



Universidad
Finis Terrae

UNIVERSIDAD FINIS TERRAE

FACULTAD DE ARTES

ESCUELA DE ARTES VISUALES

ENTRE EL ASOMBRO Y LA SOMBRA

LO OMINOSO, LA INFANCIA Y LA REPARACIÓN SIMBÓLICA EN EL ARTE

SOFÍA JOAQUINA MONTENEGRO GARCÍA

Ensayo crítico presentado a la Escuela de Artes Visuales de la Universidad Finis Terrae.

Licenciatura en Artes Visuales; Mención Pintura.

Profesor Guía Taller de Grado: Víctor Pavez Mira

Profesor Guía Presentación de Proyectos: José Tomás Fontecilla Palma

Santiago, Chile

2025

*A mis padres,
por sembrar en mí
el amor incondicional
y la alegría de jugar.*

*Por enseñarme sin palabras
el valor de la ternura y del silencio.*

*En ellos comienza toda memoria,
la raíz desde donde crece mi deseo
de comprender el mundo y crear.*

*En su amor habita
la primera forma de lo familiar,
y también la primera sombra
que me permitió reconocer la luz.*

ÍNDICE

Resumen y Palabras Clave.....	4
Introducción.....	5
I. La fractura de lo familiar.....	16
II. Jugar con la herida.....	31
III. Reparación simbólica.....	38
Reflexión final.....	47
Bibliografía.....	55

RESUMEN: Esta investigación indaga en lo ominoso como una experiencia estética y psíquica vinculada a la infancia. A partir del pensamiento de Freud, Jung, Winnicott y Kristeva, se analiza cómo lo reprimido retorna en el presente mediante imágenes ambiguas que revelan la inestabilidad de la identidad, la fragilidad de la memoria y la permeabilidad entre lo interno y lo externo. La infancia se plantea no como una etapa biográfica, sino como un estado perceptivo en el que los límites entre lo real y lo imaginario se diluyen, permitiendo que el juego actúe como una vía de elaboración simbólica y de reencuentro con lo que fue desplazado de la conciencia. Desde esta mirada, el arte se concibe como un territorio de exploración y tránsito, donde lo perturbador se transforma en materia poética y lo íntimo adquiere un nuevo sentido. A través del análisis de referentes como David Lynch, el dúo chileno León & Cociña y Francis Alÿs, la investigación examina cómo el arte puede contener esa zona de ambigüedad donde la ternura se confunde con la inquietud, y plantea que la práctica artística puede operar como un espacio de reparación simbólica. Así, teoría y práctica se entrelazan en un gesto que busca comprender cómo, al crear, es posible habitar la fractura de lo familiar sin temor, permitiendo que de la herida emerja una forma de belleza.

PALABRAS CLAVE: Lo ominoso, Infancia, Juego, Simbolismo, Reparación.

INTRODUCCIÓN

Percibir un peligro oculto en lo cotidiano, desde el cuerpo, antes de que la mente lo entienda del todo, una inquietud silenciosa, un escalofrío sutil o repentino, una incomodidad inmóvil, un nerviosismo latente. Una sensación de inquietud ante lo que debería ser familiar, una presencia que parece ajena pero conocida, un objeto cotidiano que de pronto se vuelve extraño. Hay experiencias que escapan a la explicación lógica y se instalan como una incomodidad persistente. Esta sensación, entendida como una noción de extrañeza que emerge desde lo conocido, ha sido estudiada bajo el nombre de “lo ominoso” (das Unheimliche). El origen de este concepto fue propuesto por Freud en 1919 en un contexto de postguerra, auge del psicoanálisis y crisis del sujeto racional. Constituye una categoría teórica y estética que ha permeado múltiples campos del pensamiento, desde la filosofía y la psicología hasta el arte contemporáneo.

Lo ominoso se ha convertido en una categoría capaz de nombrar formas sutiles de perturbación, donde lo conocido se convierte en amenaza no por lo que muestra, sino por lo que sugiere. La idea de que algo íntimo pueda volverse inquietante atraviesa tanto la historia del pensamiento como la experiencia sensible, y sigue siendo relevante hoy, especialmente en un contexto saturado de imágenes, afectos mediatizados y simulacros de lo real. Este ensayo se sitúa dentro del territorio de inestabilidad perceptiva, proponiendo una lectura del fenómeno de lo ominoso no sólo desde la teoría, sino también desde una experiencia subjetiva situada: la infancia como espacio de percepción dislocada.

El término “das Unheimliche” aparece por primera vez en el Idealismo alemán con Friedrich Wilhelm Joseph von Schelling, constituyendo así uno de los antecedentes fundamentales para comprender la genealogía del concepto de lo ominoso. En su obra *Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana* (1989) desarrolló una filosofía de la libertad y de la naturaleza que da cabida a lo irracional, lo oculto y lo oscuro como dimensiones constitutivas del ser. En Schelling, lo ominoso no proviene de lo exterior, sino que emerge desde el núcleo mismo del sujeto y del mundo. Lo inquietante se produce cuando esa

parte oscura y primitiva, irrumpe en la experiencia consciente y desestabiliza el equilibrio aparente del yo o de la realidad. En el marco de esta investigación, Schelling permite comprender que lo ominoso no es exclusivamente una construcción cultural o afectiva, sino que también puede pensarse como un residuo ontológico, una tensión irresuelta entre lo visible y lo invisible, lo consciente y lo desconocido.

Esta concepción ontológica de lo ominoso será retomada y desplazada hacia el campo de la psicología por Ernst Jentsch, quien en su ensayo *Sobre la psicología de lo ominoso* (1997) propone que lo inquietante se genera principalmente a partir de la indeterminación perceptiva: la duda sobre si un objeto está vivo o muerto, si una situación es real o imaginada, si algo encaja o no en la lógica del mundo.

En este sentido, mientras Schelling aborda lo ominoso desde una perspectiva metafísica y radical, Jentsch ofrece una aproximación más fenomenológica y material (centrada en la percepción). Sin embargo, ambos coinciden en un punto crucial planteando que lo ominoso no surge de lo absolutamente extraño, sino de aquello que pertenece a lo familiar, a lo íntimo, y que de pronto se presenta como inquietante. Esta tensión entre lo oculto que irrumpe (Schelling) y lo incierto que no puede ser clasificado (Jentsch) sienta las bases para la posterior definición psicoanalítica de lo ominoso formulada por Freud.

Freud sitúa lo ominoso en el campo de la dinámica inconsciente, subrayando cómo lo que debía permanecer oculto reaparece distorsionado, desestabilizando la confianza en lo conocido. En su ensayo *Das Unheimlich* (1978) establece un puente entre los planteamientos filosóficos de Schelling y las observaciones psicológicas de Jentsch y va más allá al proponer que lo ominoso se produce como efecto del retorno de lo reprimido. Las vivencias infantiles no elaboradas (ansiedades, miedos primarios) emergen en la adultez al no haber sido simbolizadas adecuadamente (Freud, 1978).

Esta noción, formulada inicialmente por Schelling como el retorno de lo oculto y desarrollada por Jentsch y Freud desde el ámbito de la percepción y el inconsciente reprimido,

encuentra nuevas dimensiones en pensadores contemporáneos que amplían su alcance hacia lo simbólico, lo corporal y lo cotidiano. Para profundizar esta temática, el aporte del concepto de espacio transicional de Donald Winnicott es fundamental. Él describe, dentro de su libro *Realidad y juego* (2003), una “zona intermedia” en la que el infante experimenta simultáneamente lo real y lo imaginario. Ese espacio-límite, donde el niño no distingue aún claramente entre su mente y la realidad exterior, es origen de experiencias que, al no ser comprendidas en su momento, resurgen en la adultez como fragmentos inquietantes de un pasado no digerido.

Esta zona de indeterminación es recogida y profundizada por Julia Kristeva, quien en *Poderes de la perversión: Ensayo sobre la abyección* (1988) define lo abyecto como aquello que perturba los límites del cuerpo y del sujeto, especialmente lo que remite a lo excluido, lo informe o lo rechazado (fluidos, restos, cuerpos fragmentados). Lo abyecto no es lo completamente externo, sino lo íntimamente propio que, al retornar, provoca rechazo, angustia o fascinación. En ese sentido, lo abyecto está estrechamente ligado a lo ominoso ya que ambos se manifiestan cuando el orden simbólico se ve amenazado por lo que no puede ser totalmente nombrado ni completamente separado.

En el ámbito visual, Roland Barthes, con su noción de “punctum” propone la herida de la imagen como experiencia ominosa. En *La cámara lúcida* (1989), introduce este nuevo concepto como una dimensión afectiva y no codificable de la imagen fotográfica donde se presenta un detalle que “pincha”, “hiere” o “punza” al espectador, desbordando el marco del significado intencional. El punctum es personal, una herida perceptiva que no puede ser explicada racionalmente, activando una conmoción íntima e involuntaria donde afecta al cuerpo, a la memoria y a la emoción, estimulando lo no dicho o lo que ha sido reprimido.

Por último, Jean Baudrillard aporta la noción de simulacro e hiperrealidad. En su libro *Cultura y simulación* (1991) propone lo ominoso como un efecto de hiperfamiliaridad sin sustancia. Él analiza cómo en la cultura contemporánea, saturada de imágenes, signos y representaciones, lo real ha sido reemplazado por una lógica de la simulación. Un sistema de signos que ya no remite a ningún original, sino que circula como si fuera real.

Es fundamental entender lo ominoso como categoría transversal, es decir, atraviesa distintos campos y experiencias. Sus límites se trazan cuando la experiencia se transforma en un miedo explícito (horror) o en una extrañeza absoluta sin anclaje familiar.

En las últimas décadas, lo ominoso ha cobrado renovada relevancia en el análisis de las prácticas artísticas contemporáneas, el cine de autor, la literatura de terror psicológico y los estudios de medios digitales. Esta categoría es cada vez más utilizada para pensar el arte, especialmente aquel que trabaja con el afecto, la memoria y la subjetividad. Esto es debido a que posee una potencia esencial para hablar de la inestabilidad, lo íntimo y lo inquietante en una época de exceso de imágenes y sentidos.

De esta forma, dentro del contexto cultural actual, saturado de signos y simulacros, lo ominoso ofrece una herramienta teórica para pensar el modo en que la hiperrealidad (esa realidad encubierta por copias de sí misma, tal como advierte Jean Baudrillard en *Cultura y simulación* (1991) pone en duda nuestra percepción y debilita la confianza en la autenticidad de los objetos cotidianos.

Dentro del terreno artístico, lo ominoso se consolida como categoría estética en el siglo XX, cuando se reconoce su potencial para interpelar al espectador/lector desde lo sensible y lo simbólico, especialmente en la representación de lo familiar que se torna extraño. Autores como Rosalind Krauss y Hal Foster analizan el arte contemporáneo desde lo ominoso, conectándolo con lo inquietante, lo reprimido y lo espectral.

También es relevante resaltar a Nicholas Royle, que publica un ensayo titulado *The Uncanny* (2003), donde considera lo ominoso como un fenómeno estético, filosófico y literario, más allá del psicoanálisis.

De esta forma, en el arte contemporáneo, lo ominoso se ha convertido en un arma crítica que excede la esfera íntima para operar en lo político y lo social. La introducción al dossier

Aesthetics of the Uncanny (2023) de la revista *Positions* subraya que lo siniestro ya no es un fenómeno puramente psicoanalítico, sino una estrategia estética de resistencia.

Partiendo de este panorama histórico y teórico, junto con su vigencia contemporánea, sostengo que lo ominoso no es únicamente un objeto de estudio externo (efecto estético o teórico), sino una experiencia encarnada que puede ser activada desde una percepción infantil. La infancia, entendida como un territorio sensible donde las percepciones son abiertas y los recuerdos aparecen de forma dispersa, constituye el límite originario donde lo familiar todavía no se ha fijado en significados estables ni en funciones definidas. De este modo, dentro de mi práctica artística busco hacer habitable lo ominoso, no como representación, sino como una atmósfera vivida, un umbral de extrañeza que ponga en tensión la confianza en lo familiar y en la propia unidad del sujeto.

La inquietud que impulsa esta investigación surge desde una experiencia personal ligada a la infancia, entendida no como un territorio puro y luminoso, sino como una zona ambigua y contradictoria. La infancia suele mirarse como algo idealizadamente feliz, donde reside lo puro y lo inocente. Este periodo ha sido tradicionalmente concebido como un espacio de ingenuidad, de protección y descubrimiento, un periodo donde el sujeto construye las bases de su identidad afectiva y cognitiva. Sin embargo, esta visión de la infancia no siempre fue de esta manera, entonces, ¿cuándo surge la idea de una “infancia protegida”?

Según el historiador Philippe Ariès, en su obra *L'enfant et la vie familiale sous l'Ancien Régime* (1960), la infancia como la concebimos hoy no existía en la Edad Media. No existía una “cultura infantil” separada. Se puede ver el origen del acontecimiento comenzando en los siglos V–XV donde la etapa de la infancia no tenía una distinción clara, que luego en el Renacimiento (siglos XV–XVI) esto cambia, y se comenzó a reconocer la infancia como una etapa diferenciada, pero no aún idealizada. La idealización moderna de la infancia comienza con fuerza en el siglo XVIII con la Ilustración y autores como Rousseau (en su libro *Émile ou De l'éducation* (1762), plantea que la infancia debe ser protegida, acompañada, y no interrumpida prematuramente por las exigencias adultas). Finalmente, en el siglo XIX surge la expansión del modelo burgués y escolarización, donde se instauró el modelo de niño educable. Ahora,

situándonos en Chile, en 1920 la Instrucción Primaria Obligatoria marcó el inicio de la escolarización masiva y sentó las bases de la infancia como responsabilidad del Estado (Ministerio de Educación de Chile, 2020).

