder..."[1] (de Aquino, 2002, p. 65). Hasta aquí, Dios es la naturaleza traducida desde la causalidad polivalente de Aristóteles.

ii) Sin embargo, cuando de Aquino afirma que

> en el mundo sensible encontramos que hay un orden de causas eficientes... es imposible recurrir hasta el infinito... por lo tanto hay que admitir una primera causa eficiente, a la cual todos llaman Dios [...] vemos que las cosas que carecen de inteligencia, como los cuerpos naturales, obran por un fin [...] lo que carece de conocimiento no se encamina a un fin, a no ser que lo dirija alguno que tenga inteligencia[2]. (de Aquino, 2001)

[1] La traducción es del autor.
[2] La traducción es del autor.

el énfasis claramente está puesto en la causa final como demostración de la existencia de un dios quien, a su vez, es la causa eficiente y causa primera. Este argumento, especialmente el de la necesidad de la existencia de un diseño inteligente para explicar la naturaleza y sus fenómenos, será relevante durante el siglo XIX en la construcción de la teología natural, obra homónima del teólogo británico William Paley (1802)[3].

iii) Desde de Aquino a Paley, la elaboración y desarrollo del gran argumento teísta que cruza el pensamiento teológico tiene como resultado la muerte de la naturaleza y la instalación de Dios en su lugar. En este contexto, las historias naturales van a trascurrir en la historiografía occidental por más de cinco siglos como un mar de fondo, hasta la publicación de *El origen de las especies* (Darwin, 1859).

[3] Así como de Aquino invierte la causalidad aristotélica en una causalidad deísta (primera causa eficiente o causa prima), Paley sustituye a la historia natural por la teología natural, donde Dios se revela a través de las leyes que explican las cosas y fenómenos de la naturaleza: "La 'omnipresencia' divina se encuentra en los fundamentos de la teología natural. En cada parte y lugar del universo con el que estamos familiarizados percibimos el ejercicio de un poder el cual, creemos, directa o indirectamente, procede de la Deidad. Por ejemplo [...] ¿en qué porción accesible de nuestro globo no nos hemos encontrado con [la acción de] la gravedad, el magnetismo, la electricidad, así como con las propiedades y poderes de las substancias organizadas, sean ellas de naturaleza tanto vegetal como animal? Y, más aún, podemos preguntarnos ¿qué reino de la naturaleza, qué rincón del espacio, en el que haya cualquier cosa que pueda ser examinada por nosotros, no posee un plan y un diseño? Quizá la única reflexión que surge en nuestras mentes a partir de esta visión del mundo que nos rodea, es que las leyes de la naturaleza prevalecen en todas partes, son uniformes y universales" (Paley, 1802, p. 478).

1.3. Historia naturalis, entre Dios y la naturaleza, como un mar de fondo

i) La historia natural, como concepto, se refiere al modelo de saber enciclopédico romano inaugurado por Lucrecio en el siglo -1 con el poema *De rerum natura*. Este fue desarrollado *in extenso* por Plinio el Viejo en la *Historia naturalis* (en adelante, *HN*), compuesta por un total de treinta y siete libros, habiendo publicado los diez primeros aún en vida, entre los años 77 y 79 de nuestra era. Su objetivo consistía en reunir "todo lo que los griegos dicen que pertenece a la *encyclios paídeia*" (Plinio el Viejo, trad. en 1995, p. 216).

Formalmente, los contenidos de la obra magna de Plinio el Viejo reflejarían esa intención "enciclopédica" de los griegos antiguos al referirse al cosmos, la geografía, la antropología, los reinos animal, vegetal y mineral, y las farmacopeas animal y vegetal. No obstante, según el latinista y traductor de la *HN*, Guy Serbat, en la práctica la obra del romano se asemeja más a una especie de almanaque o calendario de objetos inconexos dispuestos "banalmente", que a una recopilación metódica del saber de la época (Serbat, 1995, p. 68). De hecho, la gran ausente es la geometría, principal disciplina axiomática del mundo antiguo. Y a pesar de la eventual falta de rigor y de la evidente ausencia de la geometría, las historias naturales posteriores a las de Plinio la van a tomar como modelo para ordenar los saberes disponibles.

ii) En este contexto, el lugar de la antropología en la historia natural es fundamental para entender el conocimiento del otro en clave colonial. Además de los "neuros, gelonos, tiságetas, basílidas y los agatirsos de cabello coloreado", Plinio menciona a los "antropófagos o devoradores de hombres", habitantes del curso superior del Dniéper[4] (Plinio el Viejo, trad. en 1998, pp. 149-150), a los "escitas antropófagos" del Mar Negro (Plinio el Viejo, trad. en 1998, p. 287), "y en dirección a los escitas, el pueblo de los casirios —[quienes también] se alimentan de carne humana—" (Plinio el Viejo, trad. en 1998, pp. 315-316), "y muchos [otros], que se alimentan de carne humana [...] al otro lado de los Alpes, [donde] existía la costumbre de hacer sacrificios humanos a la manera de aquellos pueblos, cosa que dista poco de comer carne humana" (Plinio el Viejo, trad. en 2003, p. 11) y, citando a Isógono de Nicera, afirma que "los primeros antropófagos, que dije que estaban al norte [de los escitas] [...] beben en calaveras y se ponen ante el pecho piel con pelos a modo de servilleta" (Plinio el Viejo, trad. en 2003, p. 12).

iii) En tanto ejercicio de recopilación y descripción de la flora y la fauna de las posesiones ultramarinas de las monarquías europeas, las historias naturales posteriores a Plinio el Viejo tuvieron como antecedentes los grandes viajes de circunvolución al globo realizados a partir de la expedición organizada por Magallanes y Elcano (1519-1522). Así, la antropología o descripción de los habitantes y de las costumbres de los nuevos territorios era fiel continuadora de las tradiciones plínicas. En el caso de la expedición de Magallanes, Antonio Pigafetta dejó la crónica del primer contacto con los fueguinos. Esta descripción servirá de modelo a los naturalistas que cruzaron el estrecho, desde entonces hasta el segundo viaje del Beagle a cargo de FitzRoy, en el que un joven Charles Darwin repetiría en sus "meditaciones etnológicas" los comentarios del "naturalismo colonial" hechos por los europeos que lo

[4] Río principal de la Ucrania actual.

precedieron, Plinio el Viejo incluido, sobre las supuestas prácticas antropofágicas de los pueblos bárbaros, amén la falta de fe en un Dios, el modo de vida incivilizado y el lenguaje gutural que los habría caracterizado: "Al verse apremiados por el hambre, matan y devoran a las ancianas antes que matar a sus perros [...] no practicaban ninguna forma de culto religioso [...] no tenían ni gobierno ni jefe" (Darwin, 1834).

2. Formas del conocimiento de la naturaleza

2.1. La magia, la alquimia y el conocimiento de la naturaleza

i) En la primera escena de *La trágica historia del Doctor Fausto* de Christopher Marlowe (1604), Fausto explica mediante un silogismo la pérdida de su fe en Dios y su adscripción a la fe del ángel caído para detentar el poder sobre la naturaleza, a cambio de su alma: "[si] el salario del pecado es la muerte[5], entonces, como pecadores que somos, moriremos una muerte eterna. ¿Cómo llamar a esta doctrina? ¿Lo que ha de ser, ha de ser? ¡Adiós teología! (Cierra [Fausto] la Biblia y torna su mirada hacia unos libros de magia)". Sigue a esta escena un diálogo entre el ángel bueno y el ángel malo, donde este último susurra a Fausto: "Continúa, Fausto, en ese famoso arte donde se contienen todos los tesoros de la naturaleza, y serás en la tierra, como Júpiter en el cielo, señor y dominador de los elementos". Por "famoso arte", el demonio se refiere a la magia en general y a la alquimia en particular. Al finalizar la primera escena, Fausto decide que lo dará todo por dominar el arte de la magia como ya lo hiciera Agrippa "cuya sombra aún hace que toda Europa le honre". Finalmente, uno de sus amigos le recomienda que se encamine

[5] "*Stipendium peccati mors est*" (*Nuevo testamento*, Romanos, IV, 2).

a algún bosque solitario y lleve consigo las obras "del sabio Bacon, el Salterio hebreo y el Nuevo Testamento".

ii) El "sabio Bacon" es Roger Bacon (c. 1214-1292), polímata de Oxford que introdujo en las —entonces recientemente creadas— universidades de París y Oxford, el estudio y discusión del corpus aristotélico, ya traducido del griego al latín por el mundo árabe. Fue autor del tratado *La multiplicación de las especies* (*De multiplicatione specierum*), donde, tomando el ejemplo de la propagación de la luz, desarrolla la doctrina del universo como un conjunto de procesos que se deben a la radiación de las especies, las cuales son agentes que causan el surgimiento de nuevas especies, símiles a las causantes de nuevas especies, en un crecimiento, diríamos, exponencial, de la causalidad tetravalente de Aristóteles.

Según R. Bacon, el camino para llegar al conocimiento de la naturaleza es la experiencia, pero no como la entendemos en la actualidad, en el sentido de experimento, sino que como la experiencia que llegamos a tener con las fuerzas ocultas de la naturaleza y que debemos develar mediante las herramientas de la geometría en el caso del estudio de las radiaciones como procesos que producen especies, y de la alquimia —momento "tecnológico" de la magia—, en el estudio de las especies mismas y de su transmutación en nuevas especies o "metales perfeccionados"[6]. Por otra parte, la mención que hace Marlowe de Heinrich Cornelius Agrippa (1486-1535) tiene, sin duda, relación con la obra

[6] En relación a lo último, se adscribe a R. Bacon el pequeño tratado *Speculum Alchemiae* (*El espejo de la alquimia*), en el que define la alquimia como "la ciencia que enseña a hacer y generar una determinada medicina, llamada elixir, que al proyectarse sobre metales o sustancias imperfectas, las perfecciona por completo en el momento de la proyección" (Davis, 1931, p. 1946). La traducción es del autor.

De occulta philosophia. Tres libros sobre magia, publicada por este último en 1510. En ella, Agrippa posiciona la figura del mago como la del conocedor y transmutador de los objetos naturales, reiterando el rol "tecnológico" de la alquimia[7].

iii) Junto con su compatriota Roger Bacon, Francis Bacon (1561-1626), lord canciller de Inglaterra, es sindicado en la historia oficial de la ciencia anglosajona como el precursor del método científico[8]. Lo cierto es que, de manera similar al caso de R. Bacon, no obstante haber transcurrido tres siglos y medio entre ambos autores y ser el segundo bastante más crítico de la alquimia como método indagatorio que el primero, la obra de F. Bacon se encuentra aún cruzada por los preceptos de la *magiae naturalis*, resumidos a mediados del siglo XVI por della Porta en su obra homónima[9]. En un claro afán por superar la lógica aristotélica expuesta por el estagirita en el *Órganon* (*Tratados de lógica*), Francis Bacon en su *Novum organum* (*Nueva lógica*), no solo elimina de su programa de investigación la búsqueda de las causas formal y final, sino que, además, incluye a la magia como una "disciplina práctica [...] debido a las vías amplias que abre y al mayor dominio que confiere sobre la naturaleza" (Bacon, 2011, p. 193)[9].

[7] "Puesto que el mundo es triple: elemental, celestial y espiritual, y puesto que lo inferior siempre es gobernado por lo superior y absorbe la influencia de sus fuerzas, de modo que el modelo del universo (el arquetipo) mismo y el Creador de todas las cosas, a través de los ángeles, los cielos, las estrellas, los elementos, los animales, las plantas, los metales y las piedras, vierte los poderes de su omnipotencia sobre nosotros los humanos, para cuyo servicio creó todo esto, los Magos consideran que no es irrazonable que ascendamos por los mismos escalones, a través de los mundos individuales, al mundo arquetípico mismo, el Creador de todas las cosas y la primera causa de la que todo es y todo procede, y que no sólo utilicemos las fuerzas ya presentes en los objetos naturales más nobles, sino que también podamos atraer hacia nosotros otros nuevos desde arriba" (Agrippa von Nettesheim, 1987, p. 16). La traducción es del autor.
Cabe consignar que el tema de la formación del mago y de los procesos de la magia natural, fiel a la tradición agrippana, fue desarrollado posteriormente por Gianbattista della Porta en su *Magia natural o los milagros de las cosas naturales*: "es necesario recordar y conocer la obra del Mago, para que sea instruido a alcanzar los efectos ocultos y maravillosos de la naturaleza (...) Las matemáticas y la Astrología debemos enseñarlas nosotros (...) así como la magia óptica, que comprende las facultades propias de los ojos (...) Hay algunos [magos] que son tan diestros en las funciones de la Naturaleza en estas materias, y tan entendidos, que sus obras parecen haber sido hechas por Dios" (della Porta, 1558, p. 2). La traducción fue realizada con IA generadora de contenidos y revisada por el autor.

