



# acto & forma

Revista acto & forma  
Volumen 10 - N° 20 - Viña del Mar, diciembre de 2025  
e[ad] PUCV  
Escuela de Arquitectura y Diseño  
ISSN 0719-7543



Es que hay una tendencia en el reconocimiento vertical mirando hacia arriba? Es que este reconoci-  
horizontal - si es que es así - mirando desde lo alto a lo cerca la planta del mar y no simplifica

Revista acto & forma  
Volumen 10 - Nº 20 - Viña del Mar, diciembre de 2025  
e[ad] PUCV  
Escuela de Arquitectura y Diseño  
ISSN 0719-7543

# acto & forma

**acto & forma**

Revista de la Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV

ISSN 0719-7543

**DIRECCIÓN**

Equipo acto&forma

**EDICIÓN GENERAL**

Catalina Porzio

**COMITÉ EDITORIAL**

Óscar Andrade

Marcelo Araya

Ursula Exss

Álvaro Mercado

Manuel Sanfuentes

**CORRECCIÓN DE ESTILO**

Carlos Decap

**ASISTENTE DE CONTENIDOS**

Esteban Rejas

**DISEÑO**

Taller de Ediciones e[ad]

**PORTADA**

Cuadernos de Alberto Cruz

© Fundación Alberto Cruz

[actoyforma@ead.cl](mailto:actoyforma@ead.cl)

[www.ead.pucv.cl/espacios/revista-actoforma/](http://www.ead.pucv.cl/espacios/revista-actoforma/)



PONTIFICIA  
UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DE  
VALPARAÍSO