En el presente ensayo se propone desmontar esa imagen idealizada de la infancia, e invertir los códigos, no para negar su importancia como etapa de desarrollo, sino para revelar que también en ella habita lo no dicho, lo inquietante, lo inasimilable. Desde este enfoque, cabe destacar el concepto de infancia como construcción cultural, donde esta idea cuestiona la visión esencialista y naturalizada de la niñez como etapa universal, pura y homogénea. Así, se plantea que esta no es solo un hecho biológico, sino también una categoría histórica, simbólica y política que ha sido definida y redefinida según las condiciones sociales, económicas y culturales de cada época. En relación a este tema son consideradas las aportaciones de Philippe Ariès, donde se analiza el “descubrimiento” de la cultura infantil.

La comprensión de este concepto cobra relevancia en relación a lo mencionado anteriormente, ya que, dentro de esta idea histórica se ocultan procesos de disciplina, represión y normatividad que se ejercieron sobre los cuerpos y las mentes infantiles (domesticación del deseo, la censura de la curiosidad y el control de la imaginación). Comprender esta genealogía permite ver la infancia como un espacio de tensiones, de zonas ambivalentes, donde la imagen dulce y luminosa que se ha construido muchas veces impide que podamos reconocer lo difícil, inquietante o doloroso que también la habita.

Por otro lado, dentro de este contexto, es necesario señalar la infancia como territorio psíquico colectivo, concepto fundamental para explicar los fenómenos de la psique y el sentimiento ominoso el cual quiero estudiar y representar en mis obras. Se explicará en profundidad esta idea propuesta por Carl Gustav Jung, en sus ensayos *La estructura del inconsciente* (2017) y *El concepto del inconsciente colectivo* (2010). El inconsciente del niño está lleno de deseos, fantasías, temores y conflictos, que muchas veces no pueden expresarse directamente, pero que afloran a través del juego, el dibujo, los sueños o los síntomas corporales. La noción de inconsciente infantil y de la colectividad permite profundizar en la comprensión de la infancia como un espacio psíquico donde la sensación de extrañeza no solo es posible, sino

inevitable, y abre un campo fértil para explorar lo ominoso como experiencia estética, emocional y simbólica, tal como se busca representar en esta investigación a través del trabajo artístico.

Diversos referentes visuales y cinematográficos permiten profundizar en la dimensión estética de lo ominoso, articulando lo cotidiano con lo perturbador, lo infantil con lo monstruoso, y lo real con lo artificial. Asimismo, se puede observar que el uso de lo infantil combinado con la extrañeza ominosa muestra una forma de crítica o catarsis.

En el ámbito cinematográfico, el trabajo de David Lynch constituye una referencia esencial para pensar lo ominoso como atmósfera psíquica y estética. A través de una narrativa fragmentada y una construcción sonora obsesiva, Lynch disloca lo real desde lo aparentemente cotidiano. En películas como *Eraserhead* (1977) o la serie *Twin Peaks* (1990–1991), la extrañeza se manifiesta dentro de espacios domésticos. En esta misma línea, cabe destacar también las películas de Ari Aster, el cual trabaja con lo ominoso a partir de las relaciones afectivas, el trauma heredado y los rituales colectivos. Obras como *Midsommar* (2019) y *Beau tiene miedo* (2023) son las más relevantes. Se estudiarán más a fondo estas películas mencionadas de ambos directores, los cuales coinciden en situar lo ominoso como una tensión progresiva que se acumula en lo afectivo, lo doméstico y lo sensorial, donde el cuerpo, la memoria y el tiempo se deforman sin necesidad de recurrir al horror explícito.

Un referente visual que dialoga profundamente con el enfoque de esta investigación es el trabajo del dúo artístico Cristóbal León y Joaquín Cociña, cuyas animaciones y cortometrajes se caracterizan por la presencia de una atmósfera ominosa. Obras como *Lucía* (2007), *Luis* (2008) y *La casa lobo* (2018) son clave, estas se construyen a partir de técnicas de stop motion, escenografías hechas a mano y una narrativa fragmentada que pone en tensión la inocencia infantil con lo monstruoso y lo inquietante. En sus piezas, lo ominoso se manifiesta en los contenidos, como también en el uso del espacio, el tiempo dislocado y la materialidad desgastada. En este sentido, su obra resulta fundamental para pensar en cómo la infancia puede operar como una forma de percepción alterada, en la que el mundo se revela en su dimensión más inquietante.

Al estudiar a estos artistas quiero analizar cómo este tema puede abrir una vía crítica para explorar el recuerdo, el deseo y el temor a lo desconocido dentro de nosotros mismos.

Cabe destacar un punto importante dentro de esta temática, no toda fractura genera inquietud. La diferencia radica en la carga afectiva que moviliza la fractura. A veces el desplazamiento puede producir humor, ironía o absurdo. Esta distinción permite precisar que no se trata de cualquier rareza, sino de aquella que compromete lo íntimo y amenaza la coherencia simbólica del sujeto.

El concepto de lo lúdico constituye una dimensión fundamental de la experiencia humana, entendida no solo como una actividad recreativa, sino como una forma de pensamiento y creación. Johan Huizinga, en *Homo Ludens* (2007), plantea que el juego es anterior a la cultura misma. Donald Winnicott (2003) retoma esta idea desde el psicoanálisis y afirma que el juego constituye el terreno intermedio entre el adentro y el afuera, entre el yo y el otro, un lugar donde el sujeto experimenta sin peligro la creación y la pérdida.

Desde la filosofía contemporánea, Eugen Fink (1966), filósofo alemán de la fenomenología, profundiza en esta noción al señalar que el juego es una metáfora ontológica del existir, una estructura que permite al ser humano enfrentarse a lo incierto mediante la imaginación. En el campo del arte, esta potencia lúdica se convierte en un dispositivo de experimentación perceptiva.

El filósofo Hans-Georg Gadamer propone en *La actualidad de lo bello* (1991) que el arte debe entenderse como una forma de juego, en la cual tanto la obra como el espectador participan en un movimiento recíproco de aparición y desaparición del sentido. Lo lúdico, en este sentido, implica una forma de conocimiento sensible que se realiza en el intercambio entre sujeto y mundo. Desde esta perspectiva, el arte como juego no busca representar el mundo, sino volverlo a experimentar, rehaciendo sus reglas y sus límites. Así, lo lúdico opera como un acto de suspensión y transformación que, al igual que lo ominoso, desestabiliza lo real; pero mientras lo

ominoso confronta al sujeto con lo reprimido, el juego ofrece un marco simbólico para elaborarlo.

Sin embargo, hay un punto donde lo ominoso y lo lúdico se encuentran. Y es allí donde surge una tensión llamativa: la del juego que se tiñe de inquietud. Mientras lo ominoso revela la fractura de lo familiar, lo lúdico ofrece un modo de sostenerla y transformarla. Esa zona intermedia es precisamente el núcleo emocional de mi práctica, y, por tanto, el lugar donde está situada. No se trata de desarrollar lo lúdico o lo ominoso como categorías aisladas, sino de explorar su fusión, su roce. En esa mezcla aparece una forma de verdad emocional donde lo inquietante se hace visible solo porque el juego lo permite, y el juego, a su vez, cobra profundidad cuando toca lo reprimido.

Desde esta perspectiva, el juego no se opone a la realidad, sino que la replantea. Al igual que en la infancia, jugar implica explorar los límites de lo posible, crear significados alternativos y ensayar otros modos de existir. Pero en la práctica artística contemporánea, este gesto adquiere un matiz irónico: la capacidad de distorsionar lo real mientras se le imita. La ironía opera como una forma de juego consciente, una puesta en escena donde el artista manipula las reglas del mundo para evidenciar su arbitrariedad. Así, lo lúdico se convierte en un dispositivo crítico: no se trata solo de jugar por placer, sino de jugar con la realidad misma, desestabilizando sus certezas y exponiendo la fragilidad de lo cotidiano.

En relación a lo anteriormente mencionado, sobre lo que abarca teóricamente el concepto de lo ominoso y cómo han aplicado esta estética múltiples artistas, surgen las siguientes interrogantes: ¿De qué manera lo ominoso se manifiesta en la experiencia de lo familiar y en las imágenes de la infancia? ¿Qué condiciones deben tener los objetos para devenir ominosos y cómo se materializan estas condiciones en la práctica artística? ¿De qué manera la infancia actúa como territorio originario de la extrañeza y habilita la aparición de lo ominoso? ¿Qué papel cumple el juego en la elaboración simbólica de lo reprimido? ¿Puede la práctica artística funcionar como un proceso de reparación simbólica frente a lo ominoso de la memoria?

El objetivo general de esta investigación radica en indagar en la categoría de lo ominoso y sus resonancias con la infancia, analizando cómo esta sensación puede ser elaborada simbólicamente a través de la práctica artística. Para lograr esto, se analizarán las principales definiciones y dimensiones teóricas de lo ominoso desde la filosofía, el psicoanálisis y la estética contemporánea. Sumado a esto se estudiarán las estrategias visuales y materiales que permiten representar lo ominoso en el arte.

Además, se va a analizar el juego y la infancia como modos de percepción y creación que permiten explorar lo inconsciente (lugar donde habita la extrañeza). Se examinará su papel como estrategias visuales que amplifican lo ominoso en la representación de lo familiar. También, se examinará la ironía como estrategia visual que desestabiliza el sentido de lo cotidiano. Y, por último, se va a reflexionar sobre la práctica artística como espacio de comprensión sensible, donde el acto de crear implica reconciliar lo fragmentado.

Por tanto, este trabajo se sitúa en la intersección entre teoría y práctica donde concibo la infancia no como etapa biográfica, sino como posición perceptiva donde los bordes entre sujeto y objeto, realidad e imaginación, permanecen permeables. De este modo, se delimita el horizonte de investigación explicitando que no se está investigando la infancia en sí, sino la manera en que, desde una mirada infantil, lo familiar se vuelve ominoso.

A lo largo del desarrollo de esta investigación se explorarán en detalle los fundamentos históricos y teóricos previamente presentados, los cuales facilitarán la comprensión de cómo, a través del arte, se puede representar esta sensación desde una perspectiva infantil. Los análisis realizados serán acompañados de diversas referencias artísticas, para reforzar las propuestas y poder identificar los elementos y estrategias que condicionan lo ominoso dentro de este lenguaje.

Por tanto, este ensayo se organiza en tres capítulos que se articulan entre la teoría y la práctica. El primer capítulo, establece el marco conceptual del sentimiento ominoso y su vínculo con la infancia como territorio sensible. Se revisarán los aportes de Schelling (1989), Freud (1978) y Jung (2017/2010) en torno al retorno de lo reprimido y la ambivalencia de lo familiar,

además de su actualización en el arte contemporáneo a partir de Foster (2001) y Krauss (1996). Se reflexiona también sobre el archivo familiar, apoyándose en las ideas de Roland Barthes (1989) y ejemplos visuales del artista chileno Tomás Bravo.

El segundo capítulo, define la infancia como un estado perceptivo de experimentación y extrañeza. A partir de Winnicott (2003) y Huizinga (2007), se analiza cómo el juego y la ironía permiten distorsionar la realidad, y cómo en ese gesto lo ominoso y lo lúdico se entrelazan. Se incluyen también las ideas de Jung (2011) sobre los conflictos psíquicos infantiles y el análisis de algunos videos de la serie *Children's Games* de Francis Alÿs.

Finalmente, el tercer capítulo, aborda mi propio proceso creativo, en donde la pintura y el uso de telas se relacionan con lo ominoso y la memoria. A partir de Kristeva (1991), se interpreta el acto de crear como una forma de reparación simbólica, donde la fractura se vuelve visible y la extrañeza se transforma en materia poética.

Quiero explorar la niñez no solo como pasado a recordar, sino como presencia viva de lo extraño en nuestra memoria colectiva y en nuestras prácticas culturales. De esta forma, la investigación busca iluminar las “zonas oscuras” de la infancia para mostrar que la niñez contiene potencialidades ominosas que nos interpelan y nos invitan a repensar la relación con nuestro propio origen afectivo.

I. LA FRACTURA DE LO FAMILIAR

Hay algo profundamente inquietante en el retorno. Aquello que parecía haber quedado atrás -superado, olvidado o enterrado- irrumpe de nuevo en un instante inesperado, cargado de una intensidad capaz de desarmar la confianza en lo habitual. En esa lógica del retorno se inscribe también lo oculto. Éste remite a todo aquello que la mente, la cultura o la historia apartan de la superficie visible, ya sea lo reprimido, lo no dicho o lo negado. La mente oculta cosas no porque sean irrelevantes, sino precisamente porque son demasiado significativas, insoportables o difíciles de integrar en la conciencia. Sin embargo, lo negado no desaparece, permanece latente, esperando una fisura por donde filtrarse.

Si esta sensación se abre paso en el cruce entre el retorno y lo oculto, una primera respuesta a las condiciones que debe tener un objeto para devenir ominoso puede encontrarse en la filosofía de Friedrich Schelling. Su mirada, al vincularse con la condición misma del ser, se basa en que en el fondo de toda existencia se esconde una fuerza oscura, un resto indomable que ninguna claridad racional consigue disipar del todo. En su ensayo menciona;

La escisión, la oposición entre naturaleza (origen oscuro de nuestro ser espiritual, realidad y base de nuestra idealidad) y espíritu ocurre o puede ocurrir porque en última instancia esta escisión es igualmente propia de lo absoluto, y precisamente en tanto que su ser genuino. En efecto, en Dios mismo [...] cabe distinguir entre su existencia actual y transparente, y el fundamento de la misma, que es ansia oscura, impulso, voluntad. Y precisamente, el mundo sensible, como materia que es, surge de esta «parte» oscura de Dios, inseparable de él, pero a la vez distinta. (Schelling, 1989, p. 56).

Esta perspectiva deja ver que lo ominoso se manifiesta cuando esa zona interior y oscura (fundamento tanto del mundo como de nosotros mismos) irrumpe en la superficie de la experiencia, desestabilizando la aparente coherencia de lo real. En esta clave, lo inquietante no se entiende como algo ajeno a nosotros, sino como parte de nuestra propia naturaleza, una sombra

constitutiva. Así, Schelling inaugura un modo de pensar lo ominoso como algo inseparable de la vida misma.

En la vida diaria, lo que Friedrich llama “núcleo oscuro del ser” puede experimentarse en situaciones aparentemente triviales. Por ejemplo, esa atracción ambivalente hacia lo destructivo, como mirar un incendio, observar un accidente en la calle o asomarse a un balcón muy alto sintiendo vértigo. En esta experiencia se revela una mezcla de fascinación y miedo que no se explica por la razón, sino por esa fuerza interior oscura que, según el filósofo alemán, acompaña ineludiblemente a la existencia humana.

En mi propia experiencia como artista, puedo entender este punto de vista, ya que esa atracción hacia lo incómodo aparece también en mi proceso creativo. Esta tensión entre lo familiar y lo perturbador genera una especie de tironeo interno, donde lo inquietante despierta simultáneamente curiosidad y rechazo. Esa dualidad provoca una atención sostenida hacia los detalles más sutiles, y permite explorar cómo lo aparentemente cotidiano puede ocultar capas de significado inesperadas. Ese vaivén entre lo fascinante y lo insoportable se convierte en motor de mi investigación visual.

El arte romántico, desarrollado en la misma época en que Schelling elaboraba su pensamiento, ofrece una clave visual para comprender esta concepción, debido a que comparte con su filosofía la intuición de que en el centro de la existencia habita un fondo irreductible, inaccesible a la razón. Frente al racionalismo ilustrado, los artistas románticos representaron paisajes desbordantes, atmósferas sombrías y figuras humanas diminutas frente a la inmensidad de la naturaleza.

En *El monje junto al mar* (1810), de Caspar David Friedrich, un pequeño monje solitario se enfrenta a la vastedad desbordante de un mar oscuro y un cielo turbio que ocupan casi todo el lienzo. La sensación de desproporción y de vacío produce una experiencia angustiante, debido a que lo sublime se aproxima a lo ominoso al revelar lo irreductiblemente oscuro que atraviesa tanto la naturaleza como la conciencia. La obra no muestra un peligro explícito, pero transmite la

presencia de una fuerza indeterminada, imposible de dominar o comprender. De esta forma, mediante la pintura, se traduce visualmente la intuición de Schelling.

La conceptualización de lo ominoso da un giro crucial con Sigmund Freud, quien retoma la idea de la irrupción de lo oculto de Schelling y la traslada del plano metafísico al psicoanalítico, subrayando su dimensión intrapsíquica. Si Friedrich veía el objeto ominoso como un residuo ontológico, Freud lo ve como la reactivación de una vivencia personal que fue enajenada de la conciencia por la represión. Tal como señala: “comprendemos que los usos de la lengua hagan pasar lo *heimlich* (lo familiar) a su opuesto, lo *Unheimliche*, pues esto ominoso no es efectivamente algo nuevo o ajeno, sino algo familiar de antiguo a la vida anímica, sólo enajenado de ella por el proceso de la represión” (Freud, 1978, p. 241).

En este sentido, declara que el objeto se vuelve inquietante no por lo que es en sí mismo, sino por la memoria que activa. Esta idea fundamental redefine lo ominoso como un retorno de lo que parecía familiar y que, tras haber sido reprimido, reaparece de forma extraña. Ese retorno proviene, sobre todo, de lo reprimido infantil, pues, como indica Freud; “lo ominoso del vivenciar se produce cuando unos complejos infantiles reprimidos son reanimados por una impresión, o cuando parecen ser reafirmadas unas convicciones primitivas superadas” (1978, p. 248). De este modo, la inquietud que provoca el objeto está en su capacidad de hacer aflorar lo que la conciencia había olvidado, la persistencia de lo infantil en la experiencia adulta.

Dentro de la reflexión freudiana sobre lo ominoso, Freud también asocia esta sensación a la figura del "doble". En un comienzo, el autor lo entiende como una figura protectora, una proyección narcisista que asegura la inmortalidad del yo al duplicarlo. Sin embargo, con el tiempo esa misma figura se transforma en su opuesto;

El carácter de lo ominoso sólo puede estribar en que el doble es una formación oriunda de las épocas primordiales del alma ya superadas, que en aquel tiempo poseyó sin duda un sentido más benigno. El doble ha devenido una figura terrorífica del mismo modo como los dioses, tras la ruina de su religión, se convierten en demonios. (Freud, 1978, p. 236).

Así, el doble deja de proteger y pasa a amenazar, pues devuelve al sujeto aquello que había intentado reprimir. En esta inversión se evidencia el vínculo del doble con el retorno de lo oculto. De esta manera, Freud puede ponerse en diálogo con la concepción de Schelling, en la medida en que ambos sitúan que lo extraño no proviene de afuera, sino que habita en el propio interior del sujeto.

Para entender este concepto de mejor manera, el relato de Edgar Allan Poe, *William Wilson*, es un ejemplo paradigmático. En esta historia, la duplicación del yo encarna los impulsos y deseos negados, amenazando la unicidad del sujeto. En esta historia, el protagonista se enfrenta a la constante aparición de un doble que comparte no solo su nombre, sino también sus gestos, su voz y hasta su destino. Esta figura lo persigue, revelando lo que el personaje intenta reprimir, como su culpa, sus excesos y su inclinación hacia la autodestrucción. Así, Poe despliega narrativamente la lógica de lo espeluznante, donde lo que debía permanecer oculto en la intimidad del yo se desdobra en una figura tangible que desestabiliza la noción de identidad.

Un hombre se me acercó, con el rostro cubierto de una palidez mortal, pero lleno de una expresión indescriptible de triunfo y de reproche. En sus ojos leí el espanto de mi propia alma, pues me di cuenta de que estaba contemplando mi propio reflejo. Era yo mismo, con todas mis faltas y miserias, con mi destino marcado en su frente, aparecido para señalar mi ruina final. (Poe, 2009, p. 112).

Un ejemplo igualmente elocuente de la lógica del doble se encuentra en *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde* (1886) de Robert Louis Stevenson. En esta obra, el respetable doctor Jekyll convive con su otro yo, Hyde, figura monstruosa que encarna todos los deseos y pulsiones reprimidas. Lo ominoso emerge al revelarse que ambos no son enemigos separados, sino dos caras de una misma identidad, pues como dice Jekyll: “El hombre no es realmente uno, sino dos” (Stevenson, 2005, p. 78). Desde la perspectiva del psicoanálisis, Hyde representa el retorno de lo reprimido, encarnando aquello que Jekyll intentaba mantener oculto bajo la fachada de racionalidad y moralidad, pero que inevitablemente irrumpe con violencia. Y a la vez, puede leerse en clave schellingiana, ya que Hyde manifiesta ese fondo oscuro del ser que habita en lo más íntimo y que ninguna disciplina de la razón logra contener.

Por otro lado, Freud en su ensayo menciona también la repetición como una de las fuentes de lo ominoso. La extrañeza se produce porque algo que debería ser único retorna una y otra vez, erosionando la frontera entre azar y fatalidad. Cuando un acontecimiento se repite en exceso, deja de percibirse como coincidencia y comienza a insinuar la idea de un destino inevitable, como si la vida estuviera regida por una fuerza fuera de nuestro control. Un ejemplo habitual puede ser cuando caminas por la calle y te cruzas con una persona desconocida, y un minuto después, vuelves a encontrarla en la esquina siguiente, y más tarde reaparece en un café y finalmente en el mismo centro comercial en el que estás tú. A partir de la tercera o cuarta coincidencia, la situación deja de ser casual y se vuelve perturbadora. La repetición instala la sospecha de que algo oculto organiza la experiencia, como si una trama invisible gobernara el curso de los hechos. Es en esa oscilación entre lo banal y lo inevitable donde lo ominoso se despliega, mostrando que incluso los detalles más triviales pueden abrirse hacia un trasfondo de rareza.

Otro caso puede ser el de los sueños repetitivos. Soñar una y otra vez con la misma situación (una casa en la que nunca has estado, un rostro sin nombre, un accidente que nunca ocurrió) produce un escalofrío particular. Cada vez que el sueño regresa, se refuerza la sensación de que existe un mensaje oculto que insiste en salir a la superficie. Aquello que debería haberse desvanecido con el despertar retorna en la noche siguiente, como si lo inconsciente se negara a dejarlo ir.

Esta lógica de la repetición encuentra un eco visual en *Mulholland Drive* (2001) de David Lynch. La película está construida sobre escenas que se repiten con variaciones mínimas, como gestos, frases o situaciones que ya parecían haber ocurrido, pero que regresan bajo otra luz. Esa reiteración genera una atmósfera de desconcierto, donde el espectador se pregunta si lo que ve es un recuerdo, un sueño o un destino que no puede evitarse. En este contexto, la repetición vuelve inestable la cotidianidad. Al igual que en la descripción freudiana, lo ominoso emerge porque la repetición transforma lo casual en necesario, como si detrás de la trama operara una fuerza secreta que condena a los personajes (y al espectador) a revivir los mismos momentos en un bucle inquietante.

En conjunto, las nociones freudianas del retorno de lo reprimido, del doble y de la repetición muestran que lo ominoso no proviene de lo absolutamente extraño.

Carl Gustav Jung, quien en un comienzo fue discípulo y colaborador cercano de Sigmund Freud, fue considerado por este último como heredero ideal del movimiento psicoanalítico. Sin embargo, con el tiempo, las diferencias conceptuales entre ambos se hicieron cada vez más evidentes, especialmente en torno a la función de la libido y naturaleza de la psique.

Para Freud, la libido era fundamentalmente una energía de naturaleza sexual, y las pulsiones reprimidas (especialmente los conflictos sexuales infantiles) eran la causa principal de la neurosis. Jung no estaba de acuerdo, ya que sentía que era una visión muy reduccionista. Por ello, redefinió la libido como una energía psíquica vital inespecífica, una fuerza motivacional general que abarca todos los intereses de la vida.

La segunda gran discrepancia se centró en la estructura de la psique y el inconsciente. Mientras que Freud concebía el inconsciente como un depósito personal de recuerdos, deseos y experiencias reprimidas o inaceptables para la conciencia individual, Jung fue mucho más allá. Jung postuló la existencia de un inconsciente colectivo.

El distanciamiento entre ellos se hizo definitivo en 1913, después de la publicación de *Símbolos de transformación* por parte de Jung, donde reinterpreto las teorías freudianas sobre la libido desde una perspectiva simbólica y espiritual. A partir de ese momento, Jung desarrolló su propia corriente, la Psicología Analítica, buscando un enfoque más integrador, que incluyera la dimensión espiritual y colectiva de la experiencia humana, algo que Freud había rechazado categóricamente.

Cuando Carl Gustav Jung introduce el concepto de inconsciente colectivo, abre un horizonte completamente distinto para pensar en esta sensación de lo ominoso. A diferencia de

Freud, quien había situado el retorno en la esfera de lo reprimido personal, Jung propone que existe un fondo psíquico compartido por toda la humanidad, declarando:

El inconsciente colectivo contiene, en forma latente, toda la herencia espiritual de la evolución de la humanidad. Este fondo psíquico no es individual, sino general, y se expresa en los mitos, en los símbolos religiosos, en los sueños y en las visiones de los artistas. Aunque el individuo nunca haya vivido personalmente esas experiencias, las reconoce como si le fueran familiares, pues los arquetipos despiertan resonancias que no se originan en su biografía, sino en una memoria ancestral que lo atraviesa más allá de lo consciente. (Jung, 2010, p. 65).

Lo ominoso, desde esta perspectiva, se explica por la irrupción de esas figuras arquetípicas que, aunque nunca las hayamos vivido personalmente, resuenan en nosotros como si las conociéramos desde siempre. La inquietud surge precisamente de esa paradoja de familiaridad sin recuerdo, donde nos sentimos tocados por imágenes ancestrales que no provienen de nuestra experiencia individual, sino de una memoria comunitaria que late en lo inconsciente.

Un ejemplo se puede observar en un adulto que se siente perturbado al mirar una máscara ritual de otra cultura. Aunque no comprenda su significado simbólico, su reacción corporal revela que esa imagen activa resonancias profundas en la psique. La extrañeza no está en la rareza de la máscara, sino en el reconocimiento inexplicable de su carga simbólica.

Este ejemplo cotidiano puede verse claramente reflejado dentro del cine contemporáneo, en la película *Midsommar* (2019) de Ari Aster. La película utiliza rituales ficticios de una comunidad rural sueca que evocan arquetipos ligados a la fertilidad, el sacrificio y la muerte. La incomodidad que genera no se debe solo a la violencia explícita, sino a que estas imágenes activan en los espectadores una memoria simbólica más profunda, haciendo referencia a los ciclos de la naturaleza, las prácticas ancestrales de ofrenda y la ambivalencia de lo sagrado. Esto se refleja en el propio discurso de la comunidad, cuando uno de los personajes afirma: “Todo el

mundo sufre... pero nuestra forma de sobrellevarlo es compartiéndolo, todos juntos” (Aster, 2019). Lo perturbador se produce porque lo que vemos resulta a la vez ajeno y profundamente familiar, como si despertara un recuerdo que nunca tuvimos pero que reconocemos de manera visceral.

Lo interesante de la propuesta jungiana es que permite razonar esta extrañeza en clave colectiva y cultural. De esta forma, esta perspectiva enriquece la manera de pensar sobre un objeto ominoso. Cuando lo familiar se fractura bajo el peso de lo arquetípico, se activa esa rareza que nos incomoda precisamente porque nos resulta demasiado conocida en un plano profundo e inexplicable.

Por otro lado, en contraste a estos autores que creen que lo ominoso viene del retorno de lo oculto, Ernst Jentsch propone la vía de la indeterminación perceptiva. En este sentido, el origen remonta a un fallo en el reconocimiento que genera inseguridad frente al mundo. Entonces, lo ominoso surgiría de la duda: ¿vivo o muerto? ¿Real o imaginario? ¿Orgánico o artificial? Este planteamiento puede verse representado fácilmente cuando, por ejemplo, uno entra a una habitación semioscura y confunde una chaqueta colgada con la silueta de una persona. La duda, aunque se resuelva rápido, produce un instante inquietante.

Un ejemplo más clásico de esta idea lo constituyen los autómatas del siglo XIX. Estas máquinas, construidas con mecanismos de relojería, imitaban movimientos humanos. El efecto que producían en los espectadores era ambiguo, la fascinación por el ingenio técnico convivía con una extrañeza profunda. Eran objetos que parecían demasiado vivos para ser solo mecanismos, pero demasiado mecánicos para ser considerados humanos.

Freud critica a Jentsch por quedarse en lo superficial, pero en realidad sus planteamientos son complementarios, en el sentido en que la duda perceptiva puede ser el modo en que lo reprimido retorna. Además, lo interesante es que esta teoría perceptiva de Jentsch anticipa fenómenos que hoy en día siguen siendo relevantes, como el llamado uncanny valley en la robótica y la animación digital. Este término, acuñado en el siglo XX, describe la sensación de

inquietud que sentimos frente a robots o figuras digitales demasiado parecidas a los humanos, pero que no logran parecer completamente vivos. La leve falla en la imitación genera un efecto ominoso. Así, se puede ver cómo la intuición de Jentsch tiene vigencia más allá de su tiempo.

Tras recorrer estas distintas propuestas del origen de lo ominoso, me resuena más que la condición de la extrañeza siempre surge de una experiencia de retorno, revelando algo que estaba oculto. Yo creo que esta sensación no es una cualidad inherente a las cosas, sino un efecto de la relación entre el sujeto y el objeto, residiendo en la mirada que lo activa. Esa fractura entre lo íntimo y lo extraño constituye el punto de partida de esta investigación, y será también la base desde la cual planteo mi propio trabajo visual.

En relación al arte, podemos introducir este término en la contemporaneidad con autores como Hal Foster y Rosalind Krauss, los cuales retoman la noción freudiana de lo ominoso, pero lo hacen desde perspectivas complementarias. Mientras Foster entiende lo ominoso como una reactivación crítica vinculada al trauma, Krauss lo concibe como una condición fantasmal que habita la imagen.

Hal Foster, en *El retorno de lo real* (2001), plantea que muchas prácticas artísticas de fines del siglo XX trabajan precisamente con el retorno de lo reprimido, activando memorias colectivas o traumáticas. Por tanto, desde su perspectiva, lo ominoso se reconfigura como una operación crítica de desvelamiento que confronta al espectador con el retorno de lo reprimido histórico, social o corporal. Foster sostiene que estas prácticas se sitúan en una zona ambigua entre atracción y repulsión, donde el espectador se ve obligado a reconocer su propia complicidad con lo que le inquieta. En esta línea, señala que algunas obras contemporáneas buscan “identificarse con lo abyecto, acercarse a ello de alguna manera, sondar la herida del trauma, tocar la obscena mirada-objeto de lo real” (Foster, 2001, p. 161). El artista se convierte así en una figura que reactiva lo reprimido, exponiendo las fisuras del sujeto y del sistema simbólico.

Por otro lado, en el pensamiento de Rosalind Krauss, lo ominoso se actualiza en el arte a través de la interpretación de la imagen como un espacio de retorno y de ausencia. En su texto *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos* (1996), Krauss observa cómo muchas prácticas artísticas contemporáneas ya no buscan representar, sino evocar la huella de aquello que ha sido perdido o negado. En esta lectura, lo ominoso se traduce en un gesto espectral, donde el arte opera como una aparición de lo reprimido, de lo que insiste en retornar bajo nuevas formas.

Ambos planteamientos dialogan con los fundamentos teóricos anteriormente mencionados, puesto que lo ominoso sigue siendo la irrupción de lo oculto dentro de lo familiar y remite al retorno de lo reprimido como experiencia de desajuste entre lo consciente y lo inconsciente. Así, tanto Foster como Krauss actualizan estas ideas en el campo del arte contemporáneo, donde esta sensación ya no sólo se manifiesta en la psique individual, sino en la materialidad de las imágenes y en la historia reprimida, y es en el terreno de lo familiar donde estas tensiones se condensan en la experiencia afectiva y doméstica del sujeto.

Hablar de lo ominoso implica necesariamente detenerse en la noción de lo familiar. En el contexto de esta investigación, lo familiar no debe entenderse únicamente como aquello que pertenece al ámbito doméstico o cotidiano, sino como una construcción afectiva y simbólica donde se configuran las primeras experiencias del yo. Freud (1978) expone que el término *heimlich* (traducido como “familiar”) porta una doble significación, aludiendo tanto a lo íntimo y acogedor como a lo oculto y secreto. Esta ambivalencia revela que lo familiar contiene, desde su origen, la posibilidad de volverse extraño, de manifestar aquello que el sujeto había reprimido bajo la apariencia de lo seguro.

La obra del dúo chileno Cristóbal León y Joaquín Cociña se inscribe en un territorio donde lo familiar se descompone. En su largometraje *La casa lobo* (2018), por ejemplo, los artistas elaboran una narrativa que parece surgir desde los pliegues de la memoria infantil, donde los objetos domésticos, las paredes y los cuerpos mutan constantemente. De esta forma, el espacio doméstico se convierte en una extensión psicológica del trauma, una casa viva, que respira, sangra y se derrite, reflejando la mente fragmentada de su protagonista.

Esta película también puede leerse desde la mirada de Hal Foster (2001) y Jean Baudrillard (1991). Por un lado, se presenta como un retorno crítico de lo reprimido histórico (en la alegoría de la Colonia Dignidad y la dictadura), y por otro, como una puesta en escena de la hiperrealidad contemporánea, donde el exceso de imágenes y la manipulación de la materia visual generan una sensación de falsedad perturbadora. Por lo que entiendo, León y Cociña no buscan representar el trauma, sino simularlo. Así, su obra se sitúa entre la memoria íntima y la crítica cultural, entre la herida y su puesta en escena, transformando la casa en un organismo vivo que respira las contradicciones de lo humano.

En este ámbito, lo familiar contiene una dualidad, siendo refugio y, a la vez, umbral. Su aparente estabilidad puede fracturarse ante el menor desplazamiento, revelando lo extraño que anida en lo conocido. Lo que alguna vez fue signo de pertenencia puede volverse inquietante cuando la memoria lo distorsiona o el tiempo altera su sentido.

Julia Kristeva profundiza en esta dimensión, entendiendo lo familiar como un territorio psíquico, ella se centra en lo doméstico donde lo ominoso surge desde adentro, desde lo más próximo al yo. En *Poderes de la perversión* (1988), ella define lo abyecto como aquello que el sujeto debe expulsar para constituirse, pero que permanece en el límite de lo propio, siempre amenazando con regresar. El hogar se convierte así en el escenario ideal del retorno de lo abyecto. Lo que debería proteger al sujeto (la casa, la madre, la infancia) se revela como fuente de inquietud, al recordar que en sus orígenes está la materia, los fluidos, la dependencia, la vulnerabilidad. En ese sentido, el ámbito familiar encarna la paradoja freudiana de Das Unheimliche, donde lo familiar (heimlich) deviene extraño (unheimlich).

Kristeva lo expresa de manera simbólica cuando describe la experiencia del asco ante lo que pertenece al cuerpo, como la leche materna, la sangre, los restos, elementos íntimos y cotidianos que se vuelven amenazantes cuando dejan de estar contenidos dentro de los límites esperados. En sus palabras; “no es por lo tanto la ausencia de limpieza o de salud lo que vuelve abyecto, sino aquello que perturba una identidad, un sistema, un orden. Aquello que no respeta

los límites, los lugares, las reglas” (1988, p. 11). Si trasladamos esta lectura al terreno de lo doméstico, podríamos decir que el hogar funciona como un reflejo de esa frontera, un lugar de protección que simultáneamente encubre lo reprimido y que amenaza con desbordarse.

La fractura de lo familiar revela que incluso los espacios más íntimos y seguros pueden alojar aquello que perturba, aquello que resiste ser completamente comprendido o integrado. Esta tensión entre protección y amenaza abre el camino para preguntarnos hasta qué punto lo ominoso es una vivencia universal o si, por el contrario, depende de los marcos culturales y de las construcciones sociales de lo que consideramos familiar y seguro. Si bien Jentsch y Freud tendieron a situar lo ominoso como fenómeno psicológico general, resulta necesario problematizar esta supuesta universalidad.

El concepto del uncanny valley propuesto por el robotista japonés Masahiro Mori (1970) describe la sensación de inquietud que surge al observar una figura humanoide que se asemeja casi perfectamente a un ser humano, pero presenta pequeñas imperfecciones. Esta sensación, aunque se ha intentado explicar con mecanismos universales, se contextualiza culturalmente al considerar las convenciones artísticas y religiosas de cada sociedad sobre la representación de la vida, el espíritu y la muerte.

En este artículo, se observa que la reacción emocional ante estas figuras varía según el trasfondo cultural del observador. Por ejemplo, en algunas culturas asiáticas, los robots humanoides diseñados con características faciales suaves y ojos grandes (estética derivada del anime) pueden ser percibidos como amigables y confiables. El anime japonés *Chobits* (Clamp, 2002), donde los humanos conviven diariamente con androides llamados persocoms diseñados con una apariencia femenina e infantil, es un gran ejemplo de la normalización de estas interacciones en la cultura japonesa. En cambio, en culturas occidentales, las mismas características pueden generar sensaciones de incomodidad o desconfianza.

Lo familiar, entonces, no debe entenderse únicamente desde lo privado, sino también como una construcción cultural. Cada sociedad define qué es lo que se considera cercano, íntimo

o seguro, y, por lo tanto, qué puede volverse inquietante al quebrarse. Así, la fractura de lo familiar no es solo un fenómeno psicológico individual, sino también colectivo y simbólico (como propone Jung). Y cuando hablamos de la fractura, esta no solo opera en el presente, sino también en el recuerdo. La memoria, lejos de ser un depósito estático, se encuentra sujeta a distorsiones, olvidos y retornos.

Tras explorar las dimensiones de lo ominoso y de lo familiar, el archivo surge como un espacio donde ambas nociones se entrelazan. En él conviven la intimidad del recuerdo con la inquietud del retorno, la cercanía afectiva con la distancia del tiempo. Estas imágenes, que en apariencia documentan momentos comunes, revelan al ser observadas una tensión entre la memoria y la pérdida. El archivo familiar no solo conserva lo que fue, sino que reactiva lo que persiste, poniendo en evidencia la huella de lo ausente en lo visible.

Este registro, desde mi perspectiva, también puede ser entendido como una forma de lenguaje silencioso, donde cada fotografía funciona como una palabra incompleta. Sus significados cambian con el tiempo y dependen de quien mira. En este sentido, el archivo es un dispositivo de memoria, pero también de proyección y deseo, porque permite reconstruir y resignificar lo vivido. Trabajar con él implica reconocer su carácter fragmentario y su poder de evocación, su capacidad para revelar que lo íntimo no siempre es transparente, y que lo propio puede volverse ajeno al ser mirado desde la distancia del presente.

Roland Barthes, en *La cámara lúcida* (1989), comprende la fotografía como un medio atravesado por la pérdida, en la cual cada imagen es el testimonio de algo que ha sido y que, por eso mismo, ya no es. Como afirma el autor, “la fotografía repite mecánicamente lo que nunca más podrá repetirse existencialmente” (Barthes, 1989, p. 31). Esta paradoja convierte a la imagen fotográfica en un umbral entre la vida y la muerte, entre el recuerdo y la desaparición. El concepto del punctum (aquello que hiere, que atraviesa al espectador más allá del simple reconocimiento visual) permite pensar que el archivo familiar no apela únicamente a la nostalgia, sino que activa una experiencia íntima de duelo y de retorno. Ese detalle que “me punza”, dice Barthes, “es lo que me hace mirar la foto” (1989, p. 87); una herida que, más que remitir a lo que muestra, nos confronta.

El artista joven chileno, Tomás Bravo, es un referente pictórico que me resuena al hablar de este tema. Si bien, no es un artista que explícita e intencionalmente trate el tema de lo ominoso, yo creo que las estrategias visuales que utiliza en sus obras son territorio fértil para que la sensación de extrañeza emerja. Sus pinturas, tienen una naturaleza ambigua, donde generalmente los personajes no poseen rostros, hay atmósferas difusas y muchas zonas quedan inconclusas donde se expone el matado de tela. Sumando la paleta de colores que es acotada y generalmente de tonos pasteles, contribuye a esa atmósfera delicada de incertidumbre, donde lo familiar se percibe al borde de lo extraño.

Este artista tiene motivos parecidos a los míos, en relación a lo psicológico, lo familiar y la memoria personal. En su muestra *Novela* (2025) en el Departamento de Artes Visuales de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile, estableció, en el nombre de la exposición, un vínculo con el concepto de “novela familiar” propuesto por Freud. Este alude a una fantasía recurrente en las personas con neurosis, donde el individuo se construye una historia alternativa sobre su origen, modificando el vínculo con sus padres. Esta fantasía tiene sus orígenes en la infancia, al surgir del duelo por la pérdida de la idealización infantil de los padres.

La similitud más importante radica en que él trabaja desde el archivo, al igual que yo, aunque no todas sus referencias fotográficas son personales, a diferencia de las mías. En su carácter repetitivo y silencioso, el archivo se convierte en un espacio donde el pasado insiste. En este sentido, las fotografías familiares condensan la esencia de lo ominoso, pues pertenecen al ámbito íntimo, pero al ser contempladas revelan una presencia fantasmal que parece observarnos desde el pasado. Como señala el propio Barthes, “la fotografía es literalmente una emanación del referente” (1989, p. 142); es decir, un resto material del cuerpo que estuvo frente a la cámara.

Al observar las fotografías de mi infancia me invade una sensación de intranquilidad, una incomodidad que me lleva a preguntarme; ¿qué sentía en ese momento? ¿Cómo era mi mundo entonces? Esas imágenes me abren un espacio de extrañeza, que no puedo entender del todo (y puede que nunca lo haga). Siento que ese desasosiego proviene de un residuo de lo que está

contenido ahí, en esas imágenes, en esos tiempos. Hay algo en esas fotografías que me devuelve una sensación que no logro nombrar, y es precisamente eso lo que deseo descubrir, qué es lo que en ellas me estremece.

II. JUGAR CON LA HERIDA

La infancia no es un recuerdo, ni una etapa biográfica, sino un modo de mirar. Esta, aparece como un territorio donde la percepción aún no ha sido domesticada. En ese periodo, las cosas no se presentan como evidencias, sino como enigmas. Mirar desde la infancia implica recuperar una forma de ver que no distingue del todo entre lo real y lo imaginario, entre lo propio y lo ajeno.

Me interesa la niñez como una forma de observar, un estado del ser. Donde nace la curiosidad, persiste la ingenuidad y también el deseo de experimentar. Más que representar la infancia, mi trabajo busca habitarla como un estado perceptivo. En ella, encuentro una manera de estar en el mundo desde la peculiaridad y la extrañeza, desde la experimentación libre del juego.

Para Donald Woods Winnicott, el juego es el espacio donde el niño empieza a existir como sujeto, donde puede experimentar sin miedo y descubrir quién es frente al otro. En *Realidad y juego* (2003), el psicoanalista describe este espacio como un ámbito intermedio entre la realidad interna y el mundo externo, un lugar donde lo simbólico y lo real se mezclan. El autor sostiene que el acto de jugar no es una simple actividad recreativa, sino una forma esencial de existencia.

Winnicott (2003) denomina espacio transicional a esa zona de experiencia donde el niño comienza a separar el adentro del afuera, pero aún sin renunciar a la ilusión de que ambos mundos se tocan. Es en ese umbral donde surge el primer gesto creativo, el impulso de hacer existir algo propio. Allí aparecen los objetos transicionales (una manta, un muñeco, una tela) que no son ni totalmente reales ni completamente imaginarios, sino puentes entre el yo y la realidad compartida.

En este espacio, el sujeto puede jugar con la realidad sin perderla, inventarla sin romperla. Es también el territorio donde se ensaya la libertad de imaginar, la capacidad de

atribuir sentido a lo cotidiano. Lo transicional, entonces, puede también presentarse como un terreno donde la realidad puede torcerse sin quebrarse, donde lo conocido se mira con otros ojos.

León y Cociña resuenan con estas ideas de Winnicott (2003), ya que ellos en su práctica construyen universos donde la infancia se presenta como un territorio ambiguo. En sus obras, los personajes parecen jugar con la destrucción, como si el impulso lúdico fuese también un modo de elaborar el trauma. Este vaivén entre el juego y la angustia conecta directamente con el planteamiento del juego como distorsión de la realidad.

Huizinga (2007), por su parte, afirma que toda cultura nace de un mismo impulso, en donde el ser humano no solo piensa o trabaja, sino que también juega. Este autor sitúa el juego como anterior a la cultura, lo que subraya su carácter instintivo y fundamental. Esta afirmación la establece al reconocer la existencia del juego en animales y en la infancia. El niño, jugando, no solo ensaya la vida adulta, sino que experimenta con la realidad a través de la ficción y la imitación.

En su libro, *Homo Ludens: Ensayo sobre la función social del juego* (2007) define el juego como una acción u ocupación libre que se desarrolla en un espacio y tiempo determinados. Por tanto, este opera como un mecanismo de suspensión de la realidad. Esta suspensión es precisamente el punto de partida para la distorsión de la realidad, debido a que al crear un "círculo mágico" de reglas autoimpuestas, el juego obliga a una conciencia de ser de otro modo, que permite la experimentación perceptiva y la aparición de la extrañeza.

Tanto Winnicott como Huizinga comprenden el juego como una fuerza originaria de la existencia humana. Desde esta perspectiva, el juego no es solo una actividad infantil, sino una experiencia psíquica que sostiene toda forma de creación. Un territorio donde el individuo puede reparar, transformar y reinventar su propio mundo.

En este sentido, el juego se convierte en una forma de pensamiento. En él, el mundo se presenta como materia disponible para ser transformada. Mi práctica artística retoma ese gesto

infantil de alterar la realidad, no para huir de ella, sino para observar sus grietas. Y es, dentro de esas grietas, donde se encuentra lo ominoso.

Carl Jung, en *Conflictos del alma infantil* (2011), propone que la niñez no es únicamente un tiempo de inocencia, sino el escenario donde se forman los primeros conflictos del alma. Él plantea que el niño vive una tensión constante entre su mundo interior simbólico y las exigencias de la realidad. Y cuando esas tensiones no se integran, dejan huellas que luego reaparecen en la adultez (en los sueños, en el arte o en la imaginación). Por eso, para Jung, comprender la infancia es comprender la estructura profunda del alma.

El libro recoge conversaciones, entrevistas y experiencias narradas por los propios niños, a través de las cuales el autor analiza cómo surgen los conflictos psíquicos en la infancia y cómo se manifiestan en forma de fantasías, miedos, sueños y juegos simbólicos. En una de las observaciones más destacadas del libro, se relata el caso de una niña llamada Ana (de aproximadamente 3 o 4 años), la cual comenzó a cuestionarse el origen de los niños.

Jung (2011) demostró que, al abordar el origen de la vida, la mente infantil opera mediante la creación activa de soluciones simbólicas para suavizar la extrañeza de la realidad. El caso de Ana ilustra cómo, ante la evasión adulta, la niña elaboró teorías propias, que iban desde la reencarnación y la fantasía de que los niños salían por la boca materna, hasta la aceptación superficial de la verdad biológica. No obstante, esta comprensión final fue incompleta, pues Jung señaló que el conflicto no se resolvió del todo, ya que la niña quedó solo parcialmente persuadida, evidenciando la resistencia del alma infantil a abandonar sus estructuras simbólicas propias.

Este caso ilustra cómo la mente infantil puede generar explicaciones simbólicas y fantásticas para fenómenos que no comprende completamente. Por otro lado, Jung crítica a menudo la idea de que los conflictos psíquicos del niño son puramente internos. En este libro, subraya que la neurosis infantil es, con frecuencia, un reflejo directo de la neurosis parental. Se refiere a niños cuya sintomatología (ansiedad, miedos, inadaptación) no se origina en un trauma

propio, sino en las proyecciones e ideas impuestas por las experiencias no resueltas de sus padres. El niño se ve forzado a lidiar con el conflicto adulto. Por consecuencia, el niño vive en un estado de extrañeza porque su alma (su propia estructura) debe responder a un conflicto que no es originalmente suyo, una de las mayores distorsiones de la realidad que puede sufrir.

En estos ejemplos, se evidencia la infancia como un terreno fértil de lo ominoso y lo enigmático, donde los límites entre realidad y fantasía son difusos, y donde los conflictos psíquicos iniciales dejan marcas que resuenan a lo largo de toda la vida.

Dentro de este contexto, se puede inferir que en la experiencia infantil lo perturbador muchas veces se mezcla con lo absurdo, donde existen situaciones que parecen incoherentes, ilógicas o risibles en su mismo desajuste. Cabe destacar que, al mencionar el absurdo, no lo entiendo como falta de sentido, sino como apertura hacia un sentido oculto. En ese territorio, la ironía y el juego funcionan como herramientas de revelación, donde lo inconsciente se filtra en la imagen.

Mi zona de interés se encuentra dentro del punto donde lo ominoso y lo lúdico se topan, una zona donde el juego se vuelve extraño y la extrañeza se vuelve juego. Mientras lo ominoso revela la fractura de lo familiar, lo lúdico ofrece un modo de sostenerla y transformarla. Jugar con la realidad es también una forma de recordar cómo se aprendía a mirar.

Huizinga (2007), en su texto, destaca que el niño juega con una seriedad perfecta. Es en este compromiso, esta seriedad lúdica, lo que permite al jugador creer temporalmente en una realidad distorsionada. Esta es una seriedad, que, al ser vista desde fuera, contiene un matiz de ironía.

La ironía, en este contexto, es definida como la capacidad de ver y mostrar la realidad desde una perspectiva distorsionada o invertida. En el terreno de las artes visuales, la ironía y el absurdo operan como recursos que subvierten la expectativa de fidelidad hacia la realidad, introduciendo una distancia crítica frente a la imagen. En este contexto, hago referencia a la

ironía como puente entre lo visual y lo psíquico. Por tanto, el juego, al ser una suspensión de la norma (la vida corriente) y una creación de un nuevo orden autoimpuesto (las reglas), funciona como un acto satírico frente a las estructuras de la sociedad adulta. El niño, al jugar, subvierte las reglas de la utilidad y la necesidad, y esa subversión es intrínsecamente irónica.

En muchos juegos infantiles hay reglas absurdas, repeticiones o violencia simbólica (esconderse, simular la muerte, desaparecer). Por tanto, el juego contiene también la posibilidad del desborde. Entre la risa y el miedo, lo ficticio puede adquirir una autonomía inquietante. Ese es el momento que quiero representar en mis imágenes (donde lo imaginario se independiza), mostrando una realidad que se desajusta apenas un poco, pero lo suficiente para inquietar.

Un ejemplo que explora justamente esa zona ambigua entre lo lúdico y lo perturbador, puede encontrarse dentro de la serie *Children's Games* (1999–presente), del artista belga-mexicano Francis Alÿs. Él registra juegos infantiles en distintas partes del mundo, mostrando cómo la imaginación transforma los objetos y los espacios cotidianos. En estos registros, el juego aparece como una forma de pensamiento que reinventa la realidad y revela su dimensión poética. Es fundamental reconocer que el proyecto de Alÿs no busca deliberadamente un retrato de lo terrible o lo patológico; por el contrario, su cámara registra la inocencia, la inventiva y la universalidad de las realidades infantiles, donde la actividad lúdica persiste incluso en los contextos más precarios.

Sin embargo, desde mi perspectiva, hay juegos dentro de esta serie que merecen ser analizados en esta investigación. Al examinar la dinámica de ciertos juegos es posible observar una capa profunda que los vincula con la teoría junguiana de los conflictos del alma. Un ejemplo sería, *Children's Game #15: Espejos* (Ciudad Juárez, México, 2013), donde los niños juegan a matarse con reflejos, apuntando los espejos hacia el rostro del otro, como si dispararan luz. A primera vista, es un juego ingenuo, pero, si uno lo analiza más profundamente, se presenta una imagen de violencia ritualizada (la guerra transformada en entretenimiento). Además, el acto de matar con luz resulta poéticamente contradictorio, de alguna forma sagrado, algo que puede resultar irónico y, a la vez, generar una sensación extraña.

Por otro lado, hay juegos que imitan roles adultos o acciones de guerra de un modo serio. El niño (símbolo de inocencia) se convierte en el otro (el adulto violento) a través de una máscara lúdica. La imitación, en lugar de ser graciosa, se siente como una revelación de que algo no anda bien. En el video de *Children's Game #39: Parol* (Kharkiv, Ucrania, 2023), los niños imitan con precisión los puestos de control militares reales que forman parte de su vida cotidiana debido a la invasión. Al estar riendo mientras juegan a ser soldados o vigilantes, convierten sus traumas y miedos en un ritual de repetición divertida, lo que resulta profundamente inquietante. Este ejemplo, en la lente de este análisis, revela una poderosa ironía que une la ligereza del juego con la severidad del entorno, y se presenta una cualidad de lo ominoso donde la familiaridad del juego se vuelve inquietante al imitar los miedos y las estructuras de poder de la realidad adulta.

En el fondo, la serie completa de Alÿs propone una lectura más amplia del juego como lenguaje compartido. Lo que une a estos niños de distintas geografías es la capacidad de crear mundos con casi nada, con un hilo, una piedra o una sombra. Aunque existan juegos muy específicos de ciertos lugares (por su contexto social, contexto climático o cultural), es increíble ver cómo hay varios juegos que se repiten. Genera un impacto emocional el darse cuenta que los juegos que uno jugaba cuando era infante (en Chile), son los mismos que juegan otros niños en París, México o Hong Kong. El juego es, como diría Huizinga (2007), la base de toda cultura, y en Alÿs esa cultura infantil aparece como un espejo de lo humano, con su mezcla de fragilidad, violencia y ternura.

En este sentido, lo que este artista evidencia a través del juego infantil puede leerse también desde la noción junguiana del inconsciente colectivo. Los juegos, repetidos casi idénticos en distintas partes del mundo, parecen provenir de ese mismo estrato arquetípico, un saber primitivo compartido, transmitido sin palabras. En ellos actúa lo que podríamos llamar una memoria colectiva infantil, donde cada niño revive, sin saberlo, los gestos y los rituales de otros niños de todos los tiempos.

Referenciar el juego infantil no significa representar la infancia de manera literal, sino recuperar su modo de habitar el mundo. En mis obras, esa actitud se manifiesta en la manipulación libre de los materiales, en la repetición de gestos y en la construcción de imágenes que oscilan entre lo ingenuo y lo inquietante.

Por tanto, el juego aparece como una extensión natural de la infancia, pero también como un modo de pensamiento que se mantiene en la adultez a través del arte. En ese umbral incierto, el arte encuentra su potencia en la posibilidad de volver a mirar el mundo con la curiosidad del niño, pero con la conciencia del adulto que sabe que nada permanece igual después del juego. En este sentido, el juego en mi práctica no es evasión, sino que es utilizado como un modo de exploración de la identidad desde lo sensible y lo poético.

En síntesis, desde mi perspectiva, si bien en la infancia existe un aspecto ominoso, este lo veo desde la vivencia del niño interior (que aún me habita), de una manera lúdica y juguetona. El adulto que reconoce esa presencia interna no desprecia la extrañeza, sino que la acoge como parte de un aprendizaje. Aceptar la infancia en toda su dimensión implica comprender que cada etapa de la vida nos invita a un nuevo juego dentro del misterio del existir. A pesar de lo raro e incómodo de ahondar en la propia extrañeza de la infancia, esto no deja de ser divertido y útil.

III. REPARACIÓN SIMBÓLICA

Cada gesto en el proceso artístico es una forma de recordar, de reparar, de testear otra vez la realidad con las manos. En ese acto, los materiales dejan de ser simples objetos y se transforman en mediadores entre lo visible y lo invisible, entre lo íntimo y lo colectivo.

En mi práctica, el proceso creativo se convierte en un territorio transicional (como aquel espacio del juego infantil) donde la realidad se reconfigura y los recuerdos se abren paso a través de la materia. Este capítulo busca explorar ese lugar de encuentro entre pensamiento y materialidad, analizando cómo mis decisiones plásticas y simbólicas dialogan con las nociones de lo ominoso, lo lúdico y la infancia. Crear, en este sentido, no es solo construir una imagen, sino abrir un umbral entre lo que fue y lo que aún intenta ser recordado.

Desde un comienzo, lo ominoso fue el eje que guio mi investigación y mi práctica. Mi inquietud inicial nació del sentimiento de extrañeza e intranquilidad que me producía el pensar, intentar recordar, mi propia infancia. Mi interés se acrecentó al observar cómo este tema interpelaba también a otras personas, cómo ciertas imágenes, en apariencia inocentes o domésticas, podían abrir una fisura en la confianza del espectador. Lo ominoso se reveló entonces como un lenguaje silencioso que atraviesa lo íntimo, una presencia que habita los márgenes de la memoria y retorna disfrazada. Fue ese retorno, esa inestabilidad entre el afecto y el desasosiego, lo que me impulsó a buscar una forma visual capaz de sostener esa contradicción.

A partir de esto, para llevar al arte estas ideas, me propuse investigar las estrategias formales que permiten que lo ominoso se manifieste en la imagen. Mi práctica se convirtió en una exploración plástica del umbral entre lo visible y lo reprimido, buscando en cada obra un modo distinto de hacer presente esa vibración entre cercanía y distancia, entre lo tierno y lo inquietante.

Estas tácticas, en conjunto, permiten que lo ominoso emerja no como un concepto abstracto, sino como experiencias sensoriales directas que irrumpen en la percepción y la memoria. A continuación, haré una lista de diversas formas materiales y estéticas para producir extrañeza visual, no hay ninguna más importante que la otra.

En primer lugar, está la repetición y el bucle (ya explicado anteriormente con Freud y ejemplificado con Lynch), debido a que la reiteración de objetos, imágenes o gestos genera una sensación de extrañeza, como si algo familiar se tornara inquietante al insistir en su retorno. Esto se relaciona estrechamente con el factor de cantidad, ya que un objeto al repetirse mucho puede generar una saturación visual. El exceso o la escasez pueden desestabilizar la percepción y activar una sensación de incomodidad que convierte la forma en síntoma.

Luego, se encuentra la distorsión, que supone alterar las formas, los rostros o los espacios conocidos, introduciendo una fractura perceptiva que desestabiliza la realidad reconocible. Al distorsionar la imagen, está la posibilidad de situar elementos fuera de su contexto (como mezclar tiempos o lugares incongruentes), lo que provoca un choque entre lo conocido y lo imposible. De igual modo uno puede utilizar técnicas de superposición, colocando imágenes o capas que se solapan y dejando entrever presencias múltiples. La discontinuidad de la imagen (fragmentación, dejar espacios vacíos) también puede aludir a lo oculto, a lo que no puede ser completamente representado.

Y, por último, está el color. Este actúa como un medio emocional y psicológico, donde su potencia radica en la carga simbólica y el impacto retiniano que posee. El color se convierte en un medio para lo ominoso al ser desplazado o exagerado de su función natural. La simple saturación extrema o la desaturación radical de un tono familiar pueden volverlo extraño. Del mismo modo, la manipulación de la temperatura cromática (el uso de fríos excesivos para lo cálido o de cálidos intensos para lo que debería ser neutro) destruye la comodidad perceptiva.

En mis obras, como he mencionado anteriormente, todo comienza digitalmente con mi propio archivo familiar. Paso horas hojeando los álbumes antiguos, todos guardados en una gran

caja. Suelo escoger fotos que me llamen la atención, de una forma más intuitiva, sintiendo qué es lo que me transmiten. Estas, generalmente son del periodo en donde yo tenía entre 3 a 10 años. Luego estas fotos seleccionadas las edito digitalmente (en la aplicación de Procreate), utilizando las estrategias formales nombradas antes. Estas cumplen un rol crucial, ya que son las que intensifican la experiencia sensorial y emocional del espectador. Al manipular documentos, fotografías o recuerdos, altero la confianza en lo familiar y revelo la fragilidad de la identidad y del tiempo.

Al adentrarme en este proceso, descubrí que la búsqueda de lo ominoso me llevaba inevitablemente al territorio del juego. En la manipulación de imágenes familiares, en la elección de materiales o en el ensamblaje de telas, apareció una dimensión lúdica que marcó mi método de trabajo. En relación a las características que hacen a un objeto ominoso, yo me dispongo a jugar con cada una de ellas, para poder representar mi sentir. El sentir que tengo al recordar mi infancia. Juego con estas estrategias para generar imágenes que representen mis sensaciones. En ese juego, lo inquietante se mezcló con lo irónico, ya que me percaté (en relación a observar también las reacciones de las personas que veían mis obras) las imágenes comenzaron a tener un tono ambiguo, casi humorístico, como si la risa emergiera desde lo perturbador. Este proceso, más que racional, fue un diálogo con la materia misma, una experimentación intuitiva donde la ironía se reveló como una consecuencia natural del acto de crear, y no como un propósito previo.

Mi proceso creativo, al igual que el método de la asociación libre propuesto por Freud, se construye desde la apertura a lo imprevisible. En el taller, las imágenes no surgen de una planificación cerrada, sino de una sucesión de gestos que se enlazan por afinidades afectivas, recuerdos o intuiciones visuales. Estas distorsiones, más que ocultar la realidad, la revelan desde la lógica del inconsciente, el sueño o el recuerdo alterado. Freud (1978) sostenía que, cuando se permite al pensamiento fluir sin censura, emergen los contenidos reprimidos del inconsciente bajo la forma de símbolos y desplazamientos, revelando un sentido oculto que no se impone, sino que se sugiere. Crear, en ese sentido, es escuchar lo que las formas intentan decir más allá de las palabras, dejando que lo reprimido se exprese a través de lo sensorial y lo poético.

Sin embargo, el resultado no es producto del azar ni de una espontaneidad total. Aunque permito que las asociaciones surjan libremente, me preocupo de la composición de la imagen, de la armonía entre los colores, del equilibrio entre forma y contenido. Cada decisión formal responde a un deseo de construir una imagen visualmente atractiva, capaz de sostener la mirada y provocar una emoción estética. Así, la libertad del inconsciente convive con la conciencia del oficio, una oscilación constante entre el dejar fluir y el decidir.

Tras ese proceso guiado por la intuición y el pensamiento asociativo, la selección de materiales se vuelve una consecuencia lógica y fluida de mi proceso creativo. Aunque durante mi formación he utilizado distintos medios para expresarme, actualmente estoy pintando. En cuanto a soportes, el que más me acomoda para pintar es la tela crea cruda. Esta tela opera como un espacio primario, poroso y permeable, donde las imágenes emergen como huellas o rastros. Su textura áspera y sin tratar conserva algo del origen, del cuerpo sin mediación. Sobre este soporte, utilizo acrílicos aplicados mediante la técnica de aguadas. Esta elección formal no es casual, ya que permite que el color penetre y se fusione con el tejido, creando veladuras transparentes y sutiles que, paradójicamente, intensifican el impacto psicológico. Es sobre esta superficie, donde la técnica disuelve y absorbe el color en la aspereza del material.

En mi práctica suelo utilizar el monocromo para pintar, ya que creo que la reducción cromática concentra más la atención en la atmósfera y en lo que se oculta más que en lo que se muestra. La reducción cromática funciona como un velo que unifica y distancia, acentuando la sensación de suspensión y silencio que habita en la imagen.

Los colores que normalmente manejo son el azul y el rojo. El azul se convierte en un agente de lo ominoso cuando se desplaza de su asociación común con la calma o la serenidad. Al ser aplicado en tonos helados, el azul deja de ser tranquilizador y adquiere una cualidad de rigidez o frío psicológico. Esta manipulación formal evoca una atmósfera de aislamiento o una quietud paralizante, sugiriendo que la calma es forzada o antinatural, lo que automáticamente genera incomodidad.

Por su parte, el rojo, que normalmente porta la energía de la pasión o la vitalidad, al ser demasiado artificial o fluorescente y aplicado en un contexto íntimo o "cálido" crea una alerta visual que no se justifica. Así, se va transformando el color familiar de la vitalidad en una señal de peligro o de una herida interna que se irradia. En ambos casos, el color no necesita representar un objeto (sangre o agua), sino que su cualidad formal y su intensidad manipulada son las que disparan la sensación de lo inquietante.

Con el tiempo, esa superficie inicial para pintar comenzó a dialogar con otros materiales más cargados de historia. Incorporé telas de tapicería, como fragmentos de un mundo hogareño familiar. Luego de este hallazgo, se sumaron las ideas de incluir la técnica del patchwork (al ir mezclando pintura con esta tela de tapiz) y el bordado. Estos nuevos métodos no solo suman textura visual, sino que también, a mi parecer, expanden los sentidos simbólicos de mi práctica. Debido a esto mi convencimiento en utilizarlos, ya que son materiales profundamente ligados a lo doméstico, lo corporal y lo afectivo.

La tela de tapicería evoca de inmediato un entorno doméstico, siendo parte fundamental de objetos que habitan el espacio cotidiano, como por ejemplo sofás, cortinas o sillas. En mi obra uso esta particular tela como soporte, trasladando lo familiar al territorio de la imagen, literal y simbólicamente. Esta tela es un material que, de alguna forma, recibe el peso del cuerpo, por lo que está cargada de una historia corporal. El patchwork, por otro lado, une lo que estaba separado, pero sin borrar la costura, mostrando uniones visibles, como cicatrices. De esta forma funciona como un ejercicio de recomposición. Al coser fragmentos, no busco ocultar las costuras, sino subrayar la fragilidad de la unión.

El bordado introduce el tiempo lento, el gesto repetitivo y el cuerpo que se involucra directamente en la obra. Es una práctica históricamente asociada a lo femenino y lo doméstico, esto puede ser relacionado directamente con mi propia crianza como mujer. Sin embargo, en mi obra, esta práctica se vuelve subversiva, debido a que bordo sobre imágenes inquietantes. En la insistencia del hacer manual habita una forma de resistencia frente al olvido, una manera de sostener la imagen cuando la memoria titubea.

Lo que hago al unir pintura, tela y bordado es tensionar lo decorativo hasta que se vuelve inquietante. Ese diálogo entre lo bello y lo extraño es también una estrategia irónica, en el sentido de que lo que debería embellecer la superficie se transforma en signo de desorden. Así, la obra se construye como un tejido simbólico donde el afecto y la extrañeza conviven, revelando que lo más familiar puede contener, en su textura misma, la posibilidad del desvío y la distorsión.

Las telas de tapicería que utilizo contienen patrones florales. Estas no son solo decorativas, son escenarios de ambigüedad. El hogar, lo femenino y lo bello se transforman en una máscara que cubre una herida o una memoria reprimida. Esto lo relaciono con lo que dice Kristeva (1988), la belleza puede ser un modo de sostener lo insoportable.

Cuando el motivo floral se repite en las telas de tapicería, deja de ser una flor natural, y procede a convertirse en patrón, en ornamento. Las flores, repetidas hasta volverse decoración, aluden al mundo doméstico y a la herencia visual de lo familiar. Sin embargo, Al darme cuenta de la repetición del uso de las flores, lo traduzco como una forma de insistencia del inconsciente. En su repetición se revela la lógica del recuerdo, esa memoria que vuelve siempre con otra forma. Los patrones, las repeticiones y las texturas del tejido son huellas visuales de estructuras familiares inconscientes, cada patrón floral en mis obras lo interpreto como una figura de retorno, una manera en que el pasado familiar insiste en reaparecer.

Un referente artístico que me inspira en mi práctica es la artista Amy Bravo. Lo que más me interesa de su trabajo son sus esculturas, las cuales parecen tener alma propia, o un aura fantasmal que las encarna. A través de sus creaciones, la artista edifica una narrativa visual propia, empleando un lenguaje simbólico constante que se entrelaza con el patrimonio religioso y cultural popular de Latinoamérica. Estas piezas relatan historias familiares y, al mismo tiempo, logran fusionar lo conocido con lo misterioso, dando vida a una perspectiva profundamente personal donde la estética y la inquietud conviven.

Algunas de sus esculturas son presentadas como altares de memorias, como por ejemplo, la obra *A Curio* (2022), donde se adopta una dinámica surrealista al unir objetos dispares que adquieren nuevos significados alegóricos. Bravo integra materiales domésticos y objetos familiares cargados de significación cultural y emocional, donde pueden desestabilizar la emocionalidad del espectador, produciendo una incomodidad enigmática. Las piezas incorporan elementos de su hogar, textiles y objetos encontrados, transformándolos en reliquias o tótems.

La obra escultórica *Automaton 4.0 (Bull-Remastered)* (2024) de Amy Bravo se vincula de manera profunda y directa con la matriz conceptual de esta investigación. Esta pieza de ensamblaje, presentada como una figura de toro–autómata, destaca por su carácter ambiguo y perturbador. Esta obra es muy extraña y, por eso mismo, me llama la atención. El hecho de ensamblar, lo vinculo con el territorio transicional (explicado por Winnicott) donde la realidad se configura. Bravo utiliza un gabinete antiguo y luces de Navidad, fragmentos que pertenecen al mundo hogareño y familiar, para luego tensionarlos con elementos extraños y simbólicos, como huesos de vaca y guantes de boxeo. Al hacer esta operación, esta artista logra generar una tensión en donde lo decorativo adquiere un peso simbólico profundo, lo que resulta inquietante a mi parecer. Así se revela cómo los objetos más próximos pueden transformarse en portadores de lo desconocido.

En este contexto del lenguaje simbólico, abordo el significado de la flor en mi trabajo recurriendo a la base de la semiótica cultural. Dentro del libro *Diccionario de los símbolos* (1986) de Jean Chevalier y Alain Gheerbrant, podemos encontrar el simbolismo que le adjudica Novalis (poeta, escritor y filósofo alemán) a la flor, elevándola de su significado universal de belleza fugaz y decadencia a un plano metafísico. Para Novalis, la flor es símbolo del amor y de la armonía que caracterizan a la naturaleza primordial, relacionándose con la infancia y en cierto modo con el del estado edénico. Desde esta perspectiva, dentro de mi trabajo, relaciono la flor con la imagen de una armonía plena eternamente buscada, donde la aspiración a la perfección familiar impuesta se encuentra y se quiebra contra la obstinada persistencia de la incomodidad y la vida misma (que contiene altos y bajos), que se manifiesta en la fractura y la imperfección inherente.

También al pensar en este tema de las flores, interpreto este fenómeno como una excesiva primavera. Esta idea remite a una belleza que se desborda, que ya no es natural sino sospechosa. Así este exceso de flores y de amabilidad visual produce una sensación de asfixia estética donde el espectador puede sentir que algo no encaja, aunque todo parezca bonito. En este sentido, mi obra operaría dentro de una poética del exceso donde la aparente felicidad que domina mis imágenes no responde a un deseo de celebrar lo bello, sino de tensarlo. Por tanto, esta saturación visual no busca agradar, sino revelar el artificio del bienestar, del hogar, de la memoria feliz.

De esta forma, el concepto de la ironía mencionado anteriormente se materializa en la contradicción entre lo alegre y lo perturbador, como también entre lo ornamental y lo emocionalmente roto. Así intensifico la emoción obligando al espectador a dudar de lo que ve. Lo amable y lo luminoso funcionan como una máscara que, en lugar de ocultar, revela, y cuanto más viva la imagen, más evidente se vuelve su incomodidad.

La necesidad de traducir esa emoción internamente rota en un significante visible permite que la fractura sea sacada del silencio melancólico. Kristeva, especialmente en textos como *Poderes de la perversión* (1988) y *Sol negro: Depresión y melancolía* (1991), describe cómo el sujeto atraviesa crisis de identidad, pérdidas o experiencias abyectas que lo enfrentan con la fragmentación del yo. Frente a esto, ella propone que el lenguaje poético y el arte funcionan como espacios de reelaboración simbólica, donde lo roto puede volver a adquirir forma. Ese proceso es lo que puede entenderse como una reparación simbólica.

La obra de arte -que asegura un renacimiento de su autor y su destinatario- logra integrar en la lengua artificial propuesta las emociones innombradas de un yo omnipotente que el uso social y lingüístico corriente dejan siempre un poco enlutado y huérfano. También una ficción similar es si no un antidepresivo, al menos una supervivencia, una resurrección ... (Kristeva, 1991, p. 47).

En este sentido kristeviano, la reparación no sería una curación literal, sino un re-encuentro con el sentido a través del símbolo. La palabra, el ritmo, la metáfora o la imagen

poética reintroducen el caos en un orden simbólico, permitiendo elaborar lo que antes era indecible.

Desde mi enfoque, donde lo ominoso está íntimamente relacionado con la infancia, esta noción de reparación simbólica lo entiendo como el momento en que lo reprimido o lo distorsionado retorna bajo una nueva forma estética. Las imágenes familiares que resultan inquietantes y deformadas operan como tentativas de elaboración de lo reprimido, restituyendo fragmentos del yo a través del acto creador. Así, mi gesto artístico no busca eliminar esta inquietud, sino contenerla simbólicamente, dándole forma en el plano de la representación. Como señala Kristeva; “lo abyecto nos confronta, por un lado, y esta vez en nuestra propia arqueología personal, con nuestros intentos más antiguos de diferenciarnos de la entidad materna” (1988, p. 22). La obra de Bravo, que busca reelaborar su dolor y la complejidad de sus linajes familiares, es un ejemplo literal de esta noción kristeviana.

Para finalizar, cabe mencionar la importancia de tomar consciencia de la propia niñez, ya que, si no se toma consciencia, se vive atrapado en el recuerdo, buscando lo que se desea (placer) y arrancando de lo que se teme (miedo).

REFLEXIÓN FINAL

Lo ominoso se revela como una fuerza que atraviesa tanto la experiencia psíquica como la creación artística. Desde su origen filosófico y psicoanalítico, comprendí que no solo habita en la amenaza o en la pérdida, sino también en la posibilidad de mirar lo reprimido con otros ojos. Su potencia radica en hacer visible lo que la conciencia intenta ocultar, aquello que, siendo familiar, retorna con una forma extraña y nos enfrenta con lo que creíamos resuelto.

Al poner en diálogo esta noción con la infancia y el juego, se abre un territorio donde lo real y lo imaginario se confunden. La infancia se presenta como una manera de percibir el mundo sin fronteras fijas, y el juego, como una vía de elaboración simbólica que permite transformar la inquietud en experiencia creativa.

Lo ominoso y lo lúdico coexisten en un mismo territorio; el de la ambigüedad. Mientras lo ominoso revela la fractura de lo familiar y expone la sombra que habita en toda experiencia humana, lo lúdico ofrece una forma de atravesar esa fractura sin quedar inmóvil ante el miedo. En el juego, lo inquietante se transforma y adquiere ritmo, deja de ser amenaza para volverse imagen, gesto o materia. En esa tensión entre desasosiego y creación, el arte se configura como un campo de reconciliación, donde lo que asusta también puede ser comprendido.

Desde mi práctica, esta relación se manifiesta en el acto de volver sobre los fragmentos del pasado, revisar fotografías familiares, encontrar recuerdos que se mezclan con fantasía. En el proceso de manipular esas imágenes, de desfigurarlas y reconstruirlas en la pintura, el juego opera como una forma de reparación, como un intento de reconciliarme con aquello que se perdió o permaneció oculto. Cada obra se convierte en un espacio donde la extrañeza se hace visible y lo íntimo adquiere una nueva forma de existencia.

Tomar consciencia de la propia niñez implica reconocer que en ella habita la raíz de lo que somos. No se trata de volver a un pasado idealizado, sino de mirar con atención esa parte de

la memoria que sigue actuando en el presente. En este sentido, mi arte se vuelve una forma de sanación; un proceso que permite dialogar con los fragmentos reprimidos, con las imágenes distorsionadas que persisten en silencio.

Mi práctica artística se convierte en un espacio donde la infancia no es un recuerdo, sino una presencia activa que busca ser comprendida. Como plantea Winnicott (2003), el juego es el territorio donde la persona puede ser creativa y auténtica; desde ahí, el acto de crear deviene un modo de existir con plenitud. Reconocer esa infancia interior, como diría Jung (2011), es abrir el camino hacia el autoconocimiento, donde uno debe dejar que la sombra se exprese, que la herida hable, y que el gesto creativo funcione como un puente entre lo inconsciente y lo consciente.

Así, mi proceso en el arte se vuelve un espacio de transformación y de cuidado, donde la imagen, más que representar, repara. Donde el acto de jugar con la realidad se convierte en una forma silenciosa de volver a habitarse.

Bradshaw, en su libro *Volver a la niñez* (2006), plantea el rescate del niño interior como vía de sanación y reconciliación. Este autor, entiende el “volver a la niñez” como un proceso de sanación emocional, donde no se trata de una nostalgia, sino de reconocer, cuidar y reintegrar al niño que fuimos. Este sentido, yo lo transmuto al ámbito del arte, donde este puede funcionar como un vehículo de ese retorno, un modo simbólico de sanar.

Esta investigación, que se extendió a lo largo de un año, ha sido mucho más que un trabajo académico; se transformó en una experiencia fundamental. Al comenzar, veía la infancia como un terreno vacío, un espacio borroso y extraño del que apenas conservaba fragmentos sueltos. Sin embargo, poco a poco, a medida que avanzaba en la investigación y en la creación de obra, esos fragmentos comenzaron a adquirir forma, textura y afecto. Lo que al inicio era una búsqueda teórica se convirtió en una especie de regreso, un volver a mirar lo vivido desde otro lugar, con ternura y con una lucidez que solo llega al reconocer la distancia.

Revivir mi infancia a través de este proceso no fue sencillo. Hubo momentos de incomodidad, de incertidumbre y también de descubrimiento. Pero cada recuerdo que emergía traía consigo una posibilidad de comprensión, una manera de hacer las paces con lo que había quedado suspendido en el tiempo. Hoy siento un profundo agradecimiento por haber transitado este camino; no solo porque me permitió producir una obra que me representa, sino porque me permitió reconciliarme con partes de mí que desconocía o había desplazado.

Fue, en muchos sentidos, una manera de volver a casa, de mirar al niño que fui y reconocerlo como parte viva de quien soy hoy. Como señala John Bradshaw (2006), sanar implica regresar simbólicamente a ese niño interior, no para revivir su dolor, sino para ofrecerle el reconocimiento y el amor que alguna vez faltaron. En ese sentido, este proceso fue también un gesto de sanación, un intento de tender un puente entre el pasado y el presente, entre la herida y la creación.

Creo profundamente que todo ocurre por algo, y que cada proceso tiene su momento y su propósito. En mi caso, esta investigación llegó como una forma de sanar, de ordenar mi propia historia. Aunque en el futuro mi trabajo artístico pueda tomar otros rumbos o adoptar nuevos enfoques, sé que esta experiencia quedará en mí como una base afectiva y simbólica. Aprendí que el arte puede ser una forma de terapia silenciosa, un modo de comprensión del mundo y de uno mismo.

Este proceso también me acercó a mi familia. Con mis padres y mi hermana comenzamos a conversar de otra manera, con una atención que antes no existía. Comenzamos a hablar de nuestra historia, de lo que habíamos vivido y sentido, de momentos que por años quedaron guardados en silencio. Esas conversaciones me hicieron comprender que la memoria no es individual, sino compartida; que la historia familiar está hecha de voces superpuestas y afectos que se heredan, aunque no siempre se nombren. A través de ellos, pude entender mejor la raíz de mis sensibilidades y los ecos que resuenan en mi trabajo.

De forma similar, hablar con mis amigos sobre sus propias infancias, sus miedos y juegos, me permitió reconocer la fuerza de lo colectivo. Descubrir coincidencias en los juegos que inventábamos sin conocernos, o en las emociones que atravesábamos de niños, me hizo experimentar en carne propia lo que Jung describía como el inconsciente colectivo, y que yo entiendo como una memoria común que late bajo nuestras experiencias individuales. Esa conexión me hizo sentir acompañado dentro del proceso, como si la investigación no solo se tratara de mirar hacia atrás, sino de reencontrar una red de afectos que sostiene el presente.

Además, esta experiencia me reconectó con lo sensible y lo corporal. La música, los objetos, las texturas y los gestos cotidianos adquirieron un nuevo significado. Comprendí que lo que me conmovía no era casual, sino que respondía a una necesidad de tocar el pasado, de transformarlo en algo visible y sensible. Cada elemento del proceso creativo funcionó como un puente entre la intuición y el pensamiento, entre lo afectivo y lo simbólico.

A nivel conceptual y visual, este proceso dialogó profundamente con los referentes que marcaron el desarrollo de esta investigación. En las obras de Cristóbal León y Joaquín Cociña encontré un punto de resonancia entre lo íntimo, lo doméstico y lo inquietante. Su capacidad para animar materiales frágiles y darles vida en narraciones que rozan lo onírico me permitió comprender cómo lo familiar puede tornarse perturbador sin dejar de ser poético. Esa ambigüedad se volvió esencial para pensar mi propio trabajo sobre la infancia, un territorio donde lo tierno y lo extraño conviven.

Por su parte, el cine de David Lynch fue una influencia sustancial para comprender el carácter ambiguo de lo ominoso. En su obra, lo perturbador emerge de lo cotidiano, mostrando que la extrañeza no siempre proviene de lo externo, sino que nace de la distorsión de lo familiar. Esa tensión entre belleza e inquietud inspiró mi aproximación al archivo familiar y a las imágenes de mi propia historia, donde la nostalgia y la incomodidad coexisten en un mismo plano.

En las obras de Tomás Bravo y Amy Bravo encontré afinidades con mis propios intereses artísticos. Ambos conciben la imagen como un espacio de desfiguración y reconstrucción identitaria, donde lo visible se vuelve inestable y fragmentario. En el caso de Tomás Bravo, su pintura me permitió pensar la memoria y lo psicológico como territorios ambiguos, donde lo íntimo, la ausencia y lo espectral conviven en tensión. Esa forma de abordar lo invisible y lo emocional resonó directamente con mi trabajo con archivos personales, donde también intento materializar aquello que se escapa de la representación. Por su parte, la obra de Amy Bravo me inspiró a incorporar materiales domésticos y objetos cargados de sentido afectivo y cultural. A través de su práctica comprendí que los materiales poseen una memoria propia, capaz de transformarse en portadora de lo desconocido. En ambos reconocí una búsqueda compartida, la de dar forma a lo inasible, a esa zona difusa donde el recuerdo se confunde con la pérdida y la materia se vuelve un lenguaje del inconsciente.

En última instancia, el trabajo de Francis Alÿs fue fundamental para repensar mi práctica desde lo lúdico. Su serie *Children's Games* (1999–presente) me hizo comprender el juego no como una evasión, sino como una forma de pensamiento. Alÿs muestra cómo los niños transforman el miedo o la violencia en un acto poético, y cómo el juego puede ser una manera de resistir y de imaginar. En sus recorridos, Alÿs convierte lo efímero en metáfora de la experiencia humana, recordándonos que el arte también puede ser un acto de cuidado y de observación del mundo. En mi caso, esa idea me permitió reencontrar la dimensión creativa del arte como juego, un espacio donde la seriedad y la ternura conviven, y donde la imaginación vuelve a ser una herramienta de comprensión del mundo.

Estas influencias no operaron solo como referencias visuales, sino como presencias vivas dentro de mi proceso. Cada una, desde su lenguaje, me ayudó a comprender que la memoria no se representa, sino que se activa, se transforma y se encarna en el acto mismo de crear.

Al mismo tiempo, esta experiencia despertó en mí una nueva conciencia sobre el valor del cuidado en las infancias. Entendí que cada niño necesita vivir, sentir y experimentar para poder construir su propia forma de conocer el mundo. Mirar la infancia desde esta perspectiva

me hizo comprender la importancia de proteger esos espacios de libertad, de no sofocar la imaginación ni la sensibilidad temprana.

En este tránsito, también se abrió un nuevo camino para mi práctica: el del arte textil. Trabajar con telas, coser, reparar y recomponer imágenes me llevó a descubrir un lenguaje profundamente conectado con el cuerpo y la memoria. Me encontré con el deseo de seguir explorando técnicas como el tejido en telar, el macramé, el bordado, el patchwork y la costura experimental. Estas prácticas, que entrelazan paciencia y repetición, me parecen prolongaciones naturales de mi investigación sobre lo ominoso y lo íntimo, donde existen gestos que reparan e hilos que suturan. Siento que en el textil hay una poética del cuidado que quisiera seguir profundizando, tanto material como conceptualmente.

Finalmente, esta investigación me enseñó a mirar la vida con mayor profundidad. A reconocer que cada historia personal está tejida de múltiples hilos; la memoria, la herencia, las costumbres, las heridas, los afectos. Comprendí que la identidad no es algo fijo, sino un relato en constante construcción, y que muchas veces lo que llamamos olvido no es más que una forma de protección. Siento que estaba desconectado de mi propia historia y que, gracias a este proceso, logré reencontrarla en los pliegues de mi inconsciente, en los gestos repetidos, en las imágenes que pinté.

Miro mi obra y reconozco en ella no solo un resultado estético, sino una evidencia emocional de todo este recorrido. La pintura se volvió un espejo de mi propio proceso de transformación.

Entendí que ese escalofrío que me generaba pensar en mi infancia, todas esas cosas raras o dolorosas que terminaban reprimidas en mi inconsciente, finalmente son parte de la vida misma y son necesarias. A veces entrar en terrenos ocultos duele, pero te hace crecer. Hoy me queda una sensación de plenitud, y abrazo todas esas experiencias inexplicables de la infancia con una nueva mirada, ya no desde el miedo o la distancia, sino desde la aceptación y el agradecimiento.

Si bien esta investigación me permitió profundizar en la relación entre infancia, memoria y lo ominoso, también dejó abiertas zonas que quisiera seguir explorando. Hay aspectos que en este proceso solo pudieron abordarse de manera intuitiva, como la dimensión material del cuidado, la temporalidad de los oficios manuales o la posibilidad de pensar el arte como una forma de vínculo afectivo. Estas ideas emergieron de la práctica misma, pero aún no alcanzaron una elaboración teórica completa. Por eso, más que un cierre, esta investigación se convierte en un punto de partida, una apertura hacia nuevas búsquedas.

Este proceso me deja un conjunto de preguntas que no buscan ser respondidas de inmediato, sino acompañar la continuidad de mi práctica. Me pregunto, por ejemplo, cómo el arte textil podría expandir la noción de lo ominoso desde la materialidad blanda, el tiempo lento y la reparación manual. En el acto de tejer o bordar hay una forma de pensamiento corporal, una manera de dar tiempo al gesto y permitir que la imagen se construya desde la repetición y la paciencia. Como señala Kristeva (1991), el impulso creativo puede nacer del duelo, de la necesidad de transformar la pérdida en materia simbólica; quizás el textil, con su cualidad de sutura y recomposición, encarne precisamente ese tránsito entre el dolor y la belleza.

Otra inquietud que surge es el vínculo entre lo doméstico y lo sagrado en los procesos de creación que nacen del cuidado y la repetición. En muchas prácticas textiles históricas (frecuentemente asociadas a lo femenino y lo cotidiano) se oculta una dimensión ritual, un gesto de conexión con el tiempo y con la memoria colectiva. Estas acciones, aparentemente simples, pueden entenderse como formas de resistencia simbólica frente al olvido. Me interesa pensar cómo esas labores, lejos de lo decorativo, pueden operar como actos de preservación afectiva.

Por último, me cuestiono la posibilidad de que el arte pueda funcionar como una pedagogía del afecto, una manera de transmitir el valor del juego, la sensibilidad y la reparación a otras generaciones. Bradshaw (2006) señala que sanar implica cuidar al niño interior, pero también reconocerlo en los demás. Tal vez el arte, desde esta perspectiva, no solo sea una vía

individual de sanación, sino una herramienta colectiva para generar vínculos más empáticos y conscientes.

Estas preguntas no buscan cerrar el proceso, sino prolongarlo. Funcionan como una semilla que sigue creciendo en el tiempo, abriendo nuevas formas de mirar, crear y comprender. Entiendo ahora que cada proyecto abre un territorio distinto de indagación, y que el conocimiento sensible nunca se detiene, simplemente se transforma.

Porque al final, más allá de la teoría, la historia o las imágenes, este trabajo me enseñó que el conocimiento más valioso nace del encuentro con lo sensible. El arte, como el juego, nos devuelve la posibilidad de asombro y nos permite transformar la herida en lenguaje. Lo ominoso, que antes asociaba a la inquietud, hoy lo reconozco también como un lugar de revelación: un espacio donde lo reprimido puede volverse creación. Y en esa transformación, encuentro no solo la raíz de mi práctica artística, sino también el sentido más profundo de este viaje.

BIBLIOGRAFÍA

Alÿs, F. (1999–presente). *Children's Games* [Serie de videos].

<https://francisalys.com/category/childrens-games/>

Ariès, P. (1987). *El niño y la vida familiar en el Antiguo Régimen* (P. Rabasseda, Trad.). Madrid: Taurus. (Obra original publicada en 1960).

Aster, A. (Director). (2023). *Beau tiene miedo* [Película]. A24.

Aster, A. (Director). (2019). *Midsommar* [Película]. A24.

Asaka, M. (Director). (2002). *Chobits* [Serie de televisión]. Madhouse.

Bravo, A. (2024). *Automaton 4.0 (Bull-Remastered)* [Escultura de ensamblaje].

<https://www.amybravo.com/copy-of-trojan-rooster-day-stalker>

Baudrillard, J. (1991). *Cultura y simulacro* (M. Cabezas, Trad.). Kairós. (Obra original publicada en 1981)

Barthes, R. (1989). *La cámara lúcida: Nota sobre la fotografía* (Traducción de Joaquim Sala-Sanahuja). Paidós. (Obra original publicada en 1980)

https://monoskop.org/images/c/c9/Barthes_Roland_La_camara_lucida_Nota_sobre_la_fotografia.pdf

Bradshaw, J. (2006). *Volver a la niñez* [Homecoming: Reclaiming and Championing Your Inner Child]. Selector.

Chevalier, J. & Gheerbrant, A. (1986). *Diccionario de los símbolos*. Herder.

Fink, E. (1966). *El juego como símbolo del mundo* (Trad. J. Gaos). Barcelona: Herder.

Frost, M. & Lynch, D. (Creadores). (1990–1991). *Twin Peaks* [Serie de televisión]. ABC.

Freud, S. (1978). *Lo ominoso*. En *Obras completas (Vol. XVII)*. Buenos Aires: Amorrortu Editores. (Título original: *Das Unheimliche*, publicada en 1919).

<https://www.psicopsi.com/wp-content/uploads/2021/05/Freud-Amorrortu-17.pdf>

Freud, S. (1978). *La interpretación de los sueños*. En *Obras completas (Vol. IV)*. Buenos Aires: Amorrortu. (Obra original publicada en 1900)

Friedrich, C. D. (1810). *El monje junto al mar* [Pintura]. Alte Nationalgalerie, Berlín.

Foster, H. (2001). *El retorno de lo real: la vanguardia a finales de siglo*. Madrid, España: Akal. (Título original: *The Return of the Real: the Avant-Garde at the End of the Century*, publicado en 1996)

https://iedimagen.wordpress.com/wp-content/uploads/2012/01/foster-hal_el-retorno-de-lo-real.pdf

Gadamer, H.-G. (1991). *La actualidad de lo bello*. Barcelona: Paidós.

Huizinga, J. (2007). *Homo ludens: El juego y la cultura*. Madrid: Alianza Editorial. (Obra original publicada en 1938)

Jentsch, E. (1997). *On the psychology of the uncanny* (R. Sellars, Trans.). *Angelaki: Journal of the Theoretical Humanities*, 2(1), 7–16. <https://doi.org/10.1080/09697259708571910>

(Obra original publicada en 1906)

Jung, C. G. (2017). *La estructura del inconsciente*. En C. G. Jung, *Obra completa: Volumen 7 – Dos escritos sobre psicología analítica* (pp. 11–34). Trotta. (Obra original publicada en 1916)

Jung, C. G. (2010). *El concepto del inconsciente colectivo*. En C. G. Jung, *Obra completa: Volumen 9/1 – Los arquetipos y lo inconsciente colectivo* (pp. 61–74). Trotta. (Obra original publicada en 1936)

Jung, C. G. (2011). *Conflictos del alma infantil*. Biblioteca Carl G. Jung, Ediciones Paidós.

Jung, C. G. (2023). *El hombre y sus símbolos*. Paidós.

Kim, S. (2023). *Editor's introduction: Aesthetics of the uncanny*. *Positions: Asia critique*, 31(3), 531–536. <https://doi.org/10.1215/10679847-10679847-31-3-531>

Kristeva, J. (1988). *Poderes de la perversión: Ensayo sobre la abyección* (C. Fernández Medina, Trad.). Siglo XXI Editores. (Obra original publicada en 1980)

https://teoriadelsujeto.wordpress.com/wp-content/uploads/2009/11/kristeva_poder-de-la-perversion.pdf

Kristeva, J. (1991). *Sol negro: Depresión y melancolía* (M. Sánchez Urdaneta, Trad.). Monte Ávila Editores. (Obra original publicada en 1987)

<https://campostrilnick.org/wp-content/uploads/2017/09/Sol-negro.-Depresi%C3%B3n-y-melancol%C3%ADa.pdf>

Krauss, R. (1996). *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*. Alianza.

León, C., & Cociña, J. (Directores). (2007). *Lucía* [Cortometraje]. Diluvio.

León, C., & Cociña, J. (Directores). (2008). *Luis* [Cortometraje]. Diluvio.

León, C., & Cociña, J. (Directores). (2018). *La casa lobo* [Película]. Diluvio & Globo Rojo Films.

Lynch, D. (Director). (1977). *Eraserhead* [Película]. Libra Films.

Lynch, D. (Director). (2001). *Mulholland Drive* [Película]. Universal Pictures.

Medina, C. (2013). *Francis Alÿs: Relato de una negociación*. México D.F.: Turner / Museo Tamayo.

<https://francisalys.com/books/TamayoBook.pdf>

Montes, M. (2025) *Tomás Bravo Droguett presenta novela en la Sala Juan Egenau - Facultad de Artes - Universidad de Chile, Facultad de Artes de la Universidad de Chile - Universidad de Chile*.

<https://artes.uchile.cl/noticias/226440/tomas-bravo-droguett-presenta-novela-en-la-sala-juan-egenau>

Mori, M. (1970). *The uncanny valley*. *Energy*, 7(4), 33–35.

<https://web.ics.purdue.edu/~drkelly/MoriTheUncannyValley1970.pdf>

Poe, E. A. (2009). *William Wilson*. En *Narraciones extraordinarias* (pp. 101–118). Alianza Editorial. (Obra original publicada en 1839).

Royle, N. (2003). *The Uncanny*. Manchester: Manchester University Press.

Rousseau, J.-J. (1762). *Émile o De la educación*. Ginebra: Jean Néaulme. (Traducción disponible en varias ediciones contemporáneas).

Schelling, F. W. J. (1989). *Investigaciones filosóficas sobre la esencia de la libertad humana* (Edición y traducción de Helena Cortés y Arturo Leyte). Anthropos. (Obra original publicada en 1809)

https://www.mercaba.es/ilustracion/libertad_de_schelling.pdf

Stevenson, R. L. (2005). *El extraño caso del Dr. Jekyll y Mr. Hyde*. Alianza Editorial. (Obra original publicada en 1886).

Winnicott, D. W. (2003). *Realidad y juego*. Barcelona: Gedisa. (Obra original publicada en 1971)