



UNIVERSIDAD FINIS TERRAE  
FACULTAD DE ARTE  
ESCUELA DE ARTES VISUALES

## **LA GRIETA EN EL ESPEJO**

MACARENA MARITANO IPINZA

Memoria presentada a la Escuela de Artes Visuales de la Universidad Finis Terrae  
para optar al grado de Licenciado en Artes Visuales, Mención Grabado.

Profesor Guía Taller de Grado: Natasha Pons Majmut  
Profesor Guía Preparación de Tesis: Demian Schopf Olea

Santiago, Chile

2015

*A mis papás, Andrea y Félix, a quienes les debo todo*

*Pero ahora el infierno no está más allá de la muerte  
ubicado en oscuras profundidades,  
sino en nuestra piel,  
frente al espejo,  
o al otro lado de la ventana.*

**Johnny Gavlovski**

## INDICE

Introducción.....	1
Descripción.....	2
Marco Conceptual	
1. Simbolismo del espejo: 1.1 El espejo de los enigmas.....	8
1.2 Espejo de Tinta.....	10
1.3 Mitos griegos .....	13
2. Simbolismo de la grieta: 2.1 Vanitas.....	15
2.2 Las raíces del miedo.....	17
Lectura de obra	
1. Simbolismo del espejo .....	21
2. Simbolismo de la grieta.....	22
3. Tensión entre ilusión y materia.....	26
Bibliografía.....	30

## **INTRODUCCIÓN**

En las siguientes páginas se desarrolla el proceso conceptual y creativo de mi proyecto de tesis. En esta, trabajo los temas de la muerte y como la afronta el ser humano en relación a su reflejo. También abarco el pensamiento reflexivo que genera este reflejo con respecto a la realidad del individuo.

Generando un análisis a partir de las definiciones de los conceptos de muerte, miedo, grieta e ilusión y sus respectivos simbolismos, junto con la pesquisa de obras de artistas, investigaciones de psicólogos y textos de escritores que trabajaron con estos términos, confronto los temas anteriormente planteados con dos series de obras instalativas, que incluyen autorretratos y espejos distorsionados.

Mi intención es cambiar la realidad del espectador e invitarlo a vivir una experiencia que lo reúna con la realidad de su condición perecedera y por ende generar reflexiones diferentes a las que tiene cotidianamente al mirarse al espejo, acción que se ha transformado en una rutina y a la cual le ha sido despojada su valor original, el que conlleva enfrentarse a uno mismo, a nuestro reflejo.

## DESCRIPCIÓN

Mi trabajo consiste en la distorsión y superposición visual de dos imágenes mediante la utilización de diversos recursos, como el gráfico y la reflexión (reflejo). Para lograr esto utilizo espejos y fotografías. El proyecto consiste en dos obras, una instalación con repisas, espejos, fotografías y objetos volumétricos. La otra consta de un espejo y una fotografía superpuestos enmarcados y dispuestos en una pared.

Una de las aristas fundamentales para lograr mi propuesta es la distorsión del espejo. Esta manipulación consiste en remover la capa de pintura protectora que posee el espejo (de 25 cm x 25 cm) por su parte posterior, dejando, de esta manera, a la vista la delgada capa de aluminio que es el autentico material reflectante. Este material ahora refleja hacia ambos lados, hacia el vidrio, la cual es su función original, y ahora hacia el lado contrario también, gracias a la eliminación de la pintura protectora. La función de esta pintura es hacer que la parte de atrás del espejo sea totalmente opaca, y así generar una reflexión perfecta por el lado que da al vidrio. Al ser removida esta capa se elimina la lámina opaca, por lo tanto, además de resultar reflectantes ambos lados del espejo, estos reflejan, ahora, de manera débil, es decir, que a pesar de que se genere un reflejo, si existe un mínimo de luz al otro lado (desde cualquiera de las dos superficies del espejo de la cual se esté observando), este se va a traslucir y se va a poder observar a través de él, al mismo tiempo en que se observa el reflejo de uno.

Estando esta etapa lista, se procede a retirar fragmentos del componente reflector (aluminio) con ácido muriático. Es posible lograrlo de diferentes maneras como utilizando un aspersor, guaípe o un paño, incidiendo así de distintos modos en el resultado. Con este proceso se obtiene un objeto que refleja solo en ciertas partes, tanto por haber removido el material, como por haberlo debilitado, creando así un reflejo nebuloso y débil.

Otro aspecto primordial del proyecto son las imágenes. Estas son autorretratos fotográficos en su mayoría distorsionados, esto significa que la

mayor parte de las imágenes están manipuladas de diversas maneras en el momento de la toma. Estas distorsiones pueden ser producidas con técnicas como larga exposición y movimiento, larga exposición y manejo del flash y/o doble exposición, entre otras. Cabe mencionar que también se utilizan fotografías no distorsionadas.

En la primera obra, las imágenes se disponen en un papel específico de la siguiente manera: en un papel alargado (76 cm x 30 cm aprox.) se ubican dos imágenes (25 cm x 33 cm aprox.) de manera vertical. Al centro del papel estas imágenes se disponen mirándose una a la otra, es decir, la parte inferior de ambas coinciden, con una distancia entre ellas de 5 cm. En la siguiente imagen se muestra con mayor claridad:

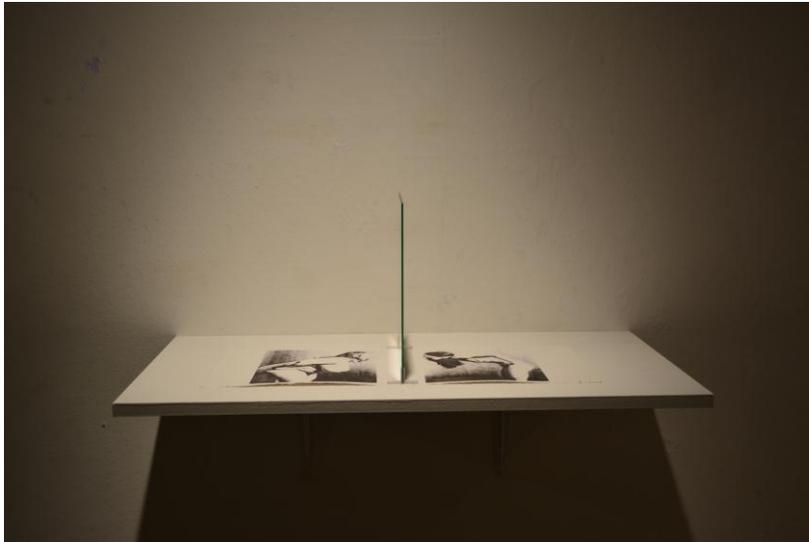


Teniendo ya la impresión y el espejo hechos se procede al montaje. La obra se monta sobre una repisa blanca de 45 cm x 80 cm y 1,5 cm de espesor. Esta va adosada a un muro blanco por su lado más extenso y a un metro del suelo. Sobre esta se posa la lámina impresa de manera céntrica. Se montarán tres repisas con una lámina y un espejo en cada una. El espejo se coloca sobre la impresión justo en el medio de esta, dividiéndola en dos mitades iguales, una imagen queda en un lado y la otra en el otro, justo de manera perpendicular al muro. Los espejos van sujetos por dos soportes de policarbonato pequeños en forma de “T” invertida, fabricados especialmente para estos espejos. Estos dispositivos van uno en cada

extremo inferior del espejo.



El total es iluminado por un solo foco de iluminación alineado al centro superior de la obra, negando la posibilidad crear sombra o reflejos indeseados sobre el espejo, más allá de la mínima sombra generada por el grosor del vidrio, esto ya que es preciso que existan las condiciones lumínicas perfectas para que el espectador pueda definir los detalles que generan las imágenes desde todos los ángulos y sobre todo a través de los espejos.



Al enfrentarse a esta obra, el espectador observa dos imágenes, en este caso, de dos rostros enfrentándose. Al recorrerla, la persona puede ver desde cualquier ángulo, menos el que le es perpendicular al espejo, una superposición parcial de estas imágenes. El espejo manipulado deja pasar la luz por las partes en que se removió el material reflectante, por ende, en estos sectores deja ver la imagen que está al otro lado del vidrio, y por los espacios en que el material permaneció en su lugar, se refleja la imagen que está frente al espejo.

Por la evidente semejanza y simetría de las imágenes, el montaje y el espejo, lo que ocurre dentro de éstas queda contenida dentro de éstas, si se circula en torno a la obra y se observan las imágenes, éstas se complementan, se descomponen, se recomponen, se pierden, se reinventan dentro de los límites de las mismas imágenes. Éstas coinciden espacialmente. Cada vez que se observe esta pieza, en cada movimiento, desde cada ángulo, (gracias al tratamiento del espejo) siempre se percibirá una imagen nueva.

Una de las repisas tendrá un tratamiento diferente. Esta tendrá un objeto volumétrico sobre una de las imágenes, justo sobre uno de los retratos. Este objeto es un saco de género color piel de aspecto tosco, relleno de material que genere sensación de peso. La otra imagen será levemente suspendida en el aire gracias a un dispositivo puesto bajo la imagen, el cual la levantará

curvadamente unos tres centímetros aprox. Todo está dispuesto para generar una sensación de hiperrealidad en la imagen resultante, ya que esta vez no es una superposición de dos imágenes, sino que es una imagen superpuesta sobre un objeto tridimensional, en este caso un saco de tela, creando, como resultado, una imagen tridimensional. La condición neutral de este objeto ayuda a anular su naturaleza en la obra, por lo que generar una imagen tridimensional al superponer la imagen del retrato en el bulto es más sencillo y automático.

La segunda obra consiste en un espejo de 89 cm x 59 cm con un marco de 9,5 cm de grosor en toda su extensión. El espejo es tratado de la misma manera que los de la obra antes descrita, logrando remover y dejar en algunos lugares material reflectante. Bajo este espejo va puesta una fotografía perteneciente a la serie de autorretratos que forman parte de la primera obra. Esta fotografía, que es del mismo tamaño del espejo, es sometida al efecto de los materiales corrosivos (el mismo que es aplicado en los espejos, añadiendo otros que solo reaccionan con el papel y los pigmentos, como el cloro, por ejemplo) en sectores específicos de ésta. Estos químicos reaccionan de diversas maneras frente a diferentes tipos de tintas y papeles fotográficos, como por ejemplo: con el papel fotográfico *Mate* el cloro reacciona originando cambios en los colores de los pigmentos o igualmente con una decoloración total (esto depende de la calidad o del tipo de tinta o impresión), siendo removido éste de forma líquida, a diferencia del ácido muriático, que quita la parte pigmentada de la fotografía de manera sólida, como cera. En el papel *Coatted*<sup>1</sup> el cloro reacciona con una decoloración paulatina y el ácido muriático crea una reacción que hace que el papel “burbujee”, dejando permanentes estas burbujas luego de que seca el papel.

Todos estos tipos de reacciones generan distorsión en la imagen, por lo que podemos concluir que la fotografía es nuevamente manipulada, ya que ésta ya

---

<sup>1</sup> Coatted: Papel grueso de alta resolución y alta calidad, con 180 gr de peso y un recubrimiento que resalta los colores y contrastes de las impresiones. Acabado elegante, para altas cargas de tinta, y fotografías. Solo para uso en interior.

presentaba una distorsión desde la toma, la cual se complementa con la creada por la corrosión de estos químicos. Esta imagen doblemente alterada es puesta tras el espejo, dejando ver parte de ella por los sectores en que fue removido el material reflectante. De esta manera el espectador se puede ver parcialmente reflejado en la obra, en la que ve simultáneamente el retrato corroído bajo un espejo igualmente manipulado junto al reflejo de él mismo y su alrededor.

Esta obra, ya terminada, va instalada en una pared blanca, un poco más por arriba del eje visual promedio, e iluminada con un foco directo y central (en un ángulo de 60° aprox.) desde la parte superior de la sala, para permitir la visualización de la imagen que está en la parte de atrás del espejo sin generar algún reflejo indeseado.

## MARCO TEÓRICO

### 1. La simbología del espejo

**1.1 El espejo de los enigmas**, para esta parte de la tesis me basaré en lo escrito por Jorge Luis Borges en su libro *Otras Inquisiciones*.

El pensamiento de la Sagrada Escritura tiene un indudable valor simbólico. El mundo externo es un lenguaje que apenas manejamos los humanos: “hasta los sonidos irracionales del globo deben ser otras tantas algebras y lenguajes que de algún modo tienen sus llaves correspondientes, su severa gramática y su sintaxis, y así las mínimas cosas del universo pueden ser espejos secretos de las mayores.” (Borges, 1952, p. 72)

Borges cita una frase de San Pablo, traducida por Cipriano de Valera, que inspiró al autor León Bloy, quien postula que el universo tiene un valor inconjeturable y simbólico. Esta se refiere a la visión general de las cosas: “Ahora vemos por espejo, en oscuridad; mas entonces veremos cara a cara. Ahora conozco en parte, mas entonces conoceré como soy conocido.” (Ibid, p. 72)

Este también, rescata fragmentos de diversos textos de Bloy, que concentran conceptos básicos de mi investigación, más allá de la utilización literal de la palabra espejo, como el concepto de ilusión, en la frase “la aterradora inmensidad de los abismos del firmamento es una ilusión, un reflejo interior de nuestros abismos, percibidos ‘en un espejo’” (Ibid, p. 72), en la que utiliza la palabra ilusión para aludir, como dice Bloy con las palabras más precisas e irremplazables, a un reflejo interior. Existe otra cita en la que invoca esta misma ilusión sin necesariamente mencionarla, “vemos todas las cosas al revés. Cuando creemos dar, recibimos, etc. [...] Nosotros estamos en el cielo y Dios sufre en la tierra. [...] Los goces de este mundo serían los tormentos del infierno, vistos al revés, en un espejo”. (Ibid, p. 73)

Borges recupera, en citas de Bloy, la idea de la incertidumbre del ser humano, del sentido de su vida y su identidad. “No hay en la tierra un ser humano capaz de declarar quien es, con certidumbre. Nadie sabe qué ha venido a hacer a este mundo, a qué corresponden sus actos, sus sentimientos, sus ideas, ni cuál es

su nombre verdadero, su imperecedero Nombre en el registro de la luz” (Ibid, p. 73). Según Bloy, todo tiene un significado, el murmullo del viento, la velocidad en la que caminamos, todo puede ser decodificado y tiene un sentido único.

“Todo es símbolo, hasta el dolor más desgarrador. Somos durmientes que gritan en el sueño. No sabemos si tal cosa que nos aflige no es el principio de nuestra alegría ulterior. Vemos ahora [...] en enigma por medio de un espejo y no veremos de otro modo hasta el advenimiento de Aquel que esta todo en llamas y que debe enseñarnos todas las cosas”. (Ibid, p. 73)

En consecuencia, lo que el autor trata de explicar es que todos estamos aquí en función de algo superior a todo lo que podamos imaginar. Estamos subordinados a la espera, la constante espera de aquel suceso celestial. “Cada hombre esta en la tierra para simbolizar algo que ignora y para realizar una partícula, o una montaña, de los materiales invisibles que servirán para edificar la Ciudad de Dios” (Ibid, p. 73).

**1.2 Espejo de tinta**, en esta parte de la tesis me basaré en lo escrito por Demian Schopf en su tesis de magister *La carne del maniquí tras la vitrina fluorescente*.

Existen dos tipos de fragmentos: el detalle y el resto. “El detalle supone un fragmento recortado de un totalidad que permanece legible. [...] El resto no se corta ni se recorta, sino que se “encuentra”” (Schopf, 2004, p. 24). La relación con la totalidad y la operación de ambos fragmentos es tajantemente distinta.

La estructura paradigmática se distingue de la estructura sintagmática “en virtud de la relación entre el fragmento y la totalidad. Una estructura sintagmática es aquella donde la proporción de cada parte esta subordinada al todo. Una estructura paradigmática es aquella en donde las partes se integran al todo como unidades independientes pero necesarias. Las obras que trabajan con fragmentos constituyen formalmente estructuras paradigmáticas; más aun si se trata de sucesivas capas de citas que se intercalan sobre el original” (Ibid, p. 24). Schopf ocupa la figura de Frankenstein como ejemplo para hablar de lo inquietante que resulta la relación difusa entre sintagma y paradigma.

“(Frankenstein) Por lo que tiene de ‘humano’, ‘debiera’ responder a una estructura sintagmática, pero se nos aparece como el monstruo inhumano que es, en toda su desproporción [...] que delatan que se trata de un ‘ser ensamblado’. Su monstruosidad radica precisamente en la incertidumbre de (no) saber si estamos frente a una estructura paradigmática, a una estructura sintagmática (o) a un ominoso híbrido de ambas” (Ibid, p. 24)

También, en relación a la imagen ‘reflejada’, afirma lo siguiente:

“Con ‘detalle duplicado’ me refiero a lo que ocurre en la juntura de ambas ampliaciones, en donde la duplicación especular da por resultado animales bicéfalos que desde un punto de vista estructural son totalidades nuevas formadas por dos unidades casi formalmente idénticas (si no fuera por el espejo). Son clones simétricos. [...] ¿qué pasa si nos fijamos ya no en un animal sino en la totalidad del conjunto duplicado por el reflejo? La

proliferación excesiva de detalles y su exacto reflejo, produce una totalidad nueva, desapareciendo parcialmente la anterior. La duplicación ordena la totalidad, cierra y expande los márgenes”. “La mayor particularidad de estos híbridos [...] no esta en el objeto, sino en la simetría que responde a la lógica formal del espejo” (Ibid, p. 25).

Además de citar a Borges en su texto *Otras Inquisiciones*, del cual concluye que este “asocia el mundo de las ideas a una especie de espejo cóncavo, condenado a la reflexión de la errancia” (Ibid, p. 26), también se basa en el análisis de Jaques Lacan, *El estadio del espejo como formador de la función del yo tal como se nos revela en la experiencia psicoanalítica*. De este documento, Schopf desprende las siguientes reflexiones: “se trata de un yo formal, presubjetivo, en el sentido de estas *ad portas* de la objetivación en la dialéctica de identificación con el mundo [...] He ahí quizás algo de lo terrorífico y fascinante de los espejos: la tensión entre el retorno del sujeto a su condición presubjetiva y el acto narciso de la construcción del yo a través de su *imago*” (Ibid, p. 27). “Para Lacan, el miedo al espejo se relaciona con un exceso de realidad” (Ibid, p. 27), para Borges los espejos son abominables porque multiplican el número de personas. “Si se compara lo señalado por [...] Borges y Lacan, se podría pensar que lo inquietante de los espejos radica en una tensión entre un exceso de realidad y un exceso de irrealidad [...], se sostendría en una confusión entre lo verdadero y lo verosímil, entre objeto, sujeto e individuo, y en la permanente anulación de esas distancias” (Ibid, p. 27).

Luego, retorna a la temática del ‘doble’ producido por el reflejo del espejo, aquí hace un hincapié en lo ominoso que resulta ese reflejo. “La incertidumbre sobre si algo es inanimado o inerte lleva nuestra imaginación inevitablemente a la idea de doble. [...] Es posible concluir que el doble ha devenido una figura terrorífica” (Ibid, p. 27). Schopf hace una comparación con el miembro ortopédico, afirmando que “para el usuario este sentimiento (de ominosidad) no existe, puesto que el miembro esta demasiado ‘a la mano’, como el mejor zapato, ese que ‘no se siente al caminar’ (Heidegger). Para quien tiene mayor distancia, el miembro

artificialo resulta inquietante por su virtud de imitar lo vivo y de cobrar 'apariencia' de vida" (Ibid, p. 28).

**1.3 Los mitos griegos I**, en esta parte de la tesis me basaré en lo escrito por Robert Graves en su libro *Los mitos griegos I*, específicamente en los mitos de Narciso y Perseo.

### **1.3.1 Narciso**

Narciso, hijo de la ninfa Liríope, tuvo numerosos amantes de ambos sexos, a lo largo de su vida, todos cruelmente rechazados por el orgullo que le generaba su propia belleza. Un adivino, al consultarle su madre por él, le dice “Narciso vivirá hasta ser muy viejo con tal que nunca se conozca a sí mismo” (Graves, 1985, p. 323).

Narciso envía una espada a uno de sus pretendientes más insistentes, el cual, al momento de morir, suplico al dios Artemis vengar su muerte. Este lo escuchó y condenó a Narciso a enamorarse sin poder consumir su amor.

Un día Narciso llega a un río y, exhausto, se acerca a beber de sus aguas. Al hacer eso, Narciso ve su propio reflejo y se enamora de él. Al principio trata de abrazar y besar a este muchacho, hasta que se da cuenta que es él mismo reflejado en el agua. Tras reconocerse, permanece embobado contemplándose por horas. Sin embargo luego, de entender que no podía poseerse a si mismo, este se entierra una daga en el pecho susurrando sus últimas palabras “¡Adiós, joven, amado inútilmente!” (Ibid, p. 324).

### **1.3.2 Perseo**

Perseo era hijo de Dánae. Este debía cortar la cabeza de la Medusa para entregársela a Polidectes como regalo de matrimonio con Hipodamía, ya que no quería que este se casara con su madre, por lo que debía cumplir con el deseado regalo de matrimonio. El problema era que Medusa tenía serpientes por cabellos, horribles dientes y terrible aspecto, el cual petrificaba a cualquiera que la mirase.

Atenea oyó sobre la misión de Perseo, y como ella era una enemiga jurada de Medusa, lo ayudó y guió en su travesía. La diosa le brindó un escudo especialmente pulido para poder mirar a través de su reflejo a Medusa y no quedar petrificado al decapitarla. Además Hermes lo dotó de una hoz diamantada para lograr su objetivo.

Al llegar Perseo al País de los Hiperbóreos se encontró con Medusa durmiendo entre seres petrificados. Con la ayuda de Atenea que guió su mano, Perseo le cortó la cabeza con un solo golpe de la hoz, y volvió a entregar su trofeo.

## 2. La simbología de la grieta

**2.1 Vanitas**, en esta parte de la tesis me basaré en lo escrito por Norbert Schneider en su libro *Naturaleza muerta*.

Las primeras calaveras fueron dibujadas al reverso de los retratos. En el medioevo las personas no le temían a la muerte, en gran parte, por que el cristianismo ofrecía a sus seguidores una vida mejor luego de la vida terrenal. Sin embargo esta percepción comenzó a cambiar junto con la del cristianismo. Este último recae en su peor crisis, la de la incredulidad de sus creyentes, y así la muerte se transforma en la más macabra de las condenas. Esta transformación no es mas que una mera táctica del clero para recobrar la fe en sus seguidores, infundiendo temor al pecado y la condena del infierno, y llamándolos a entregarse a las manos de la iglesia para obtener la salvación. De esta manera la clase eclesiástica comenzó a recobrar el control. Estos insistían que los bienes materiales no significaban nada al momento de la muerte, y los humanistas, clase no muy favorecida económicamente, avalaban el postulado. De esta manera se comenzó a reconocer la vanidad de las cosas, añadiendo objetos, como calaveras, a las obras como símbolo de la finitud de la vida.

A mediados del siglo XVII la mayoría de los estados estaba arruinado por la guerra, y una de las grandes consecuencias devastadoras de ésta fue la pobreza en la que se encontraban los pueblos por su financiamiento, viéndose reflejado en la desbordante inestabilidad de las sociedades. El prestigio de las autoridades y el clero no se escaparon de esta decadencia. Todo lo anterior se vio reflejado en las representaciones de la naturaleza muerta de la época, apareciendo en éstas la tiara papal y coronas de reyes entre muchos otros objetos que simbolizaban a aquellos que ejercían el poder en ese entonces. Además son incluidas las armaduras de los caballeros que simbolizan la guerra, los globos terráqueos, que simbolizan “la expansión territorial y los sueños de conquista” (Schneider, 2009, p. 80), velas gastadas que simbolizan el “carácter efímero de las cosas humanas” (Ibid, p. 81), ramos de flores que simbolizan la caducidad, ya que al fin y al cabo

éstas siempre marchitaran, y varios otros símbolos como relojes, libros, monedas, armas, entre otros.

Destaco el autorretrato de David Bailly (1587-1657) en el que se confunden los límites entre la naturaleza muerta y el retrato (autorretrato). En éste el artista sugiere una permutación de la temporalidad, a esto me refiero con que, en la obra, que es su autorretrato, el mismo artista sostiene un retrato de él mismo, pero el retrato que sostiene es una personificación de su estado actual (en ese momento), el aspecto que tiene durante esa época de su vida en la que pinta esa obra, en la que tiene 67 años, y el aspecto que tiene el personaje que sostiene esta obra es la de él pero cuarenta años atrás. Con esto el artista quiere demostrar la fugacidad de la vida, además de hacerlo con los diversos objetos que conforman la parte que el cuadro tiene de naturaleza muerta, que son una calavera, monedas, una copa de vidrio volcada, burbujas, un collar de perlas, rosas, una vela apagada, un reloj de bolsillo, una pipa, libros, esculturas y otros retratos, objetos que representan la vanidad de la vida, de los que se hablo anteriormente.

**2.2 Las raíces del miedo**, en esta parte de la tesis me basaré en lo escrito por Johnny Gavlovski en su texto *Las raíces del miedo* de la recopilación Los cuadernos Unimetanos 31.

En este texto, el psicólogo y dramaturgo Johnny Gavlovski explica la directa relación entre los orígenes del miedo y la muerte.

Este desarrolla su investigación desde el significado de las palabra miedo, terror (aterrado) y siniestro entre otras, según la Real Academia Española. Además incluye a significativos artistas, literatos y mitos para sustentar sus argumentos.

Primero empieza hablando de la muerte en el arte desde donde comienza a tener su más significativo rol, aludiendo, en mi opinión, a uno de los más grandes artistas que trata esta temática, a Arnold Böcklin con su obra Autorretrato con a muerte tocando la viola. “Allí el artista se pinta, sublima su relación con lo inefable en un hecho artístico de extrema belleza. Sin embargo, ¿cómo puede decirse bello la representación de algo que evoca la propia muerte?” (Gavlovski, 2012, p. 10) aquí el psicólogo se plantea la pregunta que originalmente proyecta Eco en su libro *La historia de la belleza*, pregunta que a mi juicio aun no encuentra una respuesta certera y me parece perfecto que esta quede abierta al punto de vista de cada individuo.

Luego Gavlovski hace un considerable análisis de la palabra miedo a partir de su significado:

“Es interesante notar como para la Real Academia Española, la palabra miedo va ligada a la angustia. Así lo define: miedo, “perturbación angustiosa del ánimo por un riesgo o daño real o imaginario”. Aquí vemos que no solo la angustia juega un rol importante en esta definición, sino la subjetividad de la persona que tiene miedo al admitir que este puede ser producto de la realidad o de su imaginación. Si este es muy intenso, deja entonces de llamarse miedo y la Real Academia Española le da un nuevo nombre “terror”” (Ibid, p. 11)

Esto se da a entender de manera excepcional en un fragmento de un texto escrito por Guy de Maupassant, también citado en esta investigación, que cuenta lo siguiente:

“No tengo miedo de un peligro, si entrase un hombre, lo mataría sin que me temblara un musculo. No tengo miedo de los fantasmas; no creo en lo sobrenatural. No tengo miedo de los muertos; creo en la aniquilación definitiva de todo ser que desaparece. ¿Entonces?... si, ¿entonces?... ¡Pues bien! Tengo miedo de mi mismo! Tengo miedo del miedo; miedo de la angustia de la mente que se extravía, miedo de esa horrible sensación de que es terror incomprendible (...).” (Ibid, p. 10)

Maupassant sitúa en el mismo plano el temor que le genera la muerte y el temor que le induce el perder la cordura, el desposeerse y perder el control de sí mismo. Tal y como cuenta Gavlovski sobre el miedo más grande de una de sus pacientes, que le confesó: “tengo miedo del miedo que pueda tener” (Ibid, p. 11). Finalmente es el miedo que infunde lo que la mente de cada individuo puede generarle a cada uno, no es miedo a alguna amenaza física, sino de lo que es capaz la mente del ser humano y las ideas que tenemos sobre todas las cosas.

Luego el autor, a través de Lacan, se introduce en la palabra “aterrado”, asombrándose con el resultado:

“Buscando en las raíces de la palabra miedo Lacan se topa con el significante “aterrado”, sorprendiéndose ante este pues “aterrado” no tiene originalmente y en muchos de sus empleos el sentido de impresionado de terror, sino el de caído en tierra. Etimológicamente no es otra cosa que caer en tierra, que hacer tocar tierra, o que poner tan bajo como tierra” (Ibid, p. 12)

Esto quiere decir, primeramente, que comúnmente la palabra no se utiliza de manera adecuada cuando queremos expresar que estamos aterrados. El

segundo aspecto, y el mas trascendental, es que la palabra aterrado no significa, etimológicamente, otra cosa que estar abatido, que caer al suelo.

Contextualizándolo a mi investigación, podemos decir que la palabra aterrado puede leerse como tocar tierra, como bien lo dice Lacan. Tocar tierra puede equivaler a entrelazar un cable a tierra, a poner los pies en el suelo y enfrentar la realidad.

Podemos decir, hasta este punto de esta investigación, que la muerte genera terror, aterrada, y es esto lo que Böcklin al parecer quisiera comunicarnos en su autorretrato. “Böcklin pareciera sublimar su angustia de muerte en dicho autorretrato. Como una suerte de preparación para el inevitable destino. [...] No será ese miedo lo que hace que (el artista) la incluya en su autorretrato anunciando su llegada a partir de las nostálgicas notas de la viola” (Ibid, p. 10)

Gavlovski también se introduce en el concepto de siniestro a través de Freud, a propósito de la apesadumbrada última frase sobre Böcklin citada anteriormente.

“Lo siniestro [...] es el efecto imán de dejarse atraer por visiones angustiantes. Lo siniestro causa espanto precisamente por su carácter familiar para el sujeto. Descubrió así (Freud) como en esas visiones, hay un renacer de nuestras terribles vivencias más primitivas, cuando nuestro cuerpo aun no lograba el control de todas sus partes, en todos esos momentos cuando nuestra fragilidad nos hizo creer que podíamos morir. Atracción y temor ante lo desconocido-conocido”. (Ibid, p. 15)

Existe una especie de atracción hacia aquellas cosas que nos afrontan a nuestros más profundos temores. Desde siempre, ha existido una “disposición natural a lo horrendo, en todas las épocas las ejecuciones han sido parte del entretenimiento público” (Ibid, p. 14). Esta puede ser la razón de por qué los artistas insisten en incluir sus miedos o incluso su propia muerte en sus obras. Además, es en este análisis donde quizás podamos encontrar una respuesta, o más de una, a la pregunta que se plantea Umberto Eco sobre la belleza y la muerte, esbozada al comienzo de esta investigación.

La muerte es una realidad, y todos llegaremos a ella a través del tiempo, lo que nos puede llevar a pensar que el tiempo es símbolo de muerte. Cada segundo que pasa nos acercamos a nuestro fin de manera inevitable. “Vemos en la transitoriedad de nuestro cuerpo, el presagio de su fin. [...] Y nos apaciguamos pensando que la muerte le sucede a otro. No a uno. La imagen del paso inexorable del tiempo queramos o no nos afecta pues nos confronta con nuestro fin”. (Ibid, p. 14)

La historia de Cronos comiéndose a su hijo o el poema de Gita grafica perfectamente el paralelo existe entre la muerte y el tiempo:

“Me estremezco, pierdo la paz y no distingo las direcciones del espacio. Ten piedad. Los guerreros entran en tus terribles bocas, los masticas y mueren. Devoras a todos los seres ¿Quién eres tu, de forma terrible (ugrarûpa)? El Señor respondió: “Yo soy kâla (el tiempo, es decir, la muerte)””. (Ibid, p. 14)

El tiempo es equivalente a la muerte, es la única manera por la cual llegaremos a ella. “La muerte en una hora destruye todo” (Ibid, p. 13). Yo más bien diría “la muerte, en su hora, destruye todo”, ya que no estamos hablando de la hora como medida de tiempo, si no que estamos hablado de la hora en que esta llega.

Me gustaría terminar este análisis con la frase que más me llamo la atención de esta investigación, y que por cierto, me parece que engloba todo lo que pienso con respecto a la vida, expresado de la forma más sublime: “Pero ahora el infierno no esta más allá de la muerte ubicado en oscuras profundidades, sino en nuestra piel, frente al espejo, o al otro lado de la ventana” (Ibid, p. 15).

Esta investigación finaliza con una conclusión precisa y concisa, a la que no tengo nada que añadir: “después de este recorrido esperamos demostrar que el mínimo común denominador de todos nuestros miedos es la muerte, el miedo a la muerte. Un real que a pesar de los siglos de historia, el hombre aun no ha podido resolver” (Ibid, p. 15).

## LECTURA DE OBRA

### 1.1 La simbología del espejo

A través de la historia del arte, el espejo, o también el reflejo, ha sido utilizado simbólicamente como una herramienta para expresar las inquietudes de cada época. Podemos encontrarlo desde la antigua Grecia, en mitos como el de Narciso, quien comete suicidio luego de enamorarse perdidamente de su reflejo en un arroyo y comprender que no podía poseerse a si mismo; y en el mito de Perseo quien usa el reflejo de su escudo para no ver directamente a Medusa y quedar petrificado al momento de decapitarla. “Los mitos eran utilizados para explicar fenómenos a la masa humana o fomentar reglas de convivencia” (Gavlovski, 2012, p. 12)

Luego vemos este recurso utilizado como metáfora en el cristianismo. Borges lo sintetiza de manera magistral en el capítulo “El espejo de los enigmas” de su libro “Otras Inquisiciones”. En él rescata acertadamente fragmentos de diferentes autores y los incorpora bajo la idea de que el universo tiene un valor único, simbólico y finito y que todo lo que hacemos en este mundo esta en función de la Sagrada Escritura. Esto se ve ejemplificado en esta cita que hace Borges sobre León Bloy, que dice:

“Todo es símbolo, hasta el dolor más desgarrador. Somos durmientes que gritan en el sueño. No sabemos si tal cosa que nos aflige no es el principio de nuestra alegría ulterior. Vemos ahora [...] en enigma por medio de un espejo y no veremos de otro modo hasta el advenimiento de Aquel que esta todo en llamas y que debe enseñarnos todas las cosas”. (Borges, 1982, p. 73)

El espejo como objeto en este caso es utilizado explícitamente para simbolizar la invisibilidad de Dios, en el sentido de que en este momento estaríamos viendo todo a través de reflejos y a su llegada, lo estaríamos viendo a él.

La utilización del espejo y el reflejo sigue vigente hasta hoy, generando un millar de reflexiones y posibilidades, tanto en la teoría del arte como en lo visual.

## 1.2 Simbolismo de la grieta

La palabra grieta se define, en parte, según la Real Academia Española como “Dificultad o desacuerdo que amenaza la solidez o unidad de algo”. Esta definición no es más que una interpretación simbólica de la palabra. A partir de esta definición podemos decir que existen innumerables recursos en el arte que pueden ser denominados como grietas.

En la antigua Roma, cuando un general y su ejército desfilaron victoriosos luego de una batalla, un esclavo permanecía siempre tras el mandamás susurrándole al oído la frase en latín *memento mori* (recuerda que eres mortal). Esta frase generaba un quiebre en el éxtasis del individuo, creando un cable a tierra que evitaba la distorsión del juicio generada por la soberbia y la euforia que conlleva la victoria, recordando que la muerte nos puede llegar en cualquier momento. Este recurso de recordar y mantener presente la fragilidad de la vida se convirtió en un tópico en el arte.

Grandes artistas como Juan de Valdés Leal, David Bailly y Arnold Böcklin incluyen esta temática en sus obras, temática que toma por nombre Vanitas, en honor a la vanidad de la vida, pero no en el sentido soberbio, si no en el de la expresión “en vano”, de la insignificancia de esta. Quisiera hacer especial énfasis en el último artista mencionado, de quien rescato su emblemática obra *Autorretrato con la muerte tocando la viola*, pero de esta pieza hablaremos más adelante.

En esta época la grieta se manifiesta a través de la vanidad de la vida, en incorporar en el cotidiano el concepto de muerte y mortalidad. En darse cuenta que cada día puede ser el último, y que estamos en este mundo durante un tiempo reducido. Hubieron algunos, más allá de los artistas, que supieron sacarle provecho a este postulado, como el cristianismo. Ellos transformaron la muerte en la más macabra de las condenas, para recuperar la fe en sus seguidores, llamándolos a entregarse a las manos de la iglesia para obtener la salvación.

La muerte comienza a ser objeto de terror, por la misma incertidumbre que conlleva su existencia. Más allá de las múltiples teorías o creencias, no se sabe

con certeza que ocurre después de la muerte, si existe o no algo después de ella es lo que genera temor, miedo a no saber qué será de nosotros al momento de morir.

Es interesante el análisis que hace el psicólogo y dramaturgo Johnny Gavlovski en su texto *Las raíces del miedo*, donde reflexiona sobre los orígenes de la palabra “miedo” y sus derivados. En él explica lo siguiente:

“Es interesante notar como para la Real Academia Española, la palabra miedo va ligada a la angustia. Así lo define: Miedo, “perturbación angustiosa del ánimo por un riesgo o daño real o imaginario”. Aquí vemos que no es solo la angustia la que juega un rol importante en esta definición, sino la subjetividad de la persona que tiene el miedo a admitir que este puede ser producto de la realidad o de su imaginación.” (Gavlovski, 2012, p. 11)

Me parece escalofriante encajonar dentro del mismo concepto lo real y lo imaginario. Y ocupo la palabra escalofriante por que es muy real, valga la redundancia, que exista el mismo nivel de miedo para algo real y algo imaginario. Nosotros no le tememos a la muerte como algo real, por que, por su puesto, nunca la hemos experimentado, si no que le tememos a lo que creemos que es la muerte, a la idea que tenemos de ella.

Gavlovski analiza un breve texto de Guy de Maupassant sobre el miedo, explicando que “Maupassant, como buen artista, guía los pasos para la comprensión del miedo. Miedo a la locura, miedo a la pérdida de razón, miedo a la pérdida del control de si, y por último, miedo a la propia muerte” (Ibid, p. 10). En éste, Maupassant incluye dentro de sus temores más grandes el de no poseerse, el de perder el sentido y la razón y el de enloquecer, situándolos al mismo nivel que el temor que le infunde la muerte.

Volviendo a Arnold Böcklin y su *Autorretrato con la muerte tocando la viola*, rescato esta obra por su condición de autorretrato e ilusión de reflejo, en el sentido que pareciese que se estuviese mirando en un espejo. En esta obra el artista, al parecer, estaba haciendo el gesto espontaneo de pintar cuando es interrumpido

por la muerte, quien, sigilosamente, le susurra algo al oído, mientras toca una viola a la cual le queda tan solo una cuerda. En este cuadro predomina el sentido auditivo, ya que el artista no está mirando a ningún punto fijo, y esto genera la sensación de que solo estuviera escuchando la viola. Ésta última simboliza que el artista ya ha gastado tres cuartas partes de su vida, que serían las cuerdas que le faltan al instrumento. Böcklin glorifica el concepto de muerte integrando la suya en su autorretrato de manera magistral.

Es inevitable que el tratamiento de la muerte tanto en el arte como en cualquier otra materia genere miedo, o incluso terror, por lo explicado anteriormente. De esto Gavlovski hace nuevamente un análisis desde la definición de la palabra, evocando a Lacan:

“Si este (el miedo) es muy intenso, deja entonces de llamarse miedo y la Real Academia le da un nuevo nombre, “Terror”. [...] Buscando las raíces de la palabra miedo Lacan se topa con el significante “Aterrado”, sorprendiéndose ante éste pues “aterrado” no tiene originalmente y en mucho de sus empleos el sentido de impresionado de terror, sino el de caído en tierra, recordándonos así que etimológicamente no es otra cosa que volver a la tierra, que hacer tocar tierra” (Ibid, p. 12)

Es aquí donde nos encontramos con un hecho extraordinario, que remite a los orígenes del *memento mori* y su función de antídoto contra la soberbia. Como bien dice Gavlovski, Lacan redescubre el significado de la palabra *terror* ligándolo con el concepto de “hacer tocar tierra”. Aquí se alberga la potente conexión. El *memento mori*, el recordar la temporalidad del ser humano y su finitud, no tiene otra función más que generar un cable a tierra, a quienes por alguna u otra razón, han dejado esta realidad de lado en sus vidas. Esto es un escenario real hoy en día, vivimos como si fuéramos a vivir para siempre “y nos apaciguamos pensando que la muerte le sucede a otro” (Ibid, p. 14).

Concientizarnos de que la muerte existe y que de alguna u otra manera pereceremos, nos genera *terror*, nos hace tocar tierra y confrontarnos con la

realidad, la realidad en el sentido de que es real que en cualquier momento nos va a llegar nuestro hora y que nuestros días en esta tierra son limitados.

No es una casualidad que la frase que se antepone a *memento mori*, originalmente, sea *carpe diem* (aprovecha el día) resultando el consecuente consejo “Aprovecha el día, recuerda que eres mortal”.

### 1.3 Tensión entre ilusión y materia

Hoy existen un sinnúmero de formas de representar lo finito de la vida o el *memento mori*. Yo interpreté este concepto a través de la distorsión, tanto de la imagen como del espejo. El reflejarnos en el espejo o en cualquier aparato reflectante día a día nos hace vernos a nosotros mismos como humanos que somos, como mortales que algún día pereceremos inevitablemente.

Pero al ser ésta una acción tan cotidiana perdemos la noción de fugacidad de nuestras vidas y no la valoramos como el bien escaso que es. Es por eso que para dar cuenta de esta temporalidad, al igual que lo hacían antiguamente artistas como Arnold Böcklin o Juan de Valdés Leal que incorporaban calaveras, velas a medio consumir o flores marchitándose en sus lienzos para simbolizar esta vanidad, he interpretado este quiebre en el cotidiano de lo mundano como una grieta.

Esta grieta la genero en el espejo al distorsionarlo, en la imagen tangible al corroerla y en la toma fotográfica al manipularla desde su origen. Todos estos elementos se reúnen para generar una obra que en su totalidad es una gran grieta, grieta que dialoga como *materia*.

Hablo de materia de manera literal, como materialidad, como objeto palpable, como lo es el espejo, como lo es una calavera, un reloj de arena, como lo es la muerte representada a través del cuerpo sin vida, como lo son todos los objetos terrenales que representan la fugacidad de nuestra existencia.

Además de evocarnos la fugacidad de la vida, el reflejo nos despierta un millar de pensamientos y preguntas acerca del sentido de nuestra existencia, de nuestro cuerpo físico, nuestros defectos y virtudes. Entonces, además de hacernos dar cuenta de la finitud de nuestro organismo como materia, nos lleva a reflexionar quiénes somos y qué hacemos en este lugar.

Podemos decir que el espejo es un espacio de reflexión por excelencia, sobre todo a lo que atañe al ser humano. Esta parte de introspección personal con el *yo interno* es la que interpreto como *ilusión*, y es la que dilucida el espejo desde

su significación interior a cada persona y que tiene que ver con la identidad del sujeto, con su yo íntimo.

Borges rescata la siguiente cita de León Bloy: “No hay en la tierra un ser humano capaz de declarar quien es, con certidumbre. Nadie sabe que ha venido a hacer a este mundo, a qué corresponden sus actos, sus sentimientos, sus ideas, ni cual es su nombre verdadero, su imperecedero Nombre en el registro de la luz” (Borges, 1982, p. 73). Esta frase sintetiza magníficamente el tipo de pensamientos que se desprenden de la *ilusión* del reflejo.

En mi obra remito a la grieta al igual que lo hace Böcklin, utilizando el recurso del autorretrato, apelando a la reflexión sobre mi propia caducidad y temporalidad. Este es el origen de mi proceso creativo y mi obra. La reflexión frente al espejo sobre mi identidad y mi realidad como ser humano.

La primera serie de obras, que consiste en dos espejos de gran tamaño con autorretratos y espejos corroídos, remiten a esta tensión entre *ilusión* y *materia*. El espectador no queda exento de involucrarse en el concepto de *ilusión*, gracias a la incorporación del espejo distorsionado, que lo refleja a él de manera fragmentada, alejándolo de la relación cotidiana que tiene con su propio reflejo, y por ende su cuerpo, y llevándolo a conectarse con su organismo y su persona de otra manera, generando múltiples reflexiones y pensamientos con respecto a sí mismo.

Además, el espectador tampoco queda ajeno al concepto de grieta o *materia*, al ver al propio artista gangrenado en su autorretrato. “La imagen del paso inexorable del tiempo queramos o no nos afecta pues nos confronta con nuestro fin” (Gavlovski, 2012, p. 14). El espectador se enfrenta a la imagen distorsionada y deteriorada del artista, un autorretrato en que la piel del personaje se ve corrompida y maltratada de manera palpable, gracias a la acción del ácido sobre el material, lo que hace que este efecto sea más real, y por ende, el resultado más ominoso. “Vemos en la transitoriedad de nuestro cuerpo, el presagio de su fin” (Ibid, p. 14).

La segunda serie de obras consta de dos instalaciones de repisas donde se sitúan dos autorretratos y un espejo manipulado en cada una. Como bien esta

señalado y graficado en la descripción de esta tesis, esta serie de obras crean una superposición de rostros gracias a la disposición de los elementos y al tratamiento del espejo. Esto es una superposición de los dos autorretrates mediante el calce a modo de “collage” de fragmento de ambas imágenes, las dos simétricamente equivalentes, al ser un autorretrato fidedigno y otro distorsionado desde la toma, tal como se detalla tanto verbalmente como en imágenes en la descripción. Ambos resguardan el mismo encuadre y las mismas características fotográficas, lo que las hace formalmente similares, pudiendo generar así un calce coherente entre ellas.

“La proliferación excesiva de detalles y su exacto reflejo, produce una totalidad nueva, desapareciendo parcialmente la anterior” (Schopf, 2004, p. 26). Esta superposición permite la creación de una tercera imagen a partir de las dos anteriores. Una imagen efímera y etérea, al existir esta tan solo por un momento, y al cambiar y generarse una nueva imagen desde cada ángulo en el cual se observe la obra, menos el que le es perpendicular al espejo, ya que desde ese punto no existe reflejo.

Se podría llamar a esta instalación como una máquina de creación de seres, poéticamente hablando. Seres creados por la superposición fragmentada de dos rostros por medio de un espejo manipulado. Seres que nacen y mueren en un instante. Seres dependientes de la temporalidad y el movimiento. Seres fugaces, inconclusos, fragmentados y a ratos abominables. La unión de mi retrato fiel y mi retrato distorsionado crea un resultado sin duda ominoso. Podemos compararlo con el famoso Frankenstein, personaje que utiliza Demian Schopf para ejemplificar su obra para su tesis de magister en el 2004. Él dice:

“Quizás las estructuras más inquietantes son aquellas en donde sintagma y paradigma convergen de manera difusa. Es lo que ocurriría en un drama como el del melancólico engendro del doctor Frankenstein, que por lo que tiene de “humano”, “debiera” responder a una estructura sintagmática, pero se nos aparece como el monstruo inhumano que es, en toda su desproporción: con sus brazos excesivamente largos, su cabeza

pequeña y sobre todo por las costuras y cicatrices que delatan que se trata de un “ser ensamblado”. Su monstruosidad radica precisamente en la incertidumbre de (no) saber si estamos frente a una estructura paradigmática, a una estructura sintagmática, a un ominoso híbrido de ambas” (Ibid, p. 24).

Schopf se refiere a sintagma como el fragmento “donde la proporción de cada parte está subordinada al todo” (Ibid, p. 24) y paradigma como “partes que se integran como unidades independientes” (ibid, p. 24). Sin duda lo que ocurre en mi obra es un híbrido de ambas, como bien explica Schopf, y por esta razón radica la ominosidad en estos nuevos seres. Ésto ocurre ya que, si bien es un collage de fragmentos de mi rostro que se unen para formar otro, estas partes son simétricas entre sí, por la estructura formal de las imágenes, pero aun así pueden resultar rostros sin un ojo, con la mitad de la boca o simplemente sin un calce perfecto, ya que una de las imágenes que se fragmenta y se une a la otra esta distorsionada, por lo que no mantiene un orden fiel de mi rostro.

La creación fugaz de estos personajes nos habla de la temporalidad del ser humano, de la noción del cuerpo como organismo y su pronta, en el caso de estos seres inmediata, desaparición.

## **BIBLIOGRAFÍA**

Borges, J.L. (1982). *Otras Inquisiciones, el espejo de los enigmas*. Buenos Aires:

Sur.

Schopf, D. (2004). *La carne del maniquí tras la vitrina fluorescente, Espejo de tinta*. (Tesis Magister de Arte). Chile: Universidad de Chile.

Gavlovski, J. (2012). *Las raíces del miedo*. España: Universidad de la Rioja.

Schneider, N. (2009). *Naturaleza Muerta, Vanitas*. Madrid: Taschen.

Graves, G. (1985). *Mitos Griegos I, Narciso, Perseo*. Madrid: Alianza.