[8] Según la Enciclopedia Britannica, Roger Bacon "destacó la experimentación con tanto ardor que a menudo se le ha considerado un precursor de la ciencia moderna más de 300 años antes de que esta floreciera" (Crowley, s.f.). En el mismo tenor, ver el trabajo de Brian Clegg (2003), *Roger Bacon. The First Scientist*. Respecto de F. Bacon como "precursor del método científico" ver Szabla y Gaffney (2022) "Francis Bacon: Prophet of Science" y, para mayor abundancia, ver la entrada "The Baconian Method" en https://en.wikipedia.org/wiki/Baconian_method

[9] "Así, la investigación de las Formas, que son (por principio y por su naturaleza) eternas e inmóviles, constituirá la metafísica; la investigación de la causa *eficiente* y *material*, del proceso *latente* y del *esquematismo latente* (que afectan al curso común y ordinario de la naturaleza y no a sus leyes fundamentales y eternas) constituirá la *Física*. A ellas se subordinarán dos disciplinas prácticas: a la Física la Mecánica y a la Metafísica (una vez purificado el término) la Magia, debido a las vías amplias que abre y al mayor dominio que confiere sobre la naturaleza" (Bacon, 2011, p. 193).

2.2. El rol de la contemplación y de la observación en el conocimiento de la naturaleza

i) Junto con el concepto de transmutación de la materia, sostenido en la *Magia naturalis* por las operaciones alquímicas, un segundo componente en la construcción de las historias naturales de las que Charles Darwin será heredero es el de la contemplación y la observación como operaciones que, en clave más bien romántica, develan las causas del cambio que ocurren en el micro y el macrocosmos. Este será, sin duda, el extenso —e intenso— aporte de los naturalistas de fines del siglo XVIII y comienzos del siglo XIX al conocimiento de la naturaleza, representados por Charles Bonnet, Johann Wolfgang Goethe y Alexander von Humboldt, autores de *La contemplación de la naturaleza* (1764)[10], *La metamorfosis de las plantas* (1790)[11] y *Cosmos. Esbozo de una descripción física del Universo* (1845)[12], respectivamente.

ii) En el contexto del naturalismo clásico, la búsqueda de causalidad es la culminación "necesaria" de la contemplación, donde a partir de un hecho material, el cual es la ocurrencia de transmutaciones, llegamos a la comprensión de ese hecho mediante su contemplación. Contemplar las obras de la naturaleza, nos dice Bonnet (1764), "cuando el Naturalista está seguro de [que] sus Observaciones [están] bien hechas", significa "buscar el cómo de una cosa [...] buscar las Relaciones secretas que la vinculan con otras cosas [...] y así, ascender mediante una serie de Consecuencias generatrices a un Principio general, que es como el Centro de todas las Verdades particulares, o como la Llave de la Bóveda"[13].

iii) En el caso de Charles Darwin, su primer y gran gesto contemplativo tuvo una duración de casi cinco años durante la travesía alrededor del mundo del bergantín "Beagle", ocurrida entre el 27 de diciembre de 1831 y el 2 de octubre de 1836. Su principal "resultado" y "llave de la bóveda", como diría Bonnet, fueron el *El viaje del Beagle* (1839) y el *Viaje de un naturalista alrededor del mundo* (1845), versión reducida del primero, que tuvo un enorme éxito editorial y, en gran medida, ayudó a construir

[10] "Buscar el cómo de una cosa es, por lo tanto, buscar las Relaciones secretas que la vinculan con otras cosas. No se trata simplemente de imaginar, y mucho menos de adivinar. Es reunir Hechos del mismo tipo y de tipos análogos, descomponerlos hasta sus partes más pequeñas, examinar lo que tienen en común y lo que tienen de propio, lo que es constante y lo que es variable, prestar toda la atención a los Resultados y, así, ascender mediante una serie de Consecuencias generatrices a un Principio general, que es como el Centro de todas las Verdades particulares, o como la Llave de la Bóveda. Si entre los Hechos ante nuestros ojos hay uno que parece más importante o más fructífero en Consecuencias que cualquier otro, es en este hecho, y en sus Consecuencias más inmediatas, donde debemos centrar nuestra atención sobre todo" (Bonnet, 1762, p. xi). La traducción es del autor.

[11] "Nos familiarizaremos con las leyes de la metamorfosis, mediante la cual la naturaleza produce una parte a partir de otra" (Göethe, 2009, pp. 5-6). La traducción es del autor.

[12] "La naturaleza, considerada racionalmente, es decir, sometida en su conjunto al trabajo del pensamiento, es la unidad en la diversidad de los fenómenos, la armonía entre las cosas creadas, que difieren por su forma, por su propia constitución, por las fuerzas que las animan; es el Todo (τὸ πᾶν) animado por un soplo de vida" (von Humboldt, 1845, p. 24). La traducción es del autor.

[13] Las mayúsculas forman parte de la edición original. La traducción es del autor.

la imagen icónica del naturalista del siglo XIX. Un muy buen resumen de la importancia que Darwin otorgó a la narrativa de la contemplación se encuentra en las palabras de cierre de *El origen de las especies* (1859):

> Interesante es contemplar una ribera cubierta por una densa capa de vegetación, revestida de numerosas y variadas plantas, con aves que cantan en los arbustos, con distintos insectos revoloteando, con gusanos arrastrándose por la tierra húmeda... Y pensar que estas formas, elaboradamente construidas y tan diferentes las unas de las otras pero, a la vez, dependientes entre sí de una manera tan compleja, han sido todas producidas por leyes que obran alrededor nuestro. Estas leyes, consideradas en el más amplio sentido, son el Crecimiento y la Reproducción, la Herencia que casi [siempre] está implícita en la Reproducción, la Variabilidad resultante de la acción directa e indirecta de las condiciones de vida y del uso y el desuso, una Tasa de Incremento [de la fecundidad] tan alta, que conduce a una lucha por la existencia, y como consecuencia, a la Selección Natural, la cual trae consigo la Divergencia de los Caracteres y la Extinción de las formas menos mejoradas. Así, de esta guerra que se desata en medio de la naturaleza, del hambre y de la muerte, se sigue directamente el resultado más elevado que la mente pueda imaginar: la producción de formas superiores de vida animal. Hay grandeza en esta concepción de que la vida, con sus diversas facultades, fue infundida en su origen en unas pocas formas o en una sola, y que mientras este planeta, según la inmutable ley de la gravedad sigue recorriendo su órbita, innumerables formas bellísimas y llenas de maravillas, a partir de un origen tan simple, evolucionaron y continúan evolucionado.[14] (pp. 490-491)

[14] La traducción es del autor.

Destaca el hecho de que este párrafo es la única parte de todo el texto donde Darwin utiliza el concepto de "evolución", tanto como tiempo verbal (pasado) y como gerundio. Por el contrario, cuando se refiere a lo que hoy conocemos como proceso de cambio evolutivo, habla de "transmutación de las especies" y cuando considera la evolución como teoría, menciona "la teoría de descendencia con lenta modificación mediante la selección natural" ("theory of descent with slow modification through natural selection") (Darwin, 1859, p. 302). Lo anterior se explica por el hecho de que los naturalistas predarwinianos, y en particular los que se dedicaban a la embriología, utilizaban el concepto "evolución" en su sentido literal, es decir, en el marco de la visión del preformismo donde los seres vivos surgían mediante un proceso de "desenvolvimiento" o "desarrollo" de algo que ya existía previamente. Por ejemplo, el concepto utilizado por Ernst Haeckel para referirse a la evolución humana es "Entwlickungsgeschichte des Menschen" (historia del desarrollo del hombre), equivalente para él a "Anthropogenie" (antropogenia) (Haeckel, 1910) [15].

[15] Cabe consignar que Charles Darwin en la sexta edición de *El origen...* (1872), introdujo el uso de la noción aristotélica de causa eficiente como símil de selección natural y en respuesta a los naturalistas que invocaban la causa final para explicar las afinidades mutuas de los seres vivos, en clara alusión por estos últimos a los argumentos de la teología natural de Paley: "Each of the endless variations which we see in the plumage of our fowls must have had some efficient cause; and if the same cause were to act uniformly during a long series of generations on many individuals, all probably would be modified in the same manner" (Darwin, 1872, p. 6).

2.3. La invención del método científico luego de 13.780 millones de años de poesía

i) En *De rerum natura*, Lucrecio inaugura la declamación poética de las cosas de la naturaleza, tradición que será retomada por Goethe en su *Metamorfosis de las plantas* y por Erasmus Darwin, abuelo de Charles y uno de los exponentes del movimiento de la Ilustración en Inglaterra, en el poema "El jardín botánico" (1791). El autor hace surgir de las cenizas a la "naturaleza inmortal" luego de que esta desapareciera en un cataclismo milenario: "Hasta que sobre el naufragio, emergiendo de la tormenta, la naturaleza inmortal levante su forma cambiante, de su pira funeraria monte en alas de fuego, y se eleve y brille, otra y la misma". De este modo, planteamos que la historia natural representa el último intento de descripción analógica y poética de los 13.770 millones de años aproximados de historia del universo y de la naturaleza, mientras que la ciencia instala al laboratorio como el espacio privilegiado de producción de conocimiento. En él, en lugar de hacer poesía y contemplar, sus miembros conocen el universo y la naturaleza aplicando el "método científico", cuyas etapas, si bien contemplan la contemplación como observación, es solo al inicio de un proceso que tendría como centro al experimento en condiciones controladas.

ii) En el sitio web de Biological Science Curriculum Study (BSCS) Science Learning, bajo la pestaña "Nuestra historia", leemos:

> Era 1957. Los soviéticos lanzaron el primer satélite del mundo, llamado Sputnik. Y así de fácil: Estados Unidos estaba a la zaga de la carrera espacial. Intentamos ponernos al día lanzando nuestro propio satélite dos meses después. Fallamos. Este fue un momento crucial, que representa una deficiencia importante en el progreso científico de nuestra nación. Y aquí es donde comenzó nuestra historia, la historia del Biological Science Curriculum Study (BSCS) Science Learning. A medida que la Guerra Fría se intensificaba, Estados Unidos reconoció la necesidad de una reforma de la educación científica. En 1958 se produjo un torbellino de acción[16]. (BSCS Science Learning, s.f.)

iii) La iniciativa BSCS Science Learning instaló al final de cada capítulo de su texto madre "De las moléculas al hombre", el concepto lineal de "método científico" (observación, pregunta, hipótesis, experimento, resultados, discusión), con la indagación y la aplicación del conocimiento como dos ejes transversales. Interesante resulta constatar que esta propuesta no difiere sustantivamente de la propuesta de Charles Bonnet en relación al proceso de contemplación de la naturaleza. La principal diferencia de ambos enfoques está, sin embargo, en el carácter necesariamente aplicado, es decir, productivo en términos industriales, que se adscribe a la ciencia. Así, a fines de la década de 1970 Goeddel et al. (1979), comunicaron la producción de insulina por un fermentador de bacterias de la especie *Escherichia coli* en cuyo genoma se había insertado las secuencias génicas de las cadenas alfa y beta de la insulina humana sintetizadas previamente en el laboratorio. Desde ese momento, con la aprobación en 1982 por la FDA, la ciencia, materializada en ampollas de humulina (insulina humana sintética), pasó a ser una mercancía más en la bolsa de valores de Nueva York.

[16] "Se creó la Administración Nacional de Aeronáutica y del Espacio (NASA). El Congreso aprobó la Ley de Educación para la Defensa Nacional (NDEA). Y el Instituto Americano de Ciencias Biológicas (AIBS) aprobó una propuesta para establecer BSCS. Financiado por una subvención de 143.000 dólares de la Fundación Nacional de Ciencias (NSF), se nos asignó la tarea de desarrollar libros de texto de biología de última generación para estudiantes de todo el país" (BSCS Science Learning, s.f.). Las traducciones son del autor.

LISTA DE REFERENCIAS

Agrippa von Nettesheim. (1987). *De occulta philosophia. Drei Bücher über.* Verlegt bei Franz Greno. (Trabajo original publicado en alemán en 1510).

de Aquino, T. (2001). *Suma teológica* (vol. 1). Edições Loyola.

———. (2002). *Suma teológica* (vol. 2). Edições Loyola.

Aristóteles. (1994). *Metafísica* (trad. T. Calvo Martínez). Editorial Gredos. (Trabajo original publicado en latín ca. 1311).

Bacon, F. (2011). *La gran restauración (Novum Organum)* (trad. M. A. Granada). Editorial Técnos.

Biological Science Curriculum Study (BSCS) Science Learning. (s.f.). Our Story. https://bscs.org/about/our-story/

Bonnet, C. (1762). *Considerations sur les corpes organisés*. Marc-Michel Rey.

Crowley, T. (s.f.). *Roger Bacon*. Encyclopædia Britannica. https://www.britannica.com/biography/Roger-Bacon

Darwin, C. (23 de julio de 1834). [Carta a Charles Whitley]. Documento en Darwin Correspondence Project, "Letter no. 250". https://www.darwinproject.ac.uk/letter/?docId=letters/DCP-LETT-250.xml

Davis, T.L. (1931). The mirror of alchemy of Roger Bacon. Translated into English by T.L. Davis. *Journal of Chemical Education 8*(10), pp. 1945-1953.

Ferrater Mora, J. (1999). *Diccionario de filosofía* (tomo 3). Editorial Ariel.

García de Diego, V. y Mir, J. M. (1962). *Diccionario ilustrado Vox latino-español, español-latino* (15° Ed.). Editorial Spes.

Goeddel, D. V., Kleid, D. G. Bolivar, F., Heyneker, H. L., Yansura, D. G., Crea, R., Hirose, T., Kraszewski, A., Itakura, K y Riggs, A. D. (1979). Expression in *Escherichia coli* of chemically synthesized genes for human insulin. *Proceedings of the National Academy of Sciences U S A.76*(1), 106-110.

Göethe, J.W. (2009). *The Methamorphosis of Plants*. The MIT Press.

von Humboldt, A. (1845). *Cosmos: A Sketch of a Physical Description of the Universe*. Harper & Brothers.

Martínez Calvo, L. (1965). *Diccionario ruso-español*. Editorial Ramón Sopena.

della Porta, G. (1558). *Magiae naturalis: sive de miraculis rerum naturalium*. Christophe Plantin.

PP. Escolapios. (1943). *Diccionario manual griego-latino-español de los Padres Escolapios* (2° Ed.). Editorial Albatros.

Plinio el Viejo. (1998). *Historia natural. Libros III-VI* (trad. A. Fontán e I. García Arribas). Editorial Gredos. (Trabajo original publicado en 77 d. C.).

———. (2003). *Historia natural. Libros VII-XI* (trad. E. del Barrio Sanz e I. García Arribas). Editorial Gredos. (Trabajo original publicado en 77 d. C.).

Szabla, D. B. y Gaffney, S. (2022). Francis Bacon: Prophet of Science. En B. A. Geier (ed.). *Palgrave's Handbook of Educational Thinkers*. Palgrave MacMillan.

Biólogo/genetista, magíster en Ciencias Biológicas, doctor en Ciencias Biomédicas. Actualmente se desempeña como profesor asociado de la Facultad de Odontología (Instituto de Investigación en Ciencias Odontológicas, ICOD), del Centro de Análisis Cuantitativo de Antropología, CA2) y de la Facultad de Ciencias Sociales (Departamento de Antropología) de la Universidad de Chile

El aparecer en el continuo de la diferencia. Apertura, límite y montaje en las narrativas museológicas del Museo de Historia Natural Río Seco (Punta Arenas)

Miguel Cáceres y Aymara Zegers

De la naturaleza poco sabemos, lo cual a estas alturas es bastante. Podemos describir algunos de sus fenómenos, objetos y leyes, formular hipótesis, deducciones y teorías, que surgen muchas veces a partir de juegos de analogías en función de las formas y fenómenos de la naturaleza que se constituyen respecto de un conocimiento profundo sobre el lenguaje (el lenguaje de la técnica y como técnica). Dichos juegos de parentescos y similitudes son los más adecuados para aproximarse a esa totalidad[1]. En esta totalidad, los ritmos acelerados y lineales de la historia chocan, permitiendo la ruptura de las clasificaciones de la significación y el dominio de las disciplinas científicas, que podemos entender como formas que permiten pensar la vitalidad de lo caduco, de las ruinas, del cadáver, bajo procedimientos de montaje que intentan interrumpir excepcionalmente la ilusión de lo continuo.

[1] Esta totalidad sobre el conocimiento de la naturaleza ha sido trabajada por Goethe en *Materiales para la teoría de los colores*. Está muy vinculada también a la actitud de "la poesía, que es el arte [o la experiencia de la técnica] de fracturar el lenguaje, de quebrar las apariencias, de desunir la unidad del tiempo" (Didi-Huberman 2022, p. 53).

En otras palabras, lo que podría considerarse como "leyes dialécticas" de la naturaleza, en la evidente "confusión de sus innumerables cambios", y que tendrían facultades para asimilarse a "la aparente contingencia de los hechos y acontecimientos" (Engels, 1947, p. 15)[2] (lo que no sería otra cosa que la instalación de alegorías, metáforas, sinécdoques, formas simbólicas evidenciadas en operaciones, procedimientos y dispositivos), es aquello que tendría por función desprenderse de la composición y recomposición de las constantes derivas del concepto de historia natural.

Este último término (historia natural) ha sido utilizado por Foucault (2010) como idea fundadora para reconstruir la deriva de arcaísmos que anteceden a todas las ciencias humanas, incluido el arte, los monumentos y los instrumentos que fijan la memoria. También el concepto de historia natural ha sido trabajado por Benjamin, para quien es esencial en un giro conceptual que sitúa críticamente lo común entre la naturaleza y lo humano, que abarca la catástrofe en la emergencia de lo moderno, el capitalismo y la cultura del consumo. Entiende lo anterior como pretensión de un entendimiento global para hacer del referente natural un inmenso escenario destructivo contra el cual se estrella la historia para hacerse añicos (Naishtat, 2023), tal descampado sobre el cual se deposita un inmenso basural.

[2] Encontramos este fragmento en el prólogo escrito por el célebre biólogo evolutivo y genetista John Burdon Sanderson Haldane (1947) para la publicación de *Dialéctica de la naturaleza* de Friedrich Engels por la Editorial Problemas.

Del *devenir-intenso*, *devenir-animal* y del *devenir-imperceptible* de *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia* de Deleuze y Guattari (2012), se destaca que:

> por un lado, las relaciones de los animales entre sí no sólo son objeto de ciencia, sino también objeto de sueño, objeto de simbolismo, objeto de arte o de poesía, objeto de práctica y de utilización práctica. Por otro, las relaciones de los animales entre sí pueden aparecer en relaciones del hombre con el animal, del hombre con la mujer, del hombre con el niño, del hombre con los elementos, del hombre con el universo físico y microfísico. La doble idea "serie-estructura" franquea en un momento determinado un umbral científico, pero esa no era la finalidad, y no se queda ahí, o bien pasa a otras ciencias, anima por ejemplo las ciencias humanas, sirve para el estudio de los sueños, de los mitos y de las organizaciones. (p. 242)

Esta cita, este recorte disociado de su texto original, podría ser el principio de una lógica de montaje, de bricolaje, como son los varamientos de cetáceos para las prácticas de una museología que se piensa desde su gestualidad. Ubicando los gestos de la historia natural, cuyo resultado es el ejercicio en que el conocimiento arruina, y de que entrar en la historia es arruinar y arruinarse, intentando eludir y rehuir de la representación, como una fábrica del aparecer en escena de restos, cuerpos y espectros, a modo de *performance* o *happening*, se trata así de presentar lo abierto de una aparición fantasmal, de escuchar el ruido que augura el accidente, de abalanzarse hacia el encuentro mortal de no se sabe qué tipo de fuerzas que resultan en un cadáver como caído del cielo. Un asteroide, un meteorito. Un fósil atrapado en la piedra que dibuja su último movimiento e inaugura una temporalidad que le es propia, soberana, la de su único signo que es él mismo, pétreo. En

palabras de Warburg, una "vida dormida en su forma"[3] (Didi-Huberman, 2013, p. 303). Es como situarse en un lugar improbable que es el que antecede el signo, la huella. Hundirse con el pecio. Ser el naufragio. Anterior a la palabra. Antes de la poesía. Lo que se sabe siempre ficción, arrancada de lo real.

Es así como ejercer una especie de soberanía de la historia natural sobre la ciencia, sobre la sordina previa al momento del arte y el monumento, en que el *devenir-animal* se vuelve una cosa más de brujería, de pacto de brujería. Es la predisposición de quien va a entrar en relación con el ícono, con la imagen, con el santo o el espíritu. Nada místico, una relación de materialismo radical si se quiere. Entrar en relación con los instrumentos que cortan la piel, la grasa, que desangran, desgarran músculos y penetran los órganos, no se vuelve solo un devenir ese cuerpo biológico, devenir *bios*, devenir *zoon*, un devenir ballena, devenir cetáceo, monstruo marino, es también devenir carroñero y carroña,

[3] Didi-Huberman en *La imagen superviviente: historia del arte y tiempo de fantasmas en Aby Warburg* se refiere al concepto warburiano de *Leitfossil* para pensar los fósiles como "testimonios de una supervivencia, de una vida dormida en su forma". Así, el objeto del pasado se vuelve un contenedor de fuerzas vitales presentes en las imágenes, las que asumen a su vez un carácter multitemporal. En este sentido, la pervivencia de ciertos objetos es productiva, porque en su trayectoria en tanto huellas está la condición para una memoria que se vuelve modelo de historicidad y temporalidad que rompe con las contradicciones modernas entre progreso y decadencia. Véase Funks, L. (2023). "Walter Benjamin y Aby Warburg: de la imagen dialéctica a la imagen espectral. Mirar la historia como un físico o sobre cómo registrar las pervivencias [Nachleben] y la vida energética [Lebensenergie] del pasado", *Saberes y prácticas. Revista de Filosofía y Educación, 8*(1), pp. 1-15. https://doi.org/10.48162/rev.36.100

devenir traumatismo, hernia diafragmática, ovario con folículo, células enfermas, bacterias, gases, glóbulos blancos, rojos, glándula mamaria, devenir cría, devenir madre, devenir grupo, manada, larva, mosca, enjambre de moscas y gusanos. Devenir lo uno, devenir lo múltiple. Las dos cosas.

Foucault define al monstruo en *Las palabras y las cosas* como la emergencia de la diferencia en el continuo (Foucault, 2010, p. 174). Algo similar hace Deleuze con el *anomal*, que es pura potencia, "no es especie ni individuo", que "sólo contiene afectos", que "tanto las caricias como las clasificaciones humanas le son extrañas", y que en palabras de Lovecraft: "llega y desborda por el borde, lineal y sin embargo múltiple, rebosante, efervescente, tumultuosa, espumeante, que se extiende como una enfermedad infecciosa, a ese horror sin nombre" (Lovecraft en Deleuze y Guattari, 1988, p. 250). Diferencia. Mutación. Borde y límite. Entrar en relación así, es entonces cuestión monstruosa, sinuosa y periférica. Marginal, como en los mapas que se constituyen de singladuras perturbadoras[4].

El escocés Alexander McLennan (apodado "chancho colorado") fue administrador de estancias y teniente de José Menéndez (español radicado en la Patagonia, también conocido como "el rey de la Patagonia" a fines del siglo XIX). Murió alcoholizado y perseguido por los rostros y voces de sus ejecutados a los cuarenta y seis años, y se dice

[4] Nos referimos en particular a la frase latina *hc svnt dracones* (*hic sunt dracones*), que quiere decir "aquí hay dragones", de acuerdo a la práctica medieval de ilustrar con serpientes marinas y otros monstruos los límites de lo conocido. Esta indicación se encuentra en el famoso Globo de Hunt-Lenox (1503-1507), albergado en la División de Libros Raros de la Biblioteca Pública de Nueva York.

que mandó a envenenar con estricnina una ballena varada en la playa fueguina de Springhill. Provocó cientos de muertos. La estricnina es el principal alcaloide de la nuez vómica, semilla del árbol *Strychnos nux-vomica*, el cual fue introducido en Alemania desde la India en el siglo XVI por la cualidad de su germen para ser utilizada como veneno para ratas y otras plagas animales. En los años en que se desempeñó como Juez de Paz en Punta Arenas, McLennan usaba un prendedor de corbata hecho con una punta de flecha que le penetró el centro de la espalda un tiempo atrás, en 1897, durante una emboscada en la estancia Primera Argentina. Se trataba de una punta de proyectil verdosa fabricada a partir de un trozo de botella. Fue enmarcada en oro.

El cura y etnólogo Martín Gusinde (1990), en una narración titulada "La venganza de Elnkáyink" (que por cierto recuerda a un grabado de 1860 del alemán Johann Baptiste Zwecker), cuenta una historia inspirada en relatos sobre el aprovechamiento de ballenas varadas en las costas fueguinas[5]. El relato de Gusinde se compone de una escena de venganza en torno a una ballena varada por magia y como señuelo por un chamán haush ante el desprecio que habría sufrido su hijo en un arreglo nupcial. Mientras varias familias se concentraban en el sector del varamiento para aprovechar la carne y los trozos de grasa, el encargado de repartir los trozos vio cómo los pedazos comenzaban a crecer y a multiplicarse. Los trozos, con vida propia, atacaban a los comensales con fuertes golpes que los hacían caer primero aturdidos y luego muertos. Gusinde remata:

[5] Recuerda al conocido testimonio darwiniano que señala la costumbre de trasladar grandes trozos de grasa sobre los hombros pasando la cabeza por una abertura previamente realizada en el centro del tocino en forma de poncho, "tal como los gauchos lo hacen con sus pochos y mantas" (Darwin, 1845, p. 214).

> Con gran violencia chocaban contra la gente y les propinaban fuertes golpes. Los golpeados caían al suelo y morían al poco tiempo. Cuando toda esa gente estaba tirada en el suelo, todos estos pedazos de grasa regresaron hasta donde estaba la ballena. El enorme animal se recompuso completamente y se arrastró hasta el mar. Inmediatamente regresó a nado hasta el lugar donde vivía el viejo *Elnkáiyink*. Éste se despertó. Quedadamente dijo a su hijo: "Aquella gente está ahora toda muerta. ¡La venganza ha sido total para mí y para tí! (pp. 617-622).

En palabras de Jorge Pavez (2015), este

> relato épico de la iniciación del etnógrafo en los secretos nativos, la "apropiación" o "conquista" de un "tesoro espiritual" (son los términos preferidos por Gusinde), resaltando así sus propios méritos como descubridores de la cultura, frente a agentes anglófonos aculturadores [los anglicanos que anteceden a Gusinde como representante del Verbo Divino] que no habrían sabido conocer, entender y valorar estos secretos (p. 274) ,

por lo que esta última imagen o "acto de apropiación de fuerzas colectivas" para perpetrar un acto de venganza, se apropia de la ballena como vehículo de una unidad que se desmantela en tanto deidad o como acontecimiento en el tiempo del sueño para reintegrarse en el cuerpo del viejo Elnkáiyink. El montaje de una encarnación. Administración política de una sensibilidad metafísica, en el sentido de una intuición monoteísta primitiva que se rige por la nostalgia de un referente natural que pacta para fijar la condición originaria anterior al pecado y la traición. Se trata de una base teológica para pensar ese objeto (la ballena, el leviatán, la serpiente, el indígena o la cultura) como corte y confección fantástica para la creación de un cristianismo primitivo.

Las máquinas y los artefactos que dan y quitan el sentido se superponen. Entran en el sedimento estratigráfico. En el diario *El Magallanes*, el 24 de diciembre de 1902 se publica:

> Una ballena.- El vapor *Vichuquén* encontró flotando a inmediaciones de Punta Delgada, un hermoso ejemplar de este cetáceo, de más de cincuenta piés de largo. Convenientemente asegurado fue remolcado hasta Río Seco, donde sus propietarios señores Braun i Blanchard, procederán a su beneficio en la grasería que tienen allá establecida.

La noticia continúa al día siguiente, esta vez en *El Comercio*, donde se señala que el buque Kosmos "salió para Río Seco con el señor Curtze y un gran número de personas, para ver el cetáceo. En la mañana de hoy han ido también varias otras personas a caballo". El mismo día 25, *El Magallanes* asegura que:

> pasaron de quinientas las personas que a caballo, en carruajes, en bicicletas i aún a pie se dirigieron a ese punto [dando] inusitada animación a los hoteles, cantinas y aún fogones que no en escaso número existen en el trayecto de la ciudad a Río Seco.

Por último, *El Comercio* informa el día 26 que la ballena es sacada a remate pero no tuvo postores y "en la grasería de ese lugar [Río Seco] será beneficiada por el señor Bermúdez" (en Quiroz, 2020), socio de Braun y Blanchard de un establecimiento maderero, grasería y aserradero a vapor junto a Alfredo Scott.

Otra cita, otro recorte. De *Alberto y la ballena* en el capítulo *Piedad*:

> ... por mucho que las hubieran reducido a aceite [a los cetáceos, las ballenas], conservaban un sentido de lo sensacional. Durero [quien muriera de sífilis durante un viaje frustrado a Nueva Zelanda para encontrarse con una inmensa ballena varada] quedó conmovido por aquellas maravillas, que representaban un gran desafío y una fascinación ante sus ojos de artista por lo difícil que resultaba comprenderlas. Tal y como sucedía con Dios, nadie se ponía de acuerdo sobre su verdadero aspecto, ni sobre aquello que serían capaces de hacer. (Hoare, 2021, p. 24).

Sobre lo que son capaces de hacer, es como si se tratara de un macabro juego de analogías a través de las propiedades que subyacen su substancia, que son al mismo tiempo las de la expansión capitalista. Derretidas, transformadas. Una alquimia del cadáver. Iluminar ciudades, lubricar maquinaria de precisión, fuente de energía para los primeros motores a vapor hasta el aceite incombustible de cohetes, transbordadores espaciales y eyecciones de nitroglicerina para la inmensa fábrica de ruinas en que devino la proyección de la historia, la industria de la guerra. El petróleo antes del petróleo. Las barbas de los rorcuales (o correctamente "ballenas"), sombrillas y paraguas, vestidos y corsés, peines, peinetas y prendedores, hormas de chaquetas y chalequillos estilo *western*, cuellos y puños de camisas, fuelles de cámaras fotográficas. El plástico antes del plástico. Fijador de perfumes y aromas cuyo peso tiene un valor más alto que el del oro, criatura de aceleración y de moda, de *glamour*, el ámbar gris que se produce en el sistema biliar de los cachalotes y recubre los intestinos de una cera marmolada que impide que los picos quitinosos de las ventosas de los calamares gigantes (tragados vivos por el Leviatán) rajen sus entrañas durante la digestión, proceso que es agilizado tanto por millones de gusanos nematodos como por el ácido clorhídrico, que son capaces de desintegrar un automóvil.

Un varamiento es de por sí monstruoso: el aparecer en el continuo de la diferencia. Entran en juego, por supuesto, la extraña y poco co-

mún apariencia de los cetáceos fuera de su medio, lo aberrante de sus formas siendo mamíferos que respiran oxígeno del aire, tienen sangre caliente y dan de mamar a sus crías. A varias especies y géneros le sobreviven algunos pelos dispersos en lo que serían nuestras cejas, barba y bigote. Es aún lo desconocido del referente natural, eso que Kant llamó "objeto de ciencia", justamente para habilitar que el conocimiento pudiese revelar el misterio de lo monstruoso para volverlo sujeto de razón. A veces un solo cuerpo supera los veinte metros. Masas corporales que superan los cincuenta mil kilos. A lo monstruoso de la escena, se suma lo dramático que puede resultar la cantidad de animales, ya que se trata de odontocetos que componen manadas inmensas, de entre decenas y cientos de animales. ¿Una tragedia? ¿Un sacrificio? ¿Una hecatombe? ¿Error en la ruta de navegación? ¿Influencia antrópica? ¿Males congénitos? ¿Tormentas solares? ¿Electromagnetismo? ¿Suicidio colectivo? Todo tipo de arcaísmos literarios, religiosos y pseudocientíficos; el arte que superpone la imaginación poética con la supuesta objetividad histórica, magia y lógica, aplican a la escena de animales que, por alguna razón desconocida, se han precipitado hacia la muerte.

Por lo general, estos eventos se fijan en la arbitrariedad del acontecimiento, abriendo temporalidades que les son propias. Cuerpos que caen. Bocas abiertas y desencajadas, sexos eyectados, expuestos, sangrantes. La piel se desprende despegándose como un trozo de caucho caliente. Parecen cámaras, llantas de vehículos ajadas por el sol hacia los márgenes de una soleada carretera. La descomposición bacteriana emana gases que se desprenden de los órganos internos, que se licúan y expelen secreciones atrapadas en masas herméticas, burbujeantes, selladas e hinchadas bajo varios centímetros de grasa que los recubre como adaptación termorreguladora ante la exposición a las bajas temperaturas del mar. Escurre el aceite por todo el cuerpo como una cera

sudorosa. El peso de los animales entierra en la arena las extremidades pectorales y la zona caudal. El tamaño del hígado hace que la mayoría quede en posición decúbito lateral, reposando sobre el lado derecho, ligeramente inclinados, declinantes. Se pierde la forma, la anatomía se desparrama, el cuerpo se tuerce.

La apariencia exterior respecto de la osamenta, como dice Melville, guarda la misma relación del insecto con su crisálida. El esqueleto es el resultado de una adaptación aberrante. Tránsito del agua a la tierra, y de la tierra otra vez al agua en unos pocos cientos de millones de años. En ocasiones, las apófisis vertebrales o los procesos coracoides y acromion escapulares se fracturan por el peso de los tejidos blandos que ahora soportan la gravedad que nunca sintieron sus volúmenes nadadores y buceadores, siempre suspendidos, ingrávidos. Por lo anterior, si llegasen vivos al intermareal, al quedar atrapados, inmóviles presas de su propia masa corporal, comienzan a asfixiarse en una inhalación cada vez menos oxigenada. Las cajas torácicas colapsan. La voluntariedad respiratoria de la cual gozaban en vida se anula, apagándose la última exhalación en un edema por comprensión pulmonar.

Se señala en el artículo "Varazones de ballenas y siniestros en la costa nororiental del estrecho de Magallanes" de Alfredo Prieto y Maurice Van de Maele (1995) en alusión a la expedición de Gonzalo Fernández de Oviedo y Valdés:

> Estos tipos de sitios arqueológicos debieron aumentar su volumen en torno a estas varazones, demorando parcialmente la ocupación dada la oferta significativa y "gratuita" de proteínas y grasas. En tal sentido, antiguas referencias dan cuenta de este aprovechamiento: "en aquellas costas mueren muchas ballenas sin que las maten. La mar brava las deja en la costa y aquestos gigantes [patagones] las comen".

La fragmentación del extremo sur del continente americano guarda aún los secretos de su poblamiento. Para Gusinde —así como para los anglicanos y las posteriores misiones salesianas, aunque de maneras distintas— ese secreto alimentó la explicación del origen monoteísta de la cultura.

Pero más allá de ese mito, las conjeturas sobre la adaptación biológica al clima, las bajas temperaturas, el constante viento, hacen posible pensar en la teoría del antropólogo Marshall Sahlins (1987) que plantea que las sociedades de la edad de piedra fueron sociedades de opulencia y abundancia: "Esa abundancia material depende en parte de las facilidades de producción, y ésta de la simplicidad de la tecnología y la democracia de la propiedad" (p. 23), como si se tratase de algo muy plausible para las poblaciones del confín americano.

Pero quizás no basta con la abundancia de recursos fijos como aves, guanacos y pinnípedos. Las crónicas de los viajes exploratorios desde Magallanes describen contactos (muchas veces inverosímiles) con poblaciones originarias del espacio en donde se producen los encuentros. Pocos se dan en bahías protegidas y aguas interiores. La mayoría ocurre en costas escarpadas, espacios abiertos y bahías expuestas. ¿Posible razón? Ballenas varadas a lo largo y ancho de los fiordos adyacentes al estrecho de Magallanes y el canal Beagle. Los relatos orales de las supervivencias indígenas también lo dejan de manifiesto. Las orcas son los espíritus de los familiares que hacen varar ballenas. Cuando alguien muere su cuerpo es llevado a una grieta cercana al mar abierto. Su espíritu sale de la finitud de canales y fiordos y se transfigura en el tiempo infinito del océano. Como bien nos indicó un amigo y colaborador, el antropólogo Daniel González: si las necesidades básicas están garantizadas por la abundancia de recursos disponibles, entonces no hay necesidad de reproducir la economía, sino de reproducir la cultura y complejizar las relaciones simbólicas entre distintos tipos de naturalezas.

Claramente vivimos en una relación distinta. Y esta relación también se cierra respecto de lo que es la imaginación sobre Tierra del Fuego, Patagonia y Antártica. Es la relación con una imaginación que no cesa de pensarse instrumento, dispositivo e innovación tecnológica. Al devenir aceite, al devenir carne, cuero, lana, alambre, rifle Winchester, máquina a vapor, grasería, frigorífico, emerge una percepción gatillada por los instrumentos que hacen aparecer la mirada imposible de lo micro, de lo macro, de los elementos, ya no solo de los depósitos de las antiguas formas de vida que se funden oleosas y emanan gases bajo la tierra; son las fuerzas físicas que animan los principios y fenómenos, el viento, la luz, el aire. Todo ello capturado por el dogma del crecimiento económico vinculado a la ficción del progreso. Y la imaginación se vuelca sobre el mismo pacto, la misma promesa que destruyó las economías de la abundancia. Una vez más, todo se vuelve vacío, inútil. Y el sueño de Darwin vuelve cuan fantasma que merodea los yermos páramos de la extinción y el genocidio, entonando la partitura sobre la cual se escribe la melodía de siempre:

> Recordando estas imágenes del pasado, me encuentro frecuentemente con las planicies de la Patagonia cruzando ante mis ojos, aunque todos las anuncian como malditas e inservibles. Ellas se caracterizan solo por características negativas: sin habitaciones, sin agua, sin árboles, sin montañas, apenas cobijan unas pocas plantas enanas. ¿Por qué entonces, y el caso no es solo válido para mí, éste árido baldío toma tan firme posesión de la memoria? ¿Por qué las aún más planas pero más verdes y fértiles Pampas, que son útiles a la humanidad, no me han producido impresión igual? Difícilmente puedo analizar estos sentimientos: pero debe ser parcialmente debido al campo libre dado a la imaginación. Las planicies de la Patagonia no tienen límites, pues ellos son escasamente factibles y por tanto ignorados: ellas portan la marca de haber durado así por siglos, y no parece haber límite a su perma-

> nencia a través del tiempo futuro. Si, como los antiguos suponían, la tierra plana estaba rodeada por una infranqueable amplitud de agua, o por desiertos calientes hasta un exceso intolerable, ¿quién no miraría a estos últimos límites al conocimiento humano con sensaciones profundas pero indefinidas? (Darwin, 1839, p. 605)[6].

La ensoñación de Darwin, o su escenario, no está completo sin los cuerpos que perturban con su ausencia. Ese silencio es el ruido incesante de la imaginación de la historia, cuyo afán de acumular la porquería de su propia desintegración no cesa. El cetáceo, el monstruo, el Leviatán, son la fuerza destructiva de la historia y la promesa de una humanidad arruinada. ¿Y una lectura afirmativa quizás? Un pacto de brujería con las *supervivencias*. Con las luciérnagas. Buscar "en la arqueología sensible de los gestos, de los cantos, de los dialectos, de las arquitecturas en ruinas", de los cuerpos descompuestos, de la potencia de los objetos, la tentativa no solo conceptual sino material de devolver un valor de uso y de participación en lo social "más allá de su utilización por los fascistas [...] experiencia tensa entre pérdida y éxtasis" (Didi-Huberman, 2022, p. 82).

LISTA DE REFERENCIAS

Darwin, C. (1845). *Journal of Researches into the Natural History and Geology of the Countries Visited During the Voyages of H.M.S. Beagle Round the World*. John Murray.

———. (1839). *Journal of Researches into the Geology and Natural History of the Various Countries Visited by H.M.S. Beagle, under the Command of Captain FitzRoy, R.N., from 1832 to 1836*. Henry Colburn.

Deleuze, G. y Guattari, F. (2012). *Mil mesetas: capitalismo y esquizofrenia*. Editorial Pre-textos.

Didi-Huberman, G. (2022). *Supervivencia de las luciérnagas*. Abada Editores.

Engels, F. (1947). *Dialéctica de la naturaleza*. Editorial Problemas.

Foucault, M. (2010). *Las palabras y las cosas: una arqueología de las ciencias humanas*. Siglo XXI.

Gusinde, M. (1990). *Los indios de Tierra del Fuego. Los Selk'nam*. (Vol. III). Centro Argentino de Etnología Americana.

Hoare, P. (2021). *Alberto y la ballena. Durero y cómo el arte imagina nuestro mundo*. Ático de los Libros.

Pavez, J. (2015). *Laboratorios etnográficos: los archivos de la antropología en Chile (1880-1980)*. Universidad Alberto Hurtado.

Prieto, A. y Van de Maele, M. (1995). Varazones de ballenas y siniestros en la costa nororiental del estrecho de Magallanes. *Anales del Instituto de la Patagonia, serie Ciencias Humanas, 13*, pp. 95-103.

Quiroz, D. (2020). Sobre monstruos y mercancías: el "espectáculo" de las ballenas en la segunda mitad del siglo XX en el sur de Chile. *Chungará, 52*(1). https://doi.org/10.4067/S0717-73562020005000401

Quiroz, D., Carreño, G. y de la Fuente, P. (2016). El procesamiento de ballenas varadas en las costas de la Patagonia Occidental [a propósito de un grabado de mediados del siglo XIX], *Magallania, 44*(1), pp. 57-72.

Naishtat, F. (2023). La idea de historia natural (Naturgeschichte) y la noción de lo no-humano (Unmensch) en el pensamiento de Walter Benjamin. *IV Jornada Walter Benjamin. De la crítica de lo humano a lo Unmensch (no humano)*. https://www.memoria.fahce.unlp.edu.ar/trab_eventos/ev.15729/ev.15729.pdf

Sahlins, M. (1987). *Economía de la edad de piedra*. Akal.

[6] La traducción es del autor.

En búsqueda del primer poema de América

Gianfranco Foschino

Desde 2020 y con proyección hasta 2027, “En búsqueda del primer poema de América” se despliega como una travesía por los paisajes ancestrales de la Patagonia. La investigación propone una lectura expandida del territorio, entendiendo la naturaleza como archivo sensible donde lo geológico, lo biológico y lo simbólico se entrelazan en una trama poética que antecede al lenguaje.

Inspirado por el *Manifiesto omnipoético* (Rothenberg y Taboada, 2021) y en diálogo con Jerome Rothenberg (1931-2024), el proyecto plantea que el primer poema del continente pudo haberse grabado en las cuevas de la Patagonia, allí donde las marcas rupestres anteceden a toda escritura. En *The Serpent and the Fire: Poetries of the Americas from Origins to Present* (2024), Rothenberg sugiere que estas inscripciones son gestos poéticos surgidos del entrelazamiento de cuerpos, elementos y fuerzas telúricas. Desde esta perspectiva, lo poético se entiende como un acto primordial que desborda lo verbal: una inscripción en la materia viva del mundo —roca, viento, hueso, agua, luz—. En ese cruce entre gesto humano y pulso natural, se abre un umbral: un espacio liminar donde el paisaje deviene poema.

El colectivo

El proyecto está compuesto por un grupo diverso: Amelia Bezard (socióloga), Alejo Contreras (explorador antártico, Q. E. P. D.), Gianfranco Foschino (artista visual), Javiera Infante (arquitecta del paisaje), Alejandro Leiderman (filósofo), Justo Pastor Mellado (crítico y curador), Jean Paul Olhaberry (mago), Ariel Florencia Richards (investigadora), Morgana Rodríguez (productora) y Rodrigo Rojas (poeta y dibujante). Cada integrante aporta no solo su disciplina, sino también una disposición a ser transformado por la experiencia: caminar como método, observar como forma de pensamiento.



Fig. 1. Formación geológica en el cañadón del río Pinturas, Santa Cruz, Argentina, 2024.
Fotografía: Gianfranco Foschino.



Fig. 2. Ascenso de Amelia Bezard y Rodrigo Rojas a cerro Colorado, región de Aysén, Chile, 2024.
Registro: Gianfranco Foschino.

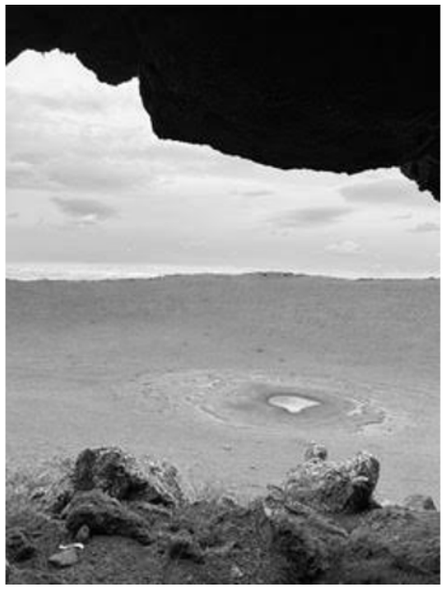


Fig. 3. Umbral Maar, región de Magallanes y la Antártica Chilena, 2023.
Registro: Javiera Infante.



Fig. 4. Umbral La Tina, región de Aysén, Chile, 2024.
Registro: Gianfranco Foschino.

Metodología del umbral

La práctica se fundamenta en el desplazamiento como experiencia epistémica. Caminar, registrar y escribir conforman una trilogía metodológica que vincula cuerpo, paisaje y memoria. Recorremos el territorio como quien lee un libro sin palabras, guiados por mapas de la intuición, bitácoras, registros audiovisuales, hallazgos geológicos y arqueológicos.

Las cuevas no son meros archivos del pasado ni vitrinas fósiles: son umbrales. Nos situamos en sus bordes para observar el horizonte no como fondo, sino como texto en movimiento. Frente a la mirada arqueológica que se retrae hacia el interior, nuestra práctica insiste en mirar hacia fuera, reconociendo que el verdadero poema es el mundo silvestre.

Un poema austral

La travesía se estructura en seis zonas comprendidas entre el paralelo 53 sur y el "Paralelo Setebos". Desde el golfo de Penas (Pacífico) hasta Puerto Deseado (Atlántico), seguimos las huellas de culturas originarias, rutas de animales, movimientos tectónicos y flujos elementales. Estas zonas configuran una doble cartografía: una racional (mapas, coordenadas, datos científicos) y otra poética (intuición, resonancia, afecto).

Entre ellas destaca el corredor paleobiogeográfico occidental sudamericano, ruta anterior a la ocupación humana, donde se hallaron rastros de primates del Mioceno. Esas huellas microscópicas, visibles solo con tecnología especializada, son interpretadas como un poema molecular de desplazamiento. Allí, la inscripción geológica y la ficción literaria conviven: de los textos de Juan Marín a los cantos de Beatriz Pichi Malen o las películas de Patricio Guzmán. Este archivo expandido

opera como comunidad referencial: un simposio poético donde convergen literatura, arte, ciencia y territorio.

Dos travesías, múltiples hallazgos

Primera travesía (diciembre de 2023)

En la zona del río Ciaike y la cueva de Fell, las huellas de guanacos y los estratos del viento subantártico dialogan con inscripciones rupestres milenarias. En el umbral de la cueva, el paisaje se nos revela como texto originario.
Fragmento de la bitácora del poeta:

> La poesía es el vehículo que permite abrir un umbral. Abrirlo, atravesarlo y luego navegar al otro lado: ese tránsito es la travesía... No vamos a concluir la caminata en las paredes rocosas. Buscamos, con el lenguaje, ese umbral que es la entrada a la cueva: cruzamos ahora el afuera compuesto por llanuras y quebradas que se hunden hacia el río...

Segunda travesía (noviembre de 2024)

Desde el lago General Carrera hasta el cañadón del río Pinturas, atravesamos territorios de tránsito milenario, donde las manos estampadas dialogan con la coreografía del follaje y el canto de los caiquenes.
Fragmento de la bitácora del poeta:

> Apreciar el bosque es convertirse en un pájaro... volar por un ramaje que baila con el viento partido. Aquí abajo estamos en un refugio que parece existir en otro tiempo.

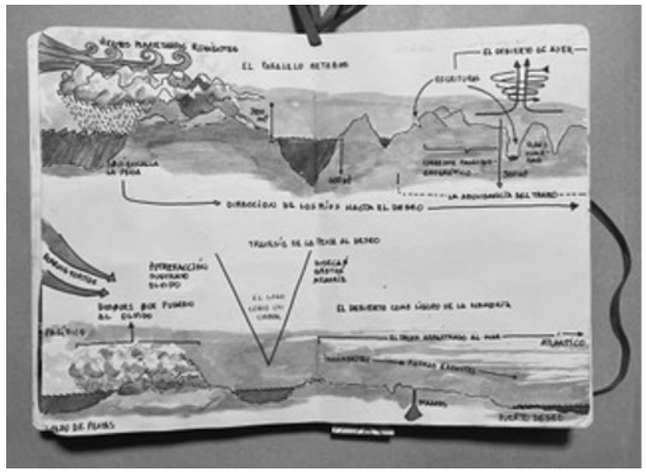


Fig. 5. El “Paralelo Setebos”, dibujo a tinta sobre papel. Cartografía imaginaria elaborada como parte de la bitácora de las travesías, 2024. Autor: Rodrigo Rojas.



Fig. 6. “La verdadera amplitud se diluye”, notas y dibujo a tinta sobre papel, 2024. Autor: Rodrigo Rojas.

Hacia una lectura integrativa

Esta investigación propone una poética del desplazamiento como forma situada de conocimiento. Caminar no es solo una práctica física, sino una metodología crítica que entrelaza pensamiento, afecto y experiencia. Se inscribe así en una genealogía sudamericana que cuestiona las jerarquías del saber dominante.

El proyecto incorpora también una reflexión sobre la agencia de los elementos: el agua, el viento y las piedras no son objetos, sino sujetos poéticos con capacidad de enunciar. El paisaje se convierte en sistema vivo que pulsa, transforma y deja huellas.

Desde esta mirada, las cuevas y las capas geológicas son leídas como archivos no humanos, registros activos de una memoria mineral. Esta arqueología crítica abre la posibilidad de pensar escrituras tectónicas que anteceden a la cultura.

Los materiales recolectados —videos, bitácoras, mapas no convencionales, poemas, dibujos— conforman una constelación que encarna el punto 9 del *Manifiesto omnipoético*: proyectar una conciencia poética del todo. Lo poético, en este sentido, no es un objeto, sino una práctica: una manera de habitar el mundo, de leer sus gestos, de abrir umbrales donde otros ven fronteras.



Fig. 7. Caminata de Morgana Rodríguez y Rodrigo Rojas por la quebrada del río Ciake, 2023. Fotografía: Gianfranco Foschino.



Fig 8. Gianfranco Foschino en cueva de Fell, 2023. Fotografía: Morgana Rodríguez.

Difusión y archivo en curso

Actualmente, el proyecto se difunde mediante la cuenta de Instagram @travesia___poema, que funciona como bitácora expandida y archivo visual en desarrollo. Allí se comparten registros de las travesías, citas poéticas, fragmentos audiovisuales y dibujos de campo, activando una lectura abierta y colectiva del territorio austral.

BIBLIOGRAFÍA

Bennett, J. (2010). *Vibrant Matter: A Political Ecology of Things*. Duke University Press.

Cusicanqui, S. R. (2010). *Ch'ixinakax utxiwa. Una reflexión sobre prácticas y discursos descolonizadores*. Tinta Limón.

Povinelli, E. A. (2016). *Geontologies: A Requiem to Late Liberalism*. Duke University Press.

Chatwin, B. (1980). *In Patagonia*. Jonathan Cape.

Cristoff, M. S. (2005). *Falsa calma*. Tusquets Editores.

Emperaire, J. (2008). *Los nómades del mar*. Ediciones Universidad de Chile.

Guzmán, P. (Dir.). (2015). *El botón de nácar* [documental]. Atacama Productions.

Maleurie, J. (1999). *Hummocks* (tomo 1). Omnibus.

Marín, J. (1941). *Paralelo 53 Sur*. Imprenta Universitaria.

Morin, E. (1973). *El paradigma perdido*. Seuil.

Onfray, M. (2007). *Teoría del viaje: poética de la geografía*. Ediciones Península.

Pichi Malen, B. (2000). *Añil* [álbum]. Instituto Nacional de Musicología.

Ríos, J. P. (2023). *Tierra sin fuegos*. Editorial Overol.

Rothenberg, J. (Ed.). (1995-2024). *Poems for the Millennium* (vols. 1-5). University of California Press.

Rothenberg, J., y Taboada, H. (2021). *Manifiesto omnipoético*. Ediciones La Carta de Ouroboros.

Trujillo, C. (2003). *El cementerio más hermoso de Chile*. Editorial Cuarto Propio.

Zurita, R. (2019). *Canto de los ríos que se abrazan*. Editorial Universidad de Valparaíso.

Todo paisaje es posnatural

María Elena Muñoz M.

El paisaje es el resultado altamente artificial, no natural de una cultura quee redefine constantemente su relación con la naturaleza.

Michael Jakob

I

Esta afirmación —todo paisaje es posnatural— debería resultar, en realidad, bastante evidente. Incumbe al paisaje recortado desde lo que se percibe como mundo natural y, por cierto, a la representación o resignificación artística del mismo. Resulta obvio afirmar el carácter posnatural del paisaje luego de que, después de décadas de estudio y reflexión, se ha cristalizado la idea sobre que el paisaje es un constructo, es decir, algo del todo diferente a una realidad física ajena a la agencia humana (Maderuelo, 2006; Nogué, 2007). Asimismo, desde la teorización estética también se viene insistiendo sobre el carácter artificial del paisaje que estaría ya presente en la mirada que lo percibe y reconoce, antes incluso de su traducción en pintura u otra forma de arte (Simmel, 2013 ; Roger, 2007; Jakob, 2011). Si a eso sumamos la idea —compartida por muchos— de que el paisaje en el contexto occidental no existió siempre, sino a partir de ciertas coordenadas históricas y culturales (Berque, 2009), entonces, nada natural hay en el paisaje: sin cultura no hay paisaje y, definitivamente, tampoco lo hay sin naturaleza (Valverde, 2017). Hay paisaje allí donde acontece un encuentro entre cultura y naturaleza, un medio de intercambio entre lo humano y lo natural (Mitchell, 2002).

En términos muy simples y generales, naturaleza es aquello que no es arte (*techné*). Términos opuestos que, sin embargo, en el ámbito de las artes, siempre han operado como interdependientes, complementarios, mutuamente necesarios. Desde la premisa "el arte imita a la naturaleza" que promovió el ejercicio de la mímesis, la naturaleza ha participado, durante el devenir histórico del arte, como principio de orden, como resistencia a este, como fuente, como motivo, como modelo, como aquello de lo que hay que apartarse, como "la gran maestra". En este suceder, y en el campo de la visualidad principalmente, la dependencia más explícita se ha desarrollado en la categoría (moderna) del paisaje.

El género, que emerge en la pintura de la boyante república holandesa del siglo XVII, se consolida un siglo más tarde en Inglaterra junto al desarrollo de la jardinería, la filosofía y la poesía de la naturaleza. Unido a la teoría del gusto y las interrogaciones en torno a lo bello, lo pintoresco y lo sublime, el paisaje alcanza su cenit junto a la marcha de la modernidad industrial, la ocurrencia del capitalismo y el apogeo colonialista. Se desarrolla, por tanto, en paralelo al momento en que el medioambiente empieza a sufrir los efectos nocivos de la acción humana asociada a dichos procesos. Su florecimiento en el siglo XIX coincidió con una serie de movimientos que activaron la transformación del mapa geopolítico a nivel planetario. Con la fiebre del paisaje también coincidieron las exploraciones científicas que buscaban conocer la naturaleza virgen de los otros mundos y los cronistas y pintores viajeros dispuestos a captar, desde su mirada europea y su inconsciente colonialista, la fisonomía ignota y el carácter de los pueblos. En ocasiones esto pudo implicar reconocer en las tierras ajenas los caracteres de la propia, como se observa por ejemplo en las ilustraciones y comentarios de María Graham en sus recuerdos de su viaje por Chile en 1822.



Fig. 1. María Graham (1822). *Desde los pies la cuesta del Prado* (lámina). Biblioteca Nacional de Chile.

Contrario a lo que afirma W.T. Mitchell (2002), el paisaje no está agotado. Siempre y cuando partamos de la base de que el paisaje no se define solo como registro de la bella naturaleza y tampoco está constreñido al uso de un medio específico, el paisaje perdura como género y como categoría legible desde miradas más amplias que las posturas esteticistas o esencialistas del pasado. Acaso un argumento para sostener su vigencia sea, precisamente, que el paisaje, como recurso artístico, se renueva respondiendo a las transformaciones que ocurren en la misma naturaleza y en los modos en que la conocemos. Las manifestaciones contemporáneas del paisaje que se han desplazado más allá de la pintura y la fotografía constituyen lo que se podría llamar el campo expandido del paisaje o, por qué no, un pospaisaje. De una manera general se podría decir que esta nueva ola del paisaje pone en máxima evidencia la imbricación arte/naturaleza que siempre ha existido o que el arte siempre ha sugerido de formas más o menos explícitas.

La noción de naturaleza se ha puesto hoy bajo sospecha, cuestionada como concepto antropocéntrico que marca su oposición respecto de la cultura, pero sobre todo se ha dudado del carácter normativo que conlleva lo natural como valor, como esencia, como autoridad. El término posnatural apareció hacia fines del siglo pasado en la jerga de las ciencias naturales, sociales y humanas para nombrar fenómenos que cuestionan la premisa según la cual la naturaleza es una entidad independiente de la acción humana. Se ha extendido ya no solo para nombrar casos excepcionales sino para pensar el permanente y necesario entretejido entre lo humano y lo natural. Lo posnatural se inscribe en la crítica a la mirada dicotómica de que la modernidad, en tanto proyecto de desarrollo y explotación del medioambiente, habría impuesto sobre el mundo y desde luego se emparenta con conceptos como la naturo/cultura y otras formas de desafiar al mal llamado antropoceno.

Lo posnatural es también interés del arte contemporáneo. Sin necesidad de pensar en experimentaciones extremas, lo posnatural queda en evidencia cada vez que hemos visto árboles, rocas, tierra, arena, conchas de moluscos y variados materiales terrestres, pero también agua, fuego y otros elementos encerrados en espacios consagrados a la exhibición artística como museos y galerías. La condición posnatural se reconoce aún más explícitamente en las intervenciones *in situ,* que artealizan[1] la naturaleza, modificándola, esto es, ofreciéndola como arte. Después de la pérdida de interés por el paisaje que vino con el ascenso de las vanguardias, el siglo XX fue testigo, en su segunda mitad, de nuevas formas de explorar su vínculo intransable con la naturaleza. Así como la pintura de paisajes emergió en Europa en el mismo espacio en que irrumpe la revolución industrial, esta nueva versión de paisaje coincide con el surgimiento de una conciencia ecológica en tiempos de crisis planetaria de la era posindustrial.

Dado el contexto de crisis socioambiental, las prácticas contemporáneas lidian repetidamente con las condiciones y los efectos de la colonización económica y política de la naturaleza y sus habitantes. Pero también es posible reconocer, muy generalmente, un interés renovado no solo por revelar la fuerza transformadora de la naturaleza, sino por articular el arte en complicidad con ella: frecuentemente en las manifestaciones contemporáneas la naturaleza es convocada en su forma de *natura naturans*, de modo que participa como agente del arte, como

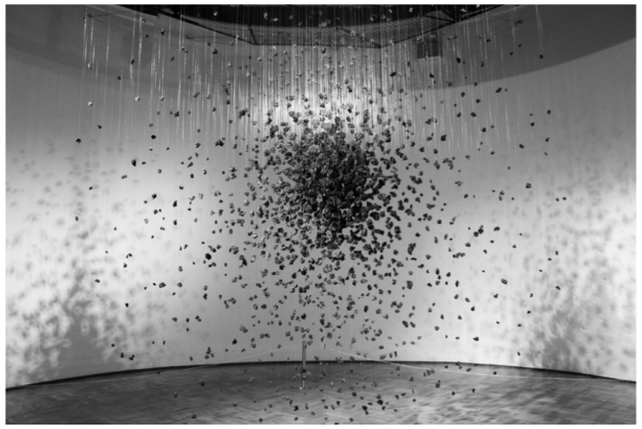


Fig. 2. Ignacio Bahna (2017). *Volver a suspender.*
Instalación en Museo Nacional de Bellas Artes de Chile.
Obra realizada con rocas volcánicas del glaciar Pichillancahue.

[1] Artealización, de acuerdo con Alain Roger (2007) es la operación que convierte al país (territorio) en paisaje, el recorte que lo aísla de un continuo. "El país es, en cierto modo, el grado cero del paisaje, lo que precede a su artealización tanto si esta es directa (*in situ)* o indirecta (*in visu*)". En el mismo sentido, afirma: "un país no es, sin más, un paisaje y que entre uno y el otro está toda la elaboración del arte" (p. 23).

una fuerza mutante que se conjuga y superpone a su propia transformación por parte de la cultura.

II

Si bien no es difícil reconocer la posnaturalidad en el paisaje expandido, quisiera plantear ahora que incluso antes de eso el arte ya ejercía esta articulación posnatural antidicotómica. Y lo ha hecho precisamente con el paisaje, un medio que no solo es consciente, sino que *hace* consciente la no naturalidad de eso que acostumbramos a llamar naturaleza. Esta inherente vinculación, este entramado arte/naturaleza, es la condición de posibilidad del paisaje. No solo es en sí mismo una operación de artificio, sino que ha obrado históricamente como una forma de denunciar la condición posnatura de la naturaleza. En este sentido se podría decir que el paisaje es una categoría que contraviene la antigua distinción entre *physis* y *techné*, porque si bien se define por su relación con la naturaleza y sus elementos, la mera operación humana de reconocer un cierto paraje como paisaje ya es algo cultural, porque reconocer un paisaje es lo opuesto percibir la naturaleza como algo mecánico, es observar que la naturaleza no es algo dado sino algo con lo que se establece una conexión activa.

Es difícil imaginar un sistema natural que no haya sido modificado, para bien o para mal, por la cultura, como afirma Schama (1996). Desde que, especialmente en Inglaterra, los artistas salieron de la ciudad para explorar territorios en busca de la vista pintoresca, los paisajes empezaron a dar muestra de la imposibilidad de mostrar vistas incontaminadas del escenario natural. En el trayecto se encontraron con cultivos y senderos, con piños de ovejas, y otros efectos de la domesticación y la agricultura, con el manejo del curso de las aguas, con asentamientos varios, pero más espectacularmente, con las ruinas de

observatorios y monumentos funerarios de tiempos precristianos y con restos de abadías y castillos abandonados a los efectos de la entropía. El paisaje tiene memoria. Por lo mismo, en la pintura de paisajes el pasado no se reconstruye del modo en que lo hace la pintura histórica, como fijación de un suceso, sino que se monta como fragmento sobre o entre la contemporaneidad. Mucho antes que el *land art* explorara en el paisaje terrestre y cósmico la superposición de los tiempos geológicos e históricos, la pintura de paisaje evocó la figura del tiempo traslapado: pensado así, cada paisaje sería como una suerte de palimpsesto de capas superpuestas.

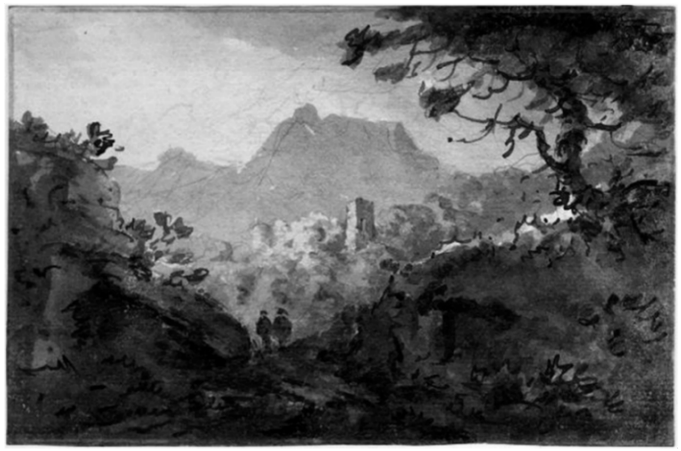


Fig. 3. Willian Gilpin (1770). *Landscape with figures and ruins*.

III

Durante el siglo XIX el paisaje consagró a la naturaleza como motivo absoluto de la representación, y gracias a su emancipación narrativa alcanzó la posibilidad abierta para la modernización del lenguaje pictórico cuyas cumbres se revelaron en el impresionismo y el posimpresionismo. Esta modernización no implicó, como a veces se insiste, un abandono de la naturaleza en virtud de la forma pura, sino una experimentación que se prestaba —por su no narratividad y la especificidad del medio— a dar cuenta de una manera propiamente pictórica de la experiencia con la naturaleza. Entre las pinturas de paisajes realizadas en Chile durante la segunda mitad del siglo XIX se encuentran notables ejemplos donde la relación pintura/naturaleza puede verse como un tejido extraordinariamente firme, como la manifiesta expresión de un intercambio real, un entrelazamiento efectivo entre naturaleza y cultura.

Este tipo de pintura fue estimulada por los viajeros que alababan nuestro suelo y muy especialmente nuestro clima, además de la cartografía y la ilustración topográfica. Salvo contadas excepciones, la porción de territorio representada siempre fue el valle central, médula del poder político y económico. Sin embargo, en principio, no era la pintura de paisajes lo requerido por aquellos poderes. En un comienzo, la clase dominante se quejaba por la falta de una verdadera pintura de historia que fuera capaz de encarnar los triunfos y valores de la nueva nación. El paisaje en contexto nacional surgió como resistencia frente a las normas relativas a la práctica artística y al lugar que la academia asignaba a la pintura narrativa. Solo luego de que las imágenes cordilleranas y de los campos empezaran a desplegarse profusamente y a mostrar su potencial simbólico, el reconocimiento de una "imagen país" pudo ser advertida. Aunque no de un modo explícito en un comienzo, los aspectos de nuestra geografía que aquellas pinturas delataban se empezaron a reconocer como imágenes de nuestro territorio común y sobre todo como símbolos de aquello que nos define como pueblo. Junto con la consolidación de la república, la pintura de paisajes tuvo —sin proponérselo acaso— un lugar en la construcción del imaginario de la nación[2].

La cordillera, la frontera natural, la muralla de granito, la misma a través de la cual se habían desplazado los libertadores, que fue foco de interés para naturalistas, geógrafos y artistas viajeros, y devino un hito de nuestro territorio y símbolo de la fortaleza de la nación expresado en cantos, ilustraciones y algo más tarde en las pinturas. El valle central, donde la tierra fértil se alhajaba con la montaña nevada, o donde los altos y escarpados montes revelaban la imponencia de una soberbia geografía, devino motivo recurrente para pintores que querían alcanzar la traducción pictórica de la naturaleza y ofrecer su directa y tramada experiencia con ella.

La montaña es el gran icono, por su porte imponente, pero también por la carga simbólica que sobre ella se proyecta y que se relaciona claramente con una cuestión climática-cultural. Conforme al pensamiento que guiaba a la elite chilena en la construcción de la república, la blanca montaña revelaba una similitud con Europa, ofrecía la imagen de Chile como país frío, como país confiable con un clima mediterráneo gracias a la suficiente distancia con los trópicos. Ese mismo clima, por otro lado, hizo posible la importación de especies florales y sobre

[2] Este aspecto ha sido ampliamente analizado. Particularmente merece especial reconocimiento el trabajo de Amarí Pielowski y Catalina Valdés (2014) en la compilación *Una geografía imaginada: 10 ensayos sobre arte y naturaleza*. Metales pesados.

todo arbóreas que desde el viejo continente se vinieron a asentar en nuestros campos y ciudades, desplazando a las especies nativas, percibidas como expresión de la barbarie.



Fig. 4. Humberta Zorrilla (c. 1940). *Castaños de Las Condes* (óleo sobre tela). Futuro Museo Parral.

El paisaje, incluso antes de ser pintado o fotografiado, había sido transformado desde antaño por los habitantes originarios, y luego por aquellos que impusieron su poder sobre la tierra. Santiago y sus cercanías modificaron su fisonomía con especies traídas del viejo continente que reemplazaron a los nativos espinos, arrayanes y algarrobos. Los campos, por su parte, también recibieron sotos oriundos de Europa, particularmente álamos. Estas especies intrusas que vinieron a colonizar nuestro terruño no fueron introducidas durante la era colonial por los dominadores españoles, sino que fueron traídas mayoritariamente durante el siglo XIX por quienes, animados por el ejemplo europeo, querían imponer y desplegar una imagen de civilización a través de la

flora y las especies arbóreas. Encinas, olmos, castaños y plátanos orientales fueron requeridos por nuestros ilustrados para emular la vegetación de los países considerados ilustres y progresistas. Un ejemplo distintivo de la radical transformación de la naturaleza local se dio en el diseño de parques, esto es, de grandes jardines públicos, donde se desplegó el anhelo civilizatorio con sumo boato y del que el paseo del cerro Santa Lucía (1874), el sueño de Vicuña Mackenna, y el Parque Cousiño (1873) son ejemplos paradigmáticos.

La pintura se encargó de traducir, junto con los colores, las luces y texturas, un paisaje de tiempos superpuestos, la memoria, esto es, la posnaturalidad del paisaje. Una de las cosas que la pintura chilena, desde su inconsciente simbólico, reconoce y proyecta sobre la tela es el clima templado, mediterráneo, el clima que se divide en estaciones del año con sus marcadas características. “El bello cielo de Chile, la serenidad de su atmósfera” decía Cicarelli cuando comparaba esta tierra con Atenas. “El aroma de los bosques, ese clima que es como el norte de Italia” expresaba Graham, cuando recorría el trayecto entre Valparaíso y Santiago. Son ejemplos de voces europeas que acreditaban la maravillosa naturaleza chilena, su atmósfera, su olor, comparándola con la del viejo mundo. Hacia fines de siglo, en este aspecto, la constitución climática de Chile empezó a jugar a favor de una identidad nacional del país, un país determinado al progreso, ubicado suficientemente lejos de los climas tropicales que, según se creía, incitaban los vicios de la barbarie.

Representar variaciones atmosféricas y meteorológicas mediante la exploración de las posibilidades del lenguaje pictórico resultó productivo para actualizar la experiencia del paisaje. Esto es, transmitir sensaciones de frío, de calor, los aromas, evocar qué es lo que se vive al sentir el viento o al estar envuelta/o en la luz del crepúsculo. En su

Paisaje de primavera, Pedro Lira (fig. 5) representó bella y eficazmente una escena de campo chileno, pero particularmente logró captar un devenir, una contingencia meteorológica. Así, su pintura trae a presencia el aire frío y húmedo, la fragilidad de las flores del ciruelo, la rugosidad del adobe, por medio de manchas, colores y texturas. Gracias a que de alguna manera hemos aprendido a reconocer entre la escena natural y la pintura una correspondencia sensorial, nos invita a una experiencia colectiva de un paraje familiar.

En la tradición de la pintura chilena conviven, sin exclusiones, la dimensión simbólica que el paisaje puede convocar con la transmisión de una experiencia concreta con lo que reconocemos como naturaleza (por muy no-natural que sea). Así, por ejemplo, sin dejar de ser una fortaleza simbólica, la cordillera de los Andes puede ser también ese



Fig. 5. Pedro Lira (c. 1890). *Paisaje de primavera* (óleo sobre tela). Museo Nacional de Bellas Artes.

lugar donde el blanco invernal cede su turno a las tonalidades de tierras, azules y violetas del verano, a veces difuminada como si fuera un velo pronto a desaparecer olvidando que es un robusto macizo. O donde el empaste blanco y rosa reemplaza a la consistencia de las nubes, o donde unas costras entre ocres y doradas toman el lugar de un álamo otoñal y unas rítmicas pinceladas verdosas hacen las veces de un pastizal (fig. 6). La pintura de paisaje traduce, es decir, elabora una correspondencia entre la naturaleza y una concreción cromática, matérica, lumínica sobre el lienzo. Al hacerlo declara su segunda posnaturalidad, la de un artificio que da cuenta de una no naturalidad que la antecede.

Lo que me ha interesado subrayar con el ejemplo de la pintura chilena de paisajes es que la no naturalidad es inherente al género, independientemente del medio y de las estrategias visuales y materiales que en él formen parte. Y esto porque, para empezar, nada natural, nada

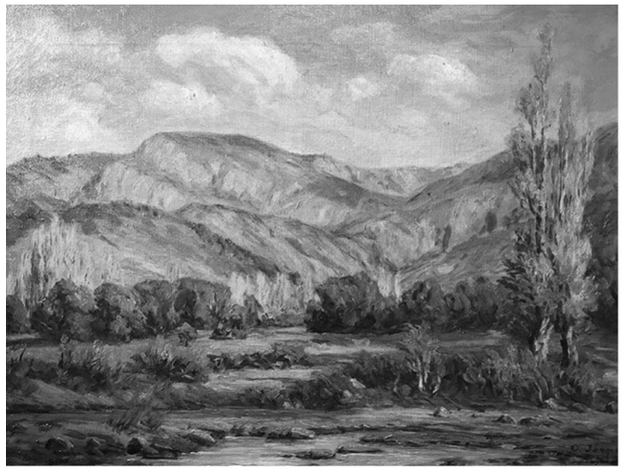


Fig. 6. Onofre Jarpa (1900). *Paisaje de Alhué* (óleo sobre tela). Colección particular.

incontaminado está en el recorte de naturaleza que se vuelve objeto de representación, cuestión que es apreciable incluso cuando a nuestra vista no se ofrezca alguna ruina —antigua o moderna—, puentes, cables de alta tensión u algún otro signo de clara intervención humana. Todo proceso de artealización, todo tránsito de territorio a paisaje constituye tanto un testimonio como producto de un intercambio entre naturaleza y arte.

LISTA DE REFERENCIAS

Berque, A. (2009). *El pensamiento paisajero*. Biblioteca Nueva.

Graham, M. (1909). *Diario de una residencia en Chile durante el año 1822 i de su viaje de Chile al Brasil en 1823.* (tomo 2). Imprenta Cervantes.

Jakob, M. (2011). Metacritique de l'omnipaysage. En *Teoría y paisaje: reflexiones desde miradas interdisciplinarias*. Observatorio del Paisaje de Cataluña y Universidad de Pompeu Fabra.

Maderuelo, J. (2006). Paisaje un término artístico. En *Paisaje y arte*. Abada.

Mitchell. W. T. (2002). Imperial Landscape. En *Landscape and Power*. University of Chicago Press.

Nogué, J. (2007). *La construcción social del paisaje*. Biblioteca Nueva.

Roger, A. (2007). *Teoría del paisaje*. Biblioteca Nueva.

Schama, S. (1996). *Landscape and Memory*. Vintage Books.

Valverde, I. (2017). Los encantos del paisaje y el malestar de la representación. En D. López (Ed.), *Naturalezas mutantes*. Sans Soleil Ediciones.

Simmel, Georg (2013). Filosofía del paisaje. Casimiro Libros, Madrid.

En la ventana: notas sobre algunas prácticas en la pintura de paisaje contemporáneo (en tiempos de posnaturaleza)

Mara Santibáñez Artigas

Ocurre, sin embargo, que la fórmula, inconsciente pero efectiva, que produce el paisaje no puede ilustrarse tan fácilmente; incluso, quizás, no pueda ni demostrarse.

George Simmel

1

La idea de este escrito es compartir algunas reflexiones a partir de un conjunto de pinturas que vengo desarrollando desde 2017, en las cuales he buscado configurar una imagen del paisaje chileno desde una perspectiva contemporánea.

Primero, diría que abordar el paisaje de manera contemporánea no se limita a representar motivos actuales. No interesa aquí construir un anecdotario del presente, sino explorar la relación que establecemos con el entorno y constatar que toda naturaleza que conocemos ha sido profundamente intervenida. Es tal la huella de esta intervención, que no es necesario pintar seres humanos para que estén intensamente presentes en mis pinturas. De ahí que hablemos de "posnaturaleza".

Mi intención es representar el tiempo en el que vivimos: un tiempo en el que las ciudades parecen desmembrarse en las carreteras, transformándose en territorios fragmentados, áridos y desangelados. Representar el paisaje hoy implica atender condiciones temporales y espaciales radicalmente distintas a la de los siglos XIX o XX, ya que las circunstancias que moldean nuestra mirada son profundamente diferentes. Reflexionar sobre estas condiciones constituye el núcleo de esta presentación.



Fig. 1. Mara Santibáñez (2014).
Kiosko, bandera y algarrobos (óleo sobre tela). 124 × 100 cm.

La pregunta que guiará esta conversación gira en torno a: ¿qué significa lo contemporáneo en estos paisajes pintados al óleo? (uno de los medios más tradicionales para construir imágenes coloreadas). Mi objetivo final es proponer una definición del concepto de paisaje a través de la exploración de procesos y prácticas que, en su desarrollo, configuran un hacer y habitar contemporáneo y que nos lleva inevitablemente a interrogar sobre nuestra relación con ese "afuera" que nos contiene.

Si hoy estamos aquí conversando sobre paisaje y posnaturaleza, es porque hay algo aterrador, sublime, fascinante y pintable en esta relación.

2

Somos un caos irisado.
Vengo ante mi motivo y me pierdo en él. Sueño, vagabundeo.
El sol me penetra como un amigo lejano. Germinamos.

Paul Cézanne

La práctica de la pintura de paisaje nos enseña pronto que no existe una separación clara entre los objetos y su entorno, ni entre el entorno y nosotros mismos. Todo está envuelto por la misma luz, la del sol, que hace que las sombras de los objetos se fundan con las del entorno. Nos *con-fundimos* en un ejercicio formal de entrelazado de formas, planos y zonas. En la pintura de paisaje no hay diferenciación ni "otros"; todos —y todo— formamos parte de un continuo. André Lhote (1970) lo expresa así en su *Tratado del paisaje* de 1943: "El paisajista buscará, pues, el lazo de unión entre los objetos, en vez de aspirar irrazonablemente a su delineación mentirosa y puramente intelectual" (p. 43).

Buscamos conexiones, atmósferas, continuidades. A eso, en pintura, lo llamamos *pasajes*. Lhote (1970) define el pasaje como "extender al lado del objeto un valor que se saca de este, claro u oscuro" (p. 39). En otras palabras, se trata de una transición de valor que hace que los límites entre los objetos se pierdan. Es curioso que esta palabra se asemeje tanto a *paisaje* y sea también una estrategia pictórica fundamental para traducir la naturaleza, porque en el *pasaj*e hay incertidumbre, descalce, misterio, algo que no está presente en su opuesto pictórico: la *pantalla,* que describe el recorte de objetos sin utilizar líneas que los delimiten (Lhote, 1970).

En la matriz del procedimiento pictórico se encuentra esta dualidad pasaje/pantalla, porque aprender a mirarlo implica reconocer el modo

en que el color y la luz se van empujando unos a otros en la representación. Asumir la imagen como un campo de fuerzas, de eso se trata.

Me interesa resaltar cómo esta cualidad procedimental de contigüidad del pasaje, sumada a la observación sensible, sitúa a la pintura de paisaje en una posición privilegiada para analizar críticamente el antropocentrismo.



Fig. 2. Mara Santibáñez (2023).
Camino a Quintero (óleo sobre folia dorada y tela). 90 × 100 cm.

3

Georg Simmel (2013), en su ensayo *Filosofía del paisaje*, señala que "Es con todo nuestro ser como estamos ante un paisaje, ya sea natural o artístico, y el acto que nos lo crea es simultáneamente un acto que mira y un acto que siente, un acto que sólo cabe desgajar en virtud de un ejercicio del pensamiento" (p. 23). Coincido plenamente. Si bien el texto de Simmel es del año 1913, seguimos mirando y sintiendo con todo nuestro cuerpo y sensibilidad y desde ahí pensamos los artistas también en el siglo XXI. Propongo ahora reflexionar sobre cómo es que está nuestro ser ante un paisaje hoy.



Fig. 3. Mara Santibáñez (2022).
Cancha con micro (óleo sobre tela).
65 × 70 cm.



Fig. 4. Mara Santibáñez (2022).
Cancha y malla (óleo sobre tela).
40 × 50 cm.

En mi trabajo, salvo excepciones, no recorro físicamente los paisajes que pinto. Estos surgen de imágenes observadas durante viajes semanales en bus por la Ruta 68, entre Santiago y Valparaíso, o por la Ruta 5 Norte hacia Nogales. Estos trayectos, repetitivos y cotidianos, no evocan la sorpresa ni el asombro de un viaje recreativo, como podría suceder con una vista desde un tren o un auto a modo de una *road movie*. Se trata, más bien, de desplazamientos interurbanos colectivos que realizo por motivos laborales.

Hago del bus un territorio "apropiado" para construir paisajes. Vinciane Despret, en *Habitar como un pájaro*, distingue entre la apropiación de un territorio como propiedad privada y la apropiación como aquello que se hace adecuado, que se hace apropiado, para la existencia de un ser. Según Despret (2022) "[Es] el ser que apropia su existencia a nuevas dimensiones" (p. 105).

Para los seres humanos, un territorio se convierte en paisaje cuando lo apropiado es también apreciado: lo miro porque lo quiero, lo quiero porque lo miro o lo empiezo a querer porque lo miro —o lo puedo odiar también—. Entonces, el viaje en bus lo apropio, convirtiéndolo en adecuado para observar el exterior.

La velocidad, la repetición y lo habitual de estos viajes definen una de las características contemporáneas de este paisaje. Al hacerse habituales, adaptamos nuestros sentidos: desensibilizamos algunos estímulos e intencionamos otros. En ese estado, la alerta disminuye, los viajes se vuelven funcionales, la expectativa da paso a lo conocido o esperado y la mirada se pierde entre pensamientos.

Estos paisajes no son únicamente un sujeto vertical contemplando una extensión horizontal pasiva. La noción de paisaje como constructo o como invención de la mirada humana lo convierte en algo subordinado al sujeto. Hay algo en esta idea que me resulta insuficiente. Según

Bruno Latour (2005), un *actante* es "cualquier cosa que modifica con su incidencia un estado de cosas" (p. 109). Así, en estos paisajes intervienen no solo mi mirada, sino también las decisiones políticas, económicas e históricas que delimitan los trayectos que realizo, por ejemplo.



Fig. 5. Mara Santibáñez (2024). *6:24 de la mañana de un viaje al sur en bus* (óleo sobre tela). 122 × 100,5 cm.

Por cierto, el paisaje no sucede solo en la mirada: lo vivimos con el cuerpo entero. En este sentido, mejor que el ojo es el oído para captar la *materialidad vital* del viaje en bus. Jane Bennett (2022) describe la vitalidad como "la capacidad de las cosas [...] para actuar como cuasiagentes o fuerzas con sus propias trayectorias, inclinaciones o tendencias" (p. 10). Mis paisajes están condicionados por el bus, su sonido, el

movimiento, el recorrido regular que no puedo detener. Esta imposibilidad de pausa hace que los registros fotográficos sean esenciales.

Mi método es sencillo: el obturador en modo ráfaga captura imágenes mientras el bus avanza.

Estas imágenes me permiten una mirada diferida, un análisis detenido en aquello que el movimiento del viaje no permite detenerse. Estas fotografías son revisadas y organizadas en un banco de imágenes que llamo *Fototeca*: una biblioteca de fotografías. Aquí entra en juego el concepto de *studium*, en palabras de Roland Barthes. El *studium* es la preparación, el análisis. Es mi archivo fotográfico, organizado en carpetas con nombres como "ruderal", "contención de cerros" o "sonidos de las nubes". En el *studium* reside esa primera fase del trabajo: la fase *prepictórica* de la que habla Deleuze: el dato, el análisis de los documentos, el cliché.

El *studium* se refiere a la información o el interés general que una imagen transmite, mientras que el *punctum* es aquello que "punza", lo que hiere o trasciende el encuadre de la fotografía, abriendo un campo ciego: "una especie de sutil, más-allá-del-campo, como si la imagen lanzase el deseo más allá de lo que ella misma muestra." (Barthes, 1982, pp. 108-109).

El *punctum* es lo que impulsa la pintura. Es aquello que no está en el archivo fotográfico, porque este no es un fin en sí mismo; es un espacio de búsqueda, materia prima para un ejercicio que intenta revelar ese "sutil, más-allá-del-campo" al que solo puedo acceder a partir de la experiencia de haber visto con los ojos y el cuerpo eso fotografiado. En ese cruce está eso que —como diría Barthes— nos "punza la mirada", que nos deja ir a la deriva de la pintura. Entonces, la pintura comienza donde termina la fotografía: en ese campo ciego que se despliega en

algo que yo diría es corporal, intuitivo, afectivo, hay que hacerlo y hay que hacerlo con urgencia. Es el envión.

Si bien yo busco una verosimilitud mimética, asumo que la técnica manual introduce cambios: interpretaciones que destacan aspectos específicos de lo que observo, en particular las relaciones de poder implícitas en estos paisajes. La posnaturaleza no es un telón de fondo tranquilo y pasivo, es un lugar en permanente conflicto y negociación y es la pintura la que organiza todo: selecciona, interpreta, da forma y transforma, y ese es el momento en que volvemos a atravesar el *studium* intentando, esta vez, mantenerse en ese estadio del *puctum*, en el deseo.

La pintura convierte el *punctum* en experiencia visible. Es ahí, en el acto pictórico donde lo visible y lo invisible se entrelazan de acuerdo con una intención no siempre clara, pero persistente.



Fig. 6. Mara Santibáñez (2024). *6:22 de la mañana de un viaje al sur en bus* (óleo sobre tela). 90 × 70 cm.

todos somos quimeras, híbridos teorizados y
fabricados de máquina y organismo

Donna Haraway

Lo que hago tiene un aspecto paradójico: trabajo con el paisaje, el cual percibo a través de la vista, en un interior encapsulado, hacia el exterior. El ojo que observa hacia afuera pertenece a un cuerpo que está dentro de un bus, que funciona como una suerte de exoesqueleto o prótesis: un cuerpo expandido que media la experiencia. No solo observo, sino que soy llevada por el autobús en un viaje donde lo que percibo cambia veloz y constantemente.

En este contexto, la ventana adquiere agencia propia: de ser transparencia que abre al exterior, ahora confunde los límites, volviéndose un "entremedio" que articula el interior y el exterior. Un plano donde convergen el afuera y el adentro, lo humano y lo no humano, el movimiento del bus y su sonido. Así, el paisaje contemporáneo emerge como resultado de estas fuerzas actantes: la fotografía, el vehículo en movimiento, su vibración, el ruido, la conciencia corporal del desplazamiento y la ventana.

La ventana, entonces, no es solo un límite que envuelve lo interior, sino un espacio liminal que articula lo que está dentro y fuera al mismo tiempo, un espacio que es límite (pantalla) pero también es desborde (pasaje). La ventana del autobús en movimiento se convierte así en uno de los lugares principales donde el paisaje contemporáneo acontece.

La práctica de la pintura de paisaje, en este sentido, reside en la capacidad de captar las complejas interacciones entre lo visible y lo invisible, entre lo humano y lo no humano, lo político y lo social. Mi

trabajo no busca simplemente pintar el entorno visible, sino revelar las dinámicas y tensiones que definen nuestro tiempo contemporáneo posnatural.

Y todo esto acontece a través de la ventana de un autobús.



Fig. 7. Mara Santibáñez (2020). *Matorral* (óleo sobre tela). 100,5 × 122 cm.

LISTA DE REFERENCIAS

Bennett, J. (2022). *Materia vibrante. Una ecología política de las cosas.* Caja Negra.

Despret, V. (2022). *Habitar como un pájaro: modos de hacer y pensar los territorios* (S. Puente, Trad.). Editorial Cactus.

Latour, B. (2005). *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del Actor-Red.* Oxford University Press.

Lhote, A. (1970). *Tratado del paisaje.* Poseidón.

Nogué, J. (Ed.) (2009). *La construcción social del paisaje.* Biblioteca Nueva.

Simmel, G. (2013). *Filosofía del paisaje.* Casimiro Libros.

Breve reseña de las autoras y los autores

Gonzalo Arqueros
Historiador del arte y académico. Enseña en el Departamento de Teoría de las Artes, Facultad de Artes, Universidad de Chile

Sophie Halart
Historiadora del arte. Profesora Asistente del Instituto de Estética de la Pontificia Universidad Católica de Chile, se especializa en el arte latinoamericano contemporáneo y, en particular, en las relaciones entre creación artística, cuerpo, feminismos y género.

Sergio Soto
Historiador del arte y curador. Licenciado en Teoría e Historia del arte por la Universidad de Chile. Como curador ha presentado las exposiciones Muda (Instituto Telarte, 2025), Política Pública (Feria Chaco, 2025), Concha en ácido (MAC, 2024), Memento Mori (D21, 2024), entre otras.

Miguel Cáceres Murrie
Es Licenciado en Artes Plásticas con mención en Pintura y Magíster en Artes Visuales por la Universidad de Chile. Es fundador y director del Museo de Historia Natural Río Seco.

Aymara Zegers Müller
Es Licenciada en Artes Plásticas con mención en Escultura por la Universidad Finis Terrae y Magíster en Artes Visuales por la Universidad de Chile. Desde el 2014 trabaja como directora creativa y encargada de colecciones del Museo de Historia Natural Río Seco.

Amanda Huerta
Ingeniera Forestal. Universidad de Chile, Doctora U. de Valladolid. Profesora asociada adscrita al Departamento de Silvicultura y Conservación de la Naturaleza de la Facultad de Ciencias Forestales y de la Conservación de la Naturaleza de la Universidad de Chile. Trabaja en la disciplina de entomología forestal, particularmente en el manejo sostenible de insectos plagas y agentes de daño del bosque nativo con miras a su protección y conservación.

Germán Manríquez
Biólogo/genetista, magíster en Ciencias Biológicas, doctor en Ciencias Biomédicas. Actualmente se desempeña como profesor asociado de la Facultad de Odontología (Instituto de Investigación en Ciencias Odontológicas, ICOD), del Centro de Análisis Cuantitativo de Antropología, CA2) y de la Facultad de Ciencias Sociales (Departamento de Antropología) de la Universidad de Chile.

Gianfranco Foschino
Artista visual. Estudió Comunicación Audiovisual en la Universidad de las Artes, las Ciencias y la Comunicación de Chile, UNIACC y Diseño de Imagen y Sonido en la Universidad de Buenos Aires, Argentina. Su principal trabajo consiste en la realización de videoinstalaciones.

María Elena Muñoz
Historiadora del Arte. Doctora en Filosofía c/M en Estética y Teoría del Arte. Académica asociada del Departamento de Teoría de las Artes. Trabaja en la relación arte y modernidad y últimamente se ha abocado a los estudios sobre el paisaje. Es autora de los libros “Atisbos de una experiencia: pintura y vida moderna”, Metales Pesados (2014) y “(A) cerca de Paisajes: notas sobre arte chileno y pintura”, Metales Pesados (2021).

Mara Santibañez
Artista visual. Licenciada y Magíster en Artes Visuales, Universidad de Chile. Académica asociada de la Universidad de Playa Ancha. Doctoranda en Artes integradas, UPLA.

Isabel Jara
Historiadora. Doctora por la Universidad de Pompeu Fabra. Es académica asociada del Departamento de Teoría de las Artes de la Universidad de Chile el cual actualmente dirige. Enseña e investiga en torno a la relación entre prácticas visuales/estéticas/artísticas e imaginarios sociales y/o políticos y en la historia y usos de las imágenes.