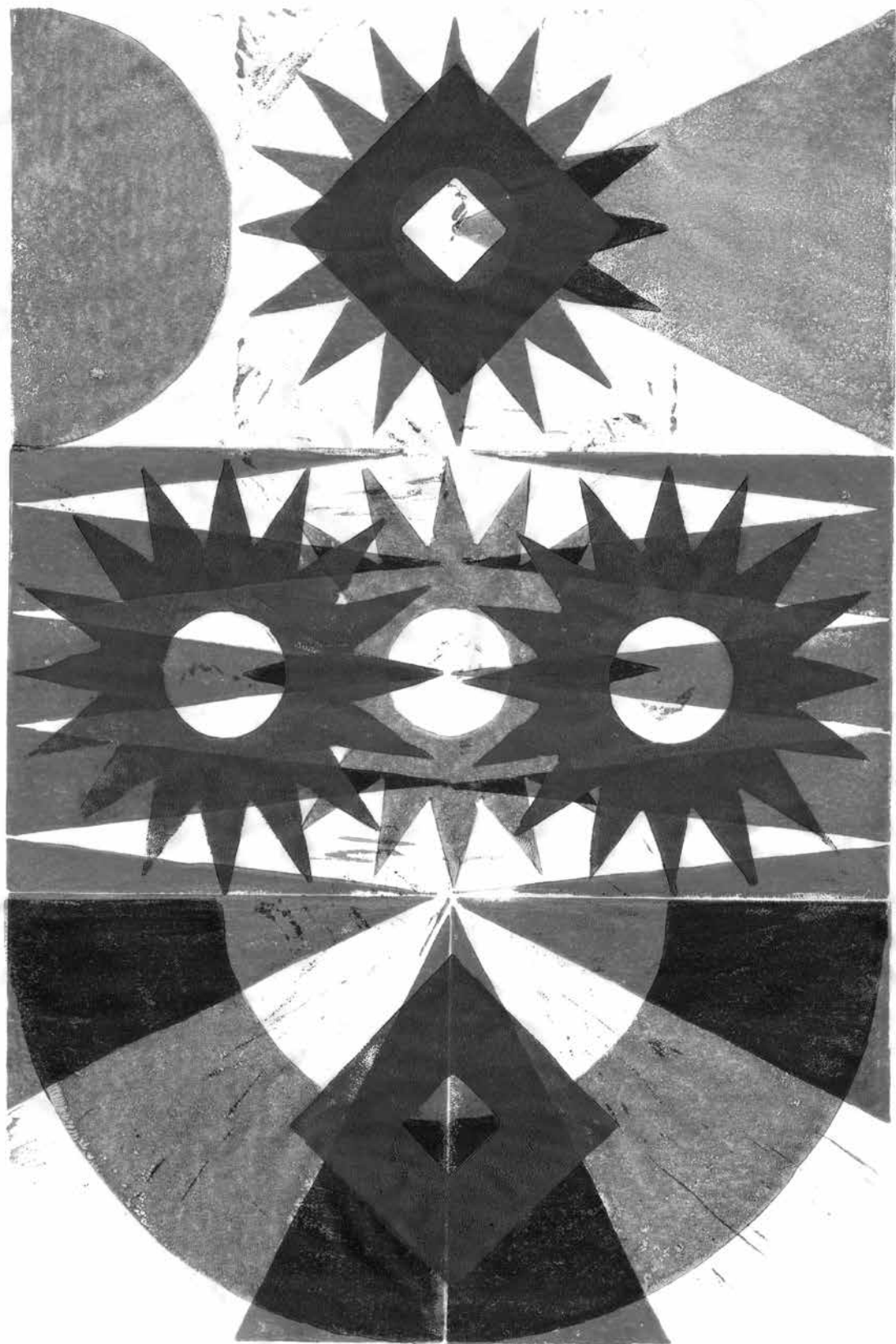
**e[ad] Ediciones**

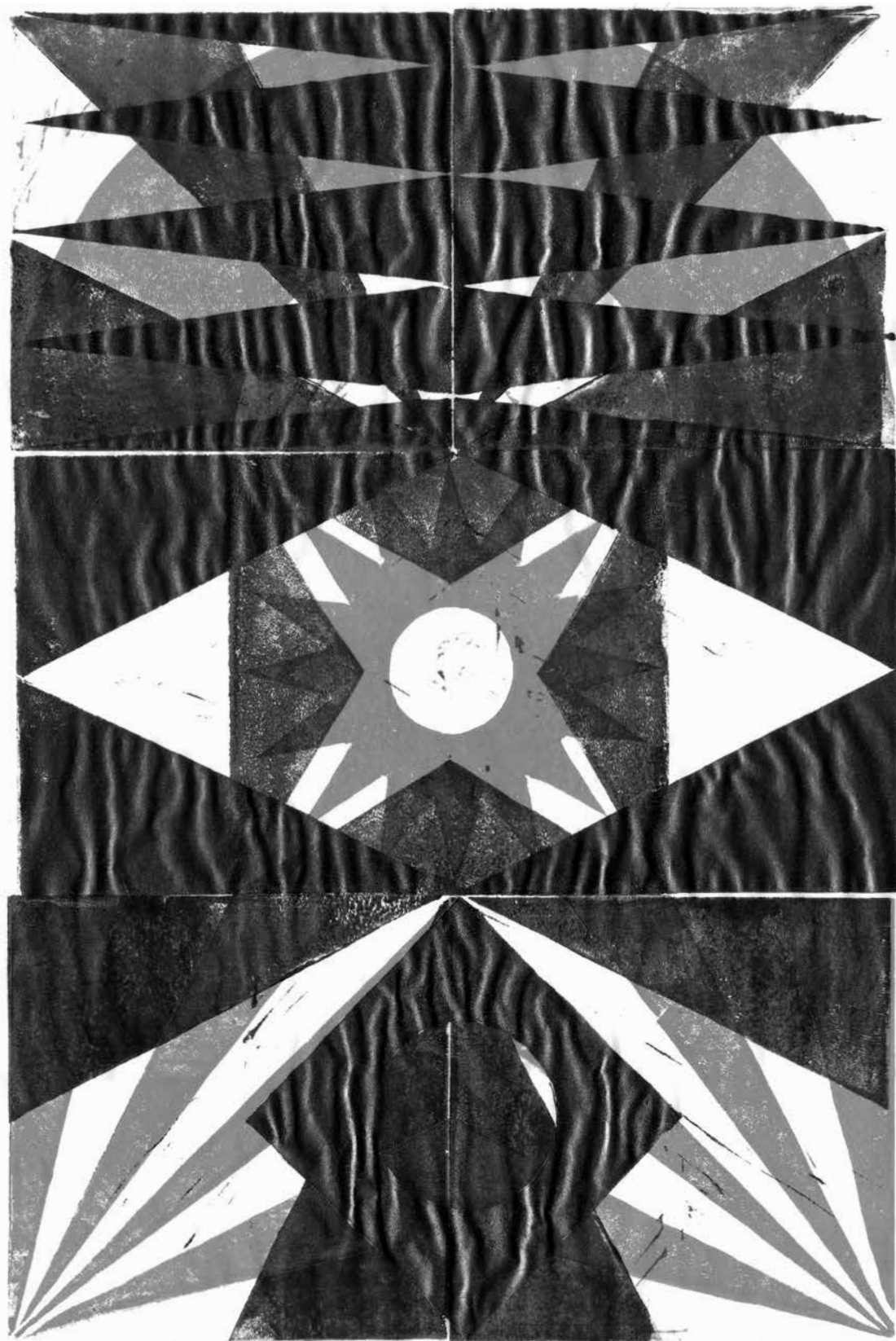
Escuela de Arquitectura y Diseño

Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

# ÍNDICE

- 6 EDITORIAL
- 8 **Observar lo observado**  
Gonzalo Schmeisser
- 18 **La respiración del dibujo en Álvaro Siza**  
Luisa Frigolett
- 24 **Ópera del dibujo**  
Jorge Jara y Manuel Sanfuentes
- 36 **La cuna, el espejo, la luz**  
Macarena García Moggia
- 40 **El otro dibujo, apuntes sobre grabado**  
Jorge Martínez García
- 46 **El paisaje en un libro**  
Javiera Pintocanales
- 50 **Existo porque dibujo**  
Gabriel Ebensperger
- 58 **Ilustrar y narrar la arquitectura escolar**  
Ursula Exss, Carolina Ríos y Pia Schauder
- 62 **Cuerpo y cartografía afectiva en la infancia**  
María Elisa Donoso Araya
- 66 MEMORIA
- La mano del otro**  
Victoria Jolly





## Editorial

Un niño juega acuclillado a las afueras de su casa sobre el suelo de tierra y traza con las manos una circunferencia que ejecuta girando desde el centro con la precisión instrumental de un compás para sumarle, de inmediato, un par de agujeros (los ojos), una línea recta (la nariz) y, más abajo, la curva que esboza la síntesis de una sonrisa. Con suma simpleza resuelve el misterio de un rostro. Así, jugar y dibujar quedan amarrados al mismo principio de placer, un goce que se antepone a la enseñanza formal de la escuela e incluso de la historia, porque es un acto primitivo.

Esta escena filmada en Japón a mediados del siglo XX para explicar el origen de la caligrafía –que con una belleza indescifrable para quienes desconocemos el significado de esos signos, llena paredes y objetos de papel que cuelgan por todas partes–, es transportable sin intervenciones a otras culturas, pues no está fijada a un espacio ni a un tiempo determinados, lo atraviesa todo condensando un gesto.

Si el dibujo es una síntesis o una marca parlante, por lo visto no es preciso contar con herramientas para llevarlo a cabo, basta con el cuerpo. En la medida en que el dibujo admite ser pensado como un sistema elemental que transmite información, se me ocurre que un rasguño en la espalda, en esa zona que la propia mano no alcanza a tocar, puede ser la seña de un encuentro apasionado entre dos amantes. Es un ejemplo un poco extremo por el carácter involuntario que conlleva, pero hubo un grupo de artistas que alrededor de los años setenta del siglo pasado intervinieron sus cuerpos con cortes o mordiscos para desplegar un discurso a partir de esas marcas. Los dientes

o las uñas sustituían lapiceras; la sangre en lugar de la tinta. Sea como fuere, corresponde a contar con un mínimo que nos permita inscribir.

En la infancia, de un modo menos truculento, los niños se las arreglan con sus manos puestas en la tierra para transformar la superficie plana con trazos que demarcan zonas de juego: una rayuela, un arco de fútbol. También se tallan árboles con el filo de una piedra o esa misma piedra se frota con otras hasta que aparezca el halo blanco que deja el pulido para transferir un mensaje abandonado en el bosque o en el roquerío costero.

La potencia de un dibujo tiene esta partida rudimentaria. Después vendrán aprendizajes que conduzcan las intuiciones a resultados sorprendentes de los que somos devotos admiradores, ejecutados a través de la técnica, la disciplina y el talento. Pero al comienzo es así: los primeros esbozos de nuestros hijos siempre serán objeto de asombro (y orgullo). Y es que antes de que aparezca el juicio “objetivo” de si es malo o bueno, un dibujo es una herramienta expresiva que nos acompaña para siempre, aunque la inhibamos por pudor a devenir en dibujantes fracasados. Puede ocurrir; sin embargo, hay una fuerza instintiva que nos lleva a dibujar sin proponernos la tarea: hacer garabatos en los márgenes de las páginas donde anotamos lo central mientras hablamos por teléfono, conversamos o pensamos. Esos palotes o caricaturas inconscientes no son más que la persistencia de un don natural que se manifiesta cuando nos distraemos de nosotros mismos.

En el estudio de ciertas disciplinas, especialmente en esta Escuela, el dibujo, junto a la observación,

es un instrumento esencial, pues permite registrar el mundo para desmenuzarlo en sus pormenores y con ello elaborar el fundamento a la hora de crear. Y por mejores o peores que estos sean al comienzo de la carrera, a golpe de repetición la mano alcanza una destreza desconocida hasta entonces en cada quien.

Cuando entré a estudiar diseño (por defecto arquitectura, ya que el primer año en ese tiempo era plan común), los encargos semanales, y a veces de apenas un par de días, consistían en salir a la calle y dibujar, no uno o dos croquis, sino decenas y hasta centenas de dibujos de la ciudad que se entregaban en enormes carpetas verticales, difíciles de hojear por el peso de su contundencia. Después de esa dedicación era muy difícil que alguien pasara a segundo año sin alcanzar un cierto dominio. Asimismo el uso de cuadernos como un hábito, donde las palabras y otros trazos registraban el pensamiento sobre las cosas, era un lenguaje común para profesores y estudiantes que, al revés de la fotografía, asentaba la experiencia en la memoria. Una costumbre difícil de conservar con la cámara metida en los celulares que portamos a todas partes. Pero no me interesa pontificar sobre otras épocas, cada momento histórico impone sus condiciones y hace falta escuchar sus demandas para saber adaptarnos sin melancolía.

A riesgo de cometer una pequeña infidencia quisiera compartir una anécdota que me parece ilustrativa. Una noche de travesía, José Balcells, escultor y profesor de diseño que murió en 2016, se vio enfrascado en una discusión interminable –y bastante agobiante para él– con el dueño de

casa –y del pueblo– donde nos quedábamos, que andaba de paso por ahí y nos invitó a comer. El hombre, insistente en un asunto que no dejaba pasar, terminó por fastidiar el momento. Entonces José, cansado de dar argumentos, después de explicarle esta diferencia entre el dibujo y la fotografía de pronto se para, desenfunda su celular y le apunta al rostro –al más puro estilo de un wéstern–, diciendo: “Por ejemplo, te saco una foto y te olvido”, guardando el celular en un bolsillo del pantalón. Con esta ocurrencia logró que el ambiente volviera a distenderse haciendo desaparecer al contrincante, que de haber sido amable, seguro hubiese quedado plasmado en algún cuaderno.

Catalina Porzio de Angelis

# OBSERVAR LO OBSERVADO

GONZALO SCHMEISSER

OT

ALBERTO CRUZ - DIBUJO - ARQUITECTURA

ALBERTO CRUZ COVARRUBIAS DEJÓ HUELLA EN MUCHOS SENTIDOS, MÁS ALLÁ DE LA ESCUELA QUE FUNDÓ Y EN QUIENES FUERON SUS ESTUDIANTES Y COLEGAS. BASADO EN EL PENSAMIENTO Y LA DOCENCIA, SU TRABAJO QUEDÓ ESTAMPADO EN UNA INSTITUCIÓN QUE CONSERVA Y TRAE AL PRESENTE SU PROPUESTA DESDE LA ACADEMIA. SIN EMBARGO, LA ESCUELA DE ARQUITECTURA Y DISEÑO DE LA PUCV NO ES EL ÚNICO ESPACIO EN QUE SU HERENCIA SE PALPA, SINO TAMBIÉN EN LA FUNDACIÓN QUE LLEVA SU NOMBRE, QUE CONSERVA MÁS DE 2.500 DOCUMENTOS DE SU AUTORÍA. LA MAYORÍA SON DIBUJOS, PORQUE CON ÉL HIZO SU LENGUAJE: UNA PROLONGACIÓN DEL OJO O LA HERRAMIENTA CON LA QUE SE DEDICÓ A OBSERVAR Y APREHENDER LA REALIDAD VIVA.



## DESHACER EL INFINITO

**E**n el breve espacio que hay entre un lápiz y un papel se despliega el infinito, porque en ese estado previo el blanco es la posibilidad de construir un universo antes de que aparezca el punto o la línea sobre la hoja. El peso de esa carga queda disuelto en cuanto se traza lo que se quiere trazar y entonces el universo se reduce a una ventana, un árbol, un camino, una cara. El dibujo tiene esa paradoja: incluye ese don cuando todavía no es y lo pierde cuando empieza a ser.

Enfrentarse a la hoja en blanco las veces que sean necesarias, es asumir el vértigo que reduce todo a algo concreto, visible. Alberto Cruz

\* Las imágenes que acompañan este artículo pertenecen a la Fundación Alberto Cruz Covarrubias.

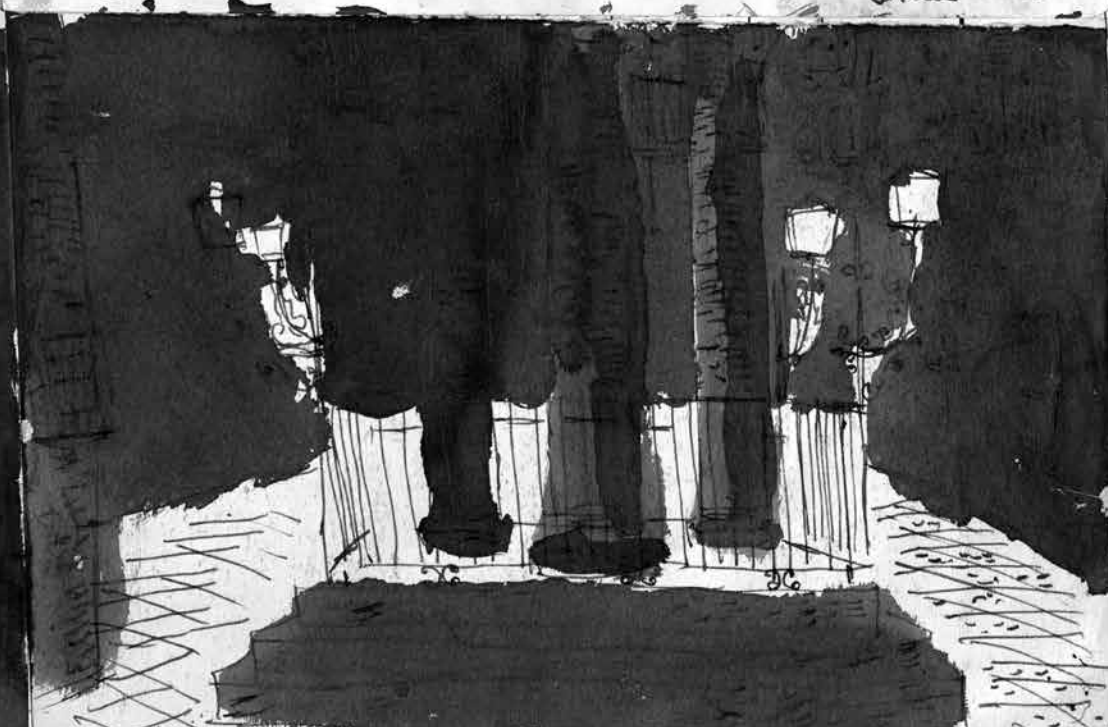




Sevilla, Plazuela del barrio de Santa Cruz



Sevilla



Arco de Luna  
20 - Junio 48  
Domingo

Sevilla - Plaza de Santa Cruz  
Plazuela de las 3 Cruces.

principio a cuentagotas: Juan Martínez y Luciano Kulczewski primero; Sergio Larraín y Alberto Piwonka después, pero expandiéndose como la espuma entre los círculos de arquitectos chilenos, los más conectados, los que desechan la enseñanza de los órdenes clásicos, los que hacen una pira con el *Vignola*. Cruz entró en ese grupo como discípulo de Piwonka, como estudiante adelantado que además de ser ayudante en el Curso del Espacio –toda una revolución para la PUC de Santiago–, puso al servicio de la enseñanza su mano izquierda: la mano dibujante.

Aunque el dibujo fue siempre una herramienta importante para los arquitectos en formación –muchos de ellos llegados a la arquitectura por su cercanía con el arte–, era parte del currículum dotarla de consideraciones técnicas que organizaran el talento, para canalizarlo y ponerlo al servicio de lo útil. En otras palabras, el joven artista con anhelos pictóricos que ingresaba a estudiar arquitectura era pronto enriado y su mano virtuosa no deshacía el infinito con el dibujo, sino que delineaba plantas y cortes intentando no mancharse la camisa.

En ese trance estaban los jóvenes arquitectos de mitad del siglo XX cuando triunfó la Revolución cubana en 1959. América era posible, un nuevo orden era posible; un orden que ya se avizoraba cuando la Europa destruida por las guerras había quedado eclipsada por la modernidad pop y multicolor de Estados Unidos. Bebiendo de esa fuente pero en una leve oposición a ella, Latinoamérica también era un proyecto que se cruzó en el camino de quienes transitaban hacia la modernidad arquitectónica, para añadirle a ese nuevo paradigma la dimensión de lo local.

## NUEVO ORDEN

Qué importaba entonces declamar desde la poesía que América no era Estados Unidos, que Europa ya no era la referencia y que el sur ‘latino’ tenía derecho a la utopía propia, al mito fundacional desde donde empezar.

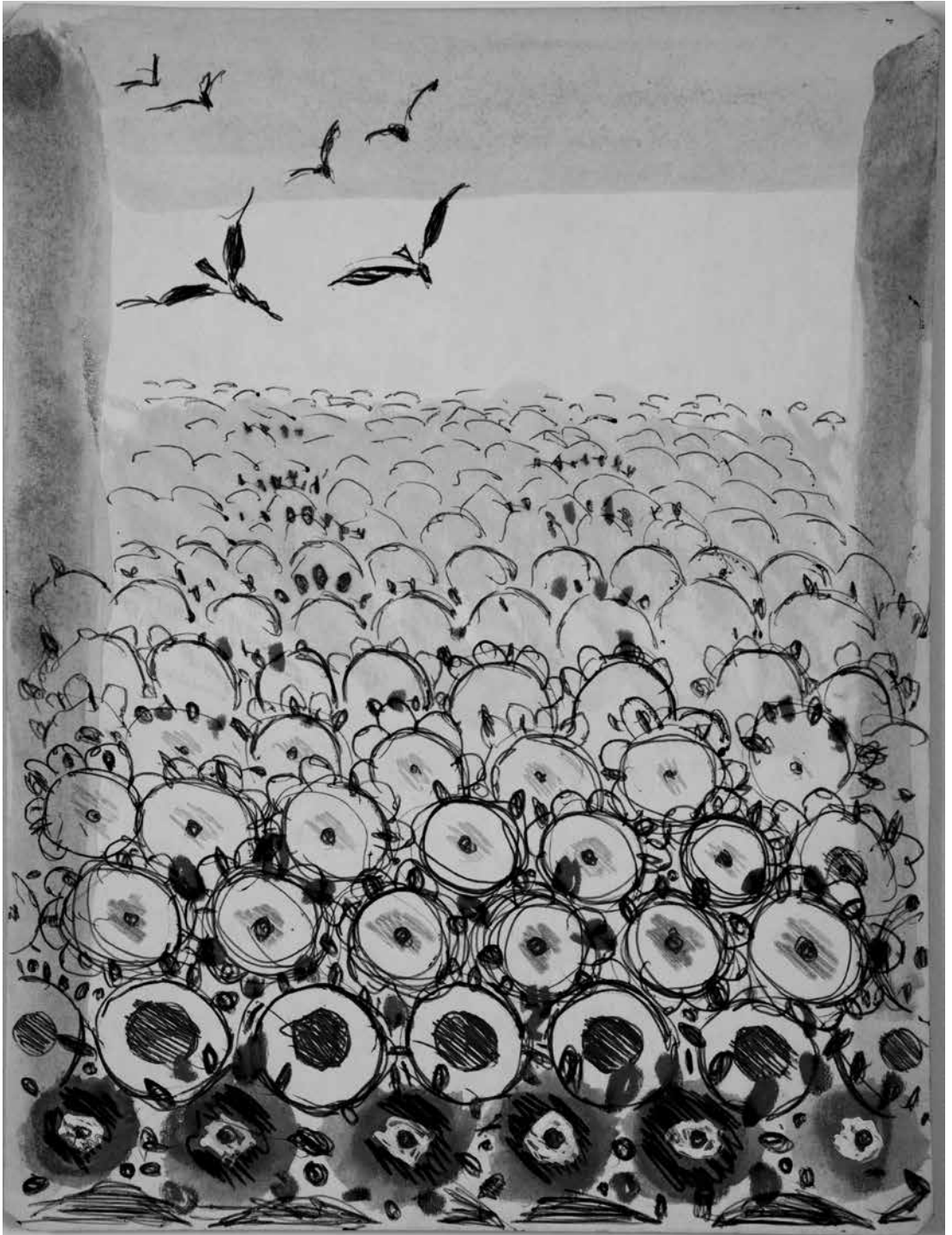
Tampoco importaba que su refundación no fuera militante ni ideologizada, desprovista de la épica de la conquista territorial, la ética del avance civilizatorio, sino más cercana a la estética, a la independencia visual y discursiva, al nuevo entendimiento del ser americano al que aspiraban sus artistas. Los nuevos ‘libertadores’ de América era gente que esculpía en fierro, que recitaba versos, que escribía tratados filosóficos, que pintaba, que dibujaba y que hacía arquitectura.

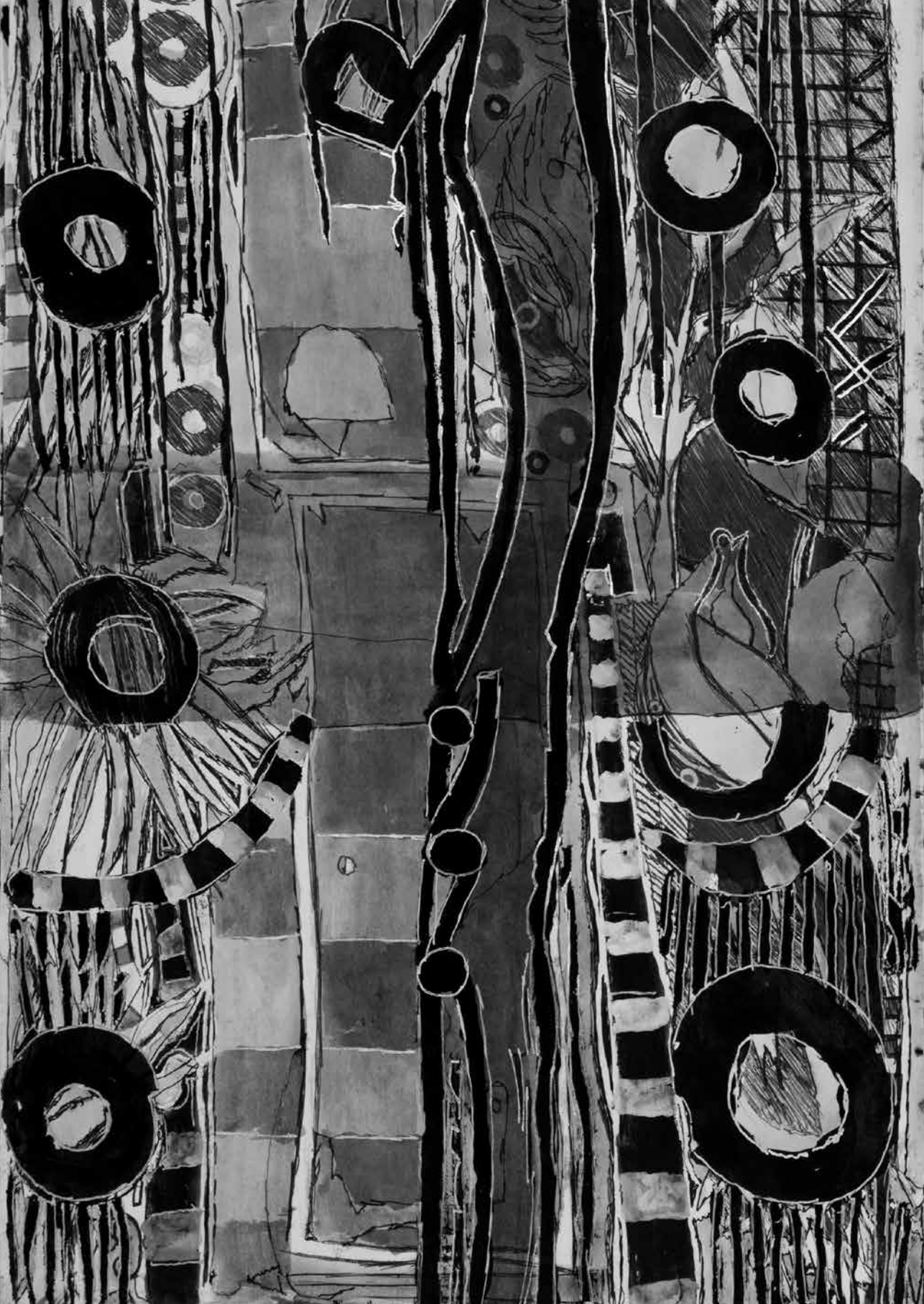
De pronto la filosofía y el pensamiento, el arte y la arquitectura, la pintura y el dibujo podían ser agentes subversivos. Esa revolución cultural se desplegaría en todos los campos de la cultura, especialmente en la música y en la poesía, pero también en la arquitectura. Pronto en las escuelas se comprendió que la modernidad podía ser expresiva y juguetona. En Valparaíso, el factor diferenciador con su ‘alma mater’ en Santiago y la Universidad de Chile, fue incorporar la dimensión de la experiencia a la teoría y la práctica: salir a observar y encontrarse con la vida mientras sucede e incorporar el dibujo como herramienta de mediación entre el sujeto y la realidad.

En ese ámbito, en ese espacio y de esa forma, Alberto Cruz desarrolla el resto de su trabajo y el resto de su existencia: cuaderno y lápiz en mano.

## LA MANO QUE PIENSA

Son más de 2.500 cuadernos los que dejó el día de su muerte, en septiembre de 2013. Tantos que hubo que crear una fundación para asumir el control de su acervo, activa desde 2016. En un cálculo rápido, la producción de Alberto Cruz es de cerca de 60 cuadernos al año, cinco o más al mes, llenos hasta los bordes de dibujos y palabras, formas y colores, escrituras en vertical, horizontal, diagonal o circular. Expresiones que arrojan luces sobre su mundo interior. Croquis con observaciones cotidianas que iban desde un haz de luz colándose entre dos mediaguas en Valparaíso, hasta la silueta de un perro que descansa tras la sombra de unas











ramas. Una mano que dibuja otra mano, una flecha en tres posiciones que nos indica un estudio de asoleamiento, dos personas que conversan y gesticulan, una secuencia numérica inentendible. Después círculos concéntricos pintados con gamas de colores recortados en secuencias improbables, y sobre ellos anotaciones escritas con lápiz Bic punta fina. Palabras que no dicen nada concreto, nada que se entienda como se entiende un manual de instrucciones o la viñeta de un cómic.

La búsqueda de Cruz es otra, la creación de algo nuevo, una interpretación original, dislocado del mundo que todos conocemos. Y, si se quiere, darle a la mano la libertad para que ejerciera su autonomía del cuerpo, como *La mano que piensa*, que describe Juhani Pallasmaa en su libro. Una mano que actúa como catalizadora, independiente del cerebro, que decide y ejecuta, que interpreta al mundo trazándolo sin una dirección determinada.

Ese juicio que se traza con el dibujo se traslada a la arquitectura en la docencia, alentando en sus estudiantes la construcción de su entorno desde una visión original, que incorporara las sensaciones propias, sus preguntas fundamentales, y que trasladara la experiencia personal y colectiva del lugar a la forma de la obra. En ese sentido, la arquitectura no es un fin, no termina en sí misma cuando la obra está hecha, sino que es un medio de expresión: un dibujo que representa y vuelve a presentar lo que el mundo tiene para darnos.

Alberto Cruz solía tomar lo que había hecho antes –incluso con años de desfase– y redibujar lo dibujado, reescribir lo escrito, repintar lo pintado, cuestionando y desmantelando sus certezas, observando lo observado. Tal vez asumiendo que la vida al final no tiene explicación y que el dibujar solo es celebrar que se está –por un rato– de cuerpo presente mientras dura.

# LA RESPIRACIÓN DEL DIBUJO EN ÁLVARO SIZA

LUISA FRIGOLETT

011

DIBUJO - IMAGINACIÓN - PROYECTO - JOSEP QUETGLAS

ESTE ENSAYO, INSPIRADO EN LA LECTURA DE JOSEP QUETGLAS, EXPLORA LA MANERA EN QUE EL DIBUJO DE ÁLVARO SIZA TRANSITA ENTRE LO VISIBLE Y LO IMAGINADO, ENTRE EL REGISTRO DE LA REALIDAD Y LA INVOCACIÓN DE LO AUSENTE.

CON LA EXPERIENCIA DIRECTA EN EL TALLER DEL ARTISTA PORTUGUÉS, SE REFLEXIONA EN TORNO AL DIBUJO COMO INSTRUMENTO DE PROYECTO, EJERCICIO DE CONOCIMIENTO Y PENSAMIENTO ARQUITECTÓNICO. EN ESA PRÁCTICA, VITAL PARA EL ARQUITECTO, ENCUENTRA UN MODO DE MEDITAR, HABITAR EL TIEMPO Y LIBERAR LA FORMA DEL SOMETIMIENTO A LA FUNCIÓN. ASÍ SE COMPRENDE EL DIBUJO NO SOLO COMO HERRAMIENTA TÉCNICA, SINO COMO ACTO DE OBSERVACIÓN, MEMORIA Y CREACIÓN.

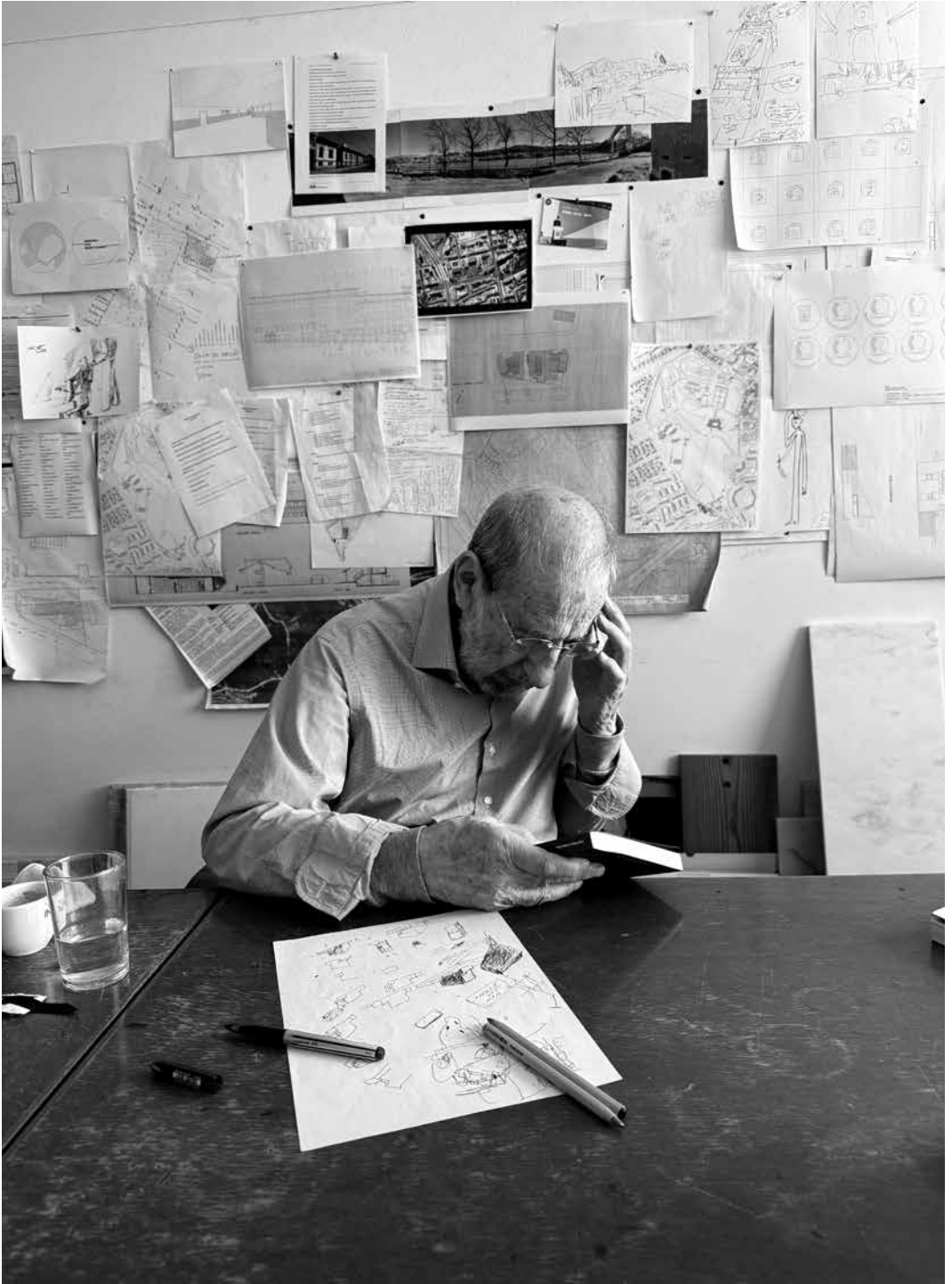
“Entre evaporaciones y condensaciones” es una frase que Josep Quetglas utiliza en *La respiración de la mirada* (2004), para describir los tránsitos del dibujo del arquitecto Álvaro Siza entre lo real y lo imaginado: lo que se ve y aquello que se desvanece. Aunque Quetglas interpreta el dibujo del arquitecto como una oscilación desde lo visible a lo invisible, aquí se indagará en la coexistencia de estos dos gestos: el dibujo anclado a la realidad –lo que vemos y constatamos–, y aquel que se escapa porque apela a la imaginación, la memoria y la intuición.

Para dibujar, los ojos y las manos,<sup>1</sup> pero también

la interpretación del mundo. Dibujar implica elegir, recortar y proponer. Le Corbusier, en *Vers une architecture* (1923), escribía de *les yeux qui ne voient pas* ("los ojos que no pueden ver") para señalar la incapacidad de una época de percibir lo nuevo; además, sugería que la forma aparece cuando se cierran los ojos y después se traduce al papel. Los ojos interpretan y perciben; las manos fijan, detienen y narran. Hay dibujos que registran y dibujos que imaginan.

Esa doble perspectiva en los dibujos de Álvaro Siza es lo que se ensaya aquí: aquella que pone sobre el papel lo que la mirada constata y por otro, lo que la mente imagina y proyecta.

1. Quetglas, 2004.



Álvaro Siza en su taller. Porto, 2025.



Encuentro en el taller de Álvaro Siza.

## UN ENCUENTRO

*Dibujar es un acto solitario; surge casi como una metáfora de la vida del arquitecto, marcada por una profunda soledad.*

VALDEMAR CRUZ

La práctica del dibujo en Álvaro Siza pareciera radicar en la calma que ella le entrega, como si fuera un acto meditativo que lo reconecta con el presente y sus ideas.

En julio de 2025, en el marco de mi investigación doctoral, tuve la oportunidad de entrevistarlo. Me sorprendió la rapidez con la que aceptó y fijó la cita: el sábado 12 de julio al mediodía. Me encantó la coincidencia numérica del día y el horario que es el que suele preferir para sus encuentros, como supe después.

Llegué puntual; sin embargo, al tocar el timbre nadie respondió. Minutos más tarde, un taxi se

detuvo frente al estudio. A sus 92 años, Siza venía en él leyendo el diario. Cuando intenté ayudarlo a subir la pequeña pendiente de la entrada, me detuvo con un gesto sutil que bastó para dar a entender la autonomía con la que aún se mueve. Esa autonomía que lo mantiene vigente, para participar en actividades y trabajar incluso los fines de semana.

Al cumplirse la hora acordada, le propuse cerrar ahí la entrevista para que almorzara, pero me dijo que los fines de semana los dedicaba a trabajar en el taller y casi no comía. Un taller en silencio lleno de dibujos y maquetas que revelaban cómo el trabajo realizado a mano prima sobre la tecnología. Todo en ese espacio: la luz, la mesa y los dibujos colgados, parecía reunir una vida dedicada al pensar dibujando. Después me enteré que tras la inesperada muerte de su esposa, la artista María Antonia Marinho-Leite (1940-1973), hizo de la arquitectura su refugio.

A pesar de que la conversación se centró en algunos proyectos del Servicio Ambulatorio de Apoyo Local, todo el tiempo mantuvo cerca suyo una hoja en blanco y un lápiz Bic con el que dibujaba mientras hablaba, para explicar con trazos aquellas zonas donde las palabras no alcanzaban a llegar.



Ventana al Douro.

## EL DIBUJO COMO NECESIDAD

Álvaro Joaquim Melo Siza Vieira nació en Matosinhos, Portugal, el 25 de junio de 1933. Estudió en la Escola Superior de Belas Artes de Porto entre 1949 y 1955, y ganó el Premio Pritzker de Arquitectura en 1992.

El dibujo ha sido una compañía desde su niñez, que devino un hábito donde encontró una forma de pensamiento y cierta parte de placer. Dibujar

para él es un acto que va más allá del oficio de la arquitectura, se extiende a cualquiera que quiera aprender a ver: “El dibujo ayuda a penetrar en la vida de las cosas, aprender a verlas, aprender a saber ver”, dice.

Lo entiende como un lenguaje para comunicarse con otros. Un instrumento de proyecto y aprendizaje que nunca será sustituido, porque el gesto de diseñar, para él, está cargado de historia, de una memoria inconsciente y una incalculable sabiduría. Por lo mismo, el ejercicio de dibujar hay que cuidarlo para que los gestos no se crispen y simbólicamente todo lo demás.<sup>2</sup>

Eduardo Souto de Moura, con quien Siza comparte el mismo edificio para sus estudios de arquitectura, lo describe como “un plotter incansable que no para de dibujar”. Esta práctica compulsiva se traduce en innumerables cuadernos y en algunas leyendas que lo retratan dibujando solo, de noche, en los cafés de Porto.<sup>3</sup>

Sus trazos son rápidos y certeros, tanto que la distancia entre el dibujo y el proyecto muchas veces es mínima. Esa aparente espontaneidad no nace de la improvisación; su certeza viene de muchos años de práctica sostenida. Según él, los dibujos y su obra deberían disfrutarse como quien lo hace frente a un cuadro de Picasso, al asistir a un ballet, o al escuchar a Billie Holiday. Su goce de la arquitectura consiste en hacer imperceptible el esfuerzo que implica equilibrar el vacío y la forma, interior y exterior, hasta sentirse en casa. Dibujar es su práctica vital, un acto rítmico que une disciplina y placer.

## EVAPORAR Y CONDENSAR

Los dibujos de Siza mezclan ideas de proyecto, trazos, apuntes, figuras humanas e incluso ángeles. Esas presencias, terrenales y aéreas, introducen escalas simultáneas: la humana y la vista a vuelo de pájaro, como si el arquitecto observara desde el

2. Siza, 2009, 37.

3. Cruz, 2007.

cielo para tener una imagen completa del proyecto. La simultaneidad puesta en la hoja muestra cómo condensaciones y evaporaciones constituyen un mismo modo de observar y proyectar.

Cuando se cierran los ojos, se imagina, y el espacio deviene en creación. El dibujo del arquitecto condensa cuando alcanza una forma de proyecto, cuando logra atrapar aquello que se evapora. Pero también se convierte en espacio de registro: en sus viajes, Siza dibuja para descubrir y al final aprender y conocer. Así, estos se convierten en el panorama ideal que lo lleva a registrar y fijar imágenes en un espacio de tiempo acotado. Su ambición es encontrar ese espacio de calma que no puede ser alterado por los mapas ni por el afán de cumplir ciertos objetivos. Incluso está dispuesto a sacrificar muchas cosas por el simple placer de detenerse ante lo que lo atrae, en una sensación de descubridor.

Durante sus viajes fija rostros, perfiles, por menores luminosos y a menudo sus propias manos. El trazo de su lápiz pasa de tímido a preciso, de analítico a fatigado o irrelevante: esa es su libertad. La misma libertad que le provoca el acto del dibujo.<sup>4</sup>

Los ojos, que el arquitecto pone al nivel de la mente, adquieren una capacidad inusitada. En un aprendizaje desmedido, lo visto reaparece luego evaporado en los trazos de sus dibujos. Con ellos da a entender que el dibujo condensa y también deja evaporar la realidad previamente aprehendida.<sup>5</sup>

La respiración del dibujo, que transita entre la idea y la materialización de las formas, es un ejercicio constante que convierte en mecanismo proyectual. Para él, el propósito es la forma del proyecto, pero una que no se subordina del todo a la función, sino que logra liberarse de ella: “La mayor parte de mis dibujos obedece a un fin preciso: encontrar la forma que responda a la función y de

la función se libere –y del esfuerzo– abriéndose a un imprevisible destino”.<sup>6</sup>

En esos dibujos se revela una oscilación, que va desde el papel a la obra en un ejercicio rítmico de búsqueda de equilibrio, tras una arquitectura que pueda ser vivida y apropiada por sus habitantes.

## EL DIBUJO COMO RESPIRACIÓN

Frente a una ventana con vista al Douro y a Gaia –el puente, los barcos–, Siza dibuja y alterna entre trazos aleatorios, libres, sueltos. El dibujo es su instrumento de estudio, de investigación y de comunicación, así como una práctica que libera su espíritu.<sup>7</sup>

Antes que fotografiar prefiere dibujar, un método que le exige atención al detalle, observación y apertura de su proyecto. “Dibujar y observar son prácticas vinculadas a la experiencia de conocer. Instrumentos de mediación con fines comprensivos de la realidad que superan la mera contemplación para convertirse en una herramienta crítica, selectiva e incluso generativa”.<sup>8</sup>

En el imaginario de Siza, el dibujo alcanza la forma y pasa de la idea al proyecto. Como señala Josep Quetglas, en los dibujos de Siza se alternan acompasadamente condensaciones y evaporaciones, en un ritmo que equilibra lo visible y lo imaginario.

El dibujo es un acto de conocimiento para el arquitecto, una forma de ver e invocar: lo invisible se condensa en la línea y luego se evapora en la forma.

Se podría decir que tanto el proceso de dibujar como el de proyectar son en él un movimiento continuo entre rigor y libertad, búsqueda de esa forma que responde a la función y que luego se desprende de ella. Un desprendimiento que no implica ruptura, sino oscilación que alterna entre rigor y azar, precisión y apertura.

6. Siza, 2009.

7. Cruz, 2007.

8. Hidalgo, 2019.

4. Siza, 2009, 49.

5. Siza, 2009, 49.



Croquis de Álvaro Siza en el Sketchbook 168, Berlín Elder's Club R (febrero de 1984).

Fuente: Álvaro Siza Fonds, Canadian.

Centre for Architecture (CCA), Montréal. Don de Álvaro Siza. © Álvaro Siza.

El dibujo oscila así entre condensar y evaporar, entre observar e imaginar, un acto vital en la manera de proyectar del arquitecto que no solo representa el mundo, lo rehace. Y en esos gestos mínimos, persistentes y rítmicos, Siza encontró su modo de ver, y con ello, su manera de habitar el tiempo y el espacio.

## REFERENCIAS

- V. Cruz. Álvaro Siza. *Conversaciones con Valdemar Cruz*. Gustavo Gili, 2007.
- W.J.R. Curtis, "Notas sobre la Invención: Alvaro Siza". *El Croquis* 95, 1995, 181-184.
- F. Granero. "Conversando con Álvaro Siza. El dibujo como liberación del espíritu". *Expresión Gráfica Arquitectónica* 20, 2012, 56-65,
- G. Hidalgo. *Dibujo y observación. Una práctica persistente en Alberto Cruz*. ARQ., 2019.
- J. Quetglas. *Artículos de ocasión. Arquitectura con textos*. Gustavo Gili, 2004.
- A. Siza. *Textos 01*. Álvaro Siza. Civilização Editora, 2009.

# ÓPERA DEL DIBUJO

JORGE JARA

MANUEL SANFUENTES

DIBUJO - ÓPERA - ESCENA - VESTUARIO







**J**orge Jara Guarda es arquitecto de profesión, titulado en la Universidad Católica de Valparaíso en 1974. Perteneció al grupo fundador de la Ciudad Abierta de Amereida a partir de 1970, junto a Godofredo Iommi y Alberto Cruz; su proyecto de título fue un pórtico de acceso en la parte baja en Ritoque y varios de sus dibujos de esa época han sido publicados en revistas internacionales en torno a las pedagogías radicales de la Escuela de Valparaíso.

Desde inicios de los años setenta se instaló en Berlín a estudiar vestuario y escenografía en la Facultad de Bellas Artes de la Universität der Künste Berlin. Allí comienza su colaboración para los vestuarios en las películas de la directora Margarethe von Trotta, como *Die bleierne Zeit* (“El tiempo de plomo”), 1981, ganadora del León de Oro en el Festival de Cine de Venecia. También en esos años diseña el vestuario para *Freak Orlando*, de Ulrike Ottinger. A partir de entonces, ha trabajado como escenógrafo y diseñador de vestuario para importantes producciones: *Leonce und Lena*, de Claus Peymann (Büchner) en Bochum; los estrenos mundiales de *Der Theatermacher*, de Thomas Bernhard, y *Dionysos*, de Wolfgang Rihm, en el Festival de Salzburgo; *Otelo*, de George Tabori, en el Akademietheater de Viena; y *Nachtasyl*, de Andrea Breth, en la Schaubühne de Berlín.

En 2009, abrió la temporada del Teatro Municipal de Santiago con *La Traviata*, del que el diario de esa

ciudad *El Mercurio* señaló que se trataba de una representación “con pequeño escándalo”; fue su primera y última incursión en la ópera nacional.

El trabajo de diseño para los vestuarios nace de su estudio exhaustivo de las aristas culturales de las obras, cruzadas con una intensa valoración de los aspectos contemporáneos del arte y sus encrucijadas. Además, colaboró con Jonathan Meese, en *Mondparsifal Beta 9-23*, de 2017, basada en el *Parsifal* de Richard Wagner.

Cuando prepara sus diseños, elabora grandes cuadernos en los que dibuja, escribe y diseña los personajes y las escenas, unidos a recortes de materiales, referencias cromáticas y visuales. Cada una de esas páginas es una proposición gráfica, un modo de pensar y concebir la representación que lo lleva a conjugar la tradición con el espíritu contemporáneo.

Su relación con el dibujo fue desde temprana edad un ejercicio de fuerza, color y expresividad únicos, distinto a todo, creando su propio lenguaje más próximo a la pintura. Alberto Cruz Covarrubias, gran maestro del dibujo, señalaba que las tintas, acuarelas, gouache de Jorge Jara lo dejaban inquieto. Esto porque ante sus dibujos uno no se puede quedar indiferente, tanto por su abordaje suelto como por su rigurosidad plástica. Los dibujos y bocetos que aquí se exponen pertenecen al cuaderno de su trabajo para *Rigoletto* en la Royal Danish Opera, de Copenhague, en 2017.

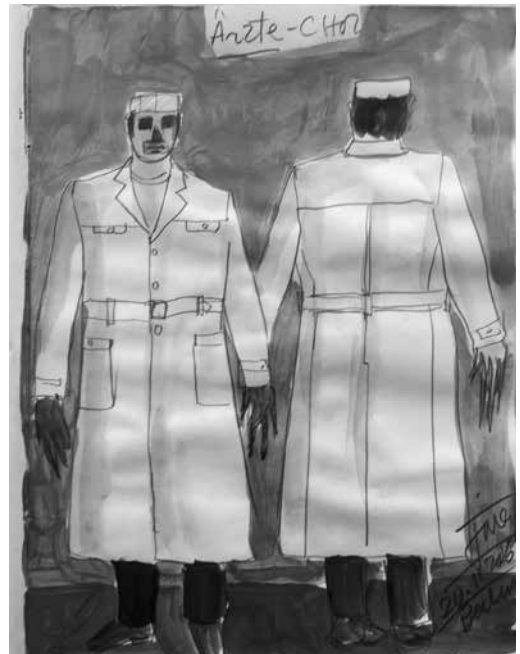




Rigoletto



JMG  
11.11.17  
Montecarlo











# LA CUNA, EL ESPEJO, LA LUZ

MACARENA GARCÍA MOGGIA

ESTE ENSAYO REFLEXIONA SOBRE LA NATURALEZA MATERIAL DE LA ESCRITURA A PARTIR DE LA OBSERVACIÓN DE UN NIÑO QUE COPIA LETRAS Y DIBUJA PÁJAROS. UN GESTO INFANTIL QUE INVITA A EXAMINAR LA HISTORIA DE LA TIPOGRAFÍA EN CHILE, SUBRAYANDO CÓMO LAS PRIMERAS PÁGINAS IMPRESAS FUERON LA "CUNA" DE LA PALABRA ESCRITA EN EL PAÍS, LUEGO UN "ESPEJO" QUE REFLEJÓ LOS IDEALES, TENSIONES Y CUERPOS REALES QUE DIERON FORMA A NUESTRA IDENTIDAD. FINALMENTE A IMAGINAR LA LETRA COMO UN CRISTAL QUE DEJA PASAR EL AIRE, EL SENTIDO Y LA LUZ.

**OT**

DIBUJO - LETRA - TIPOGRAFÍA - IMPRESIÓN - TRANSPARENCIA

**M**i hijo aprende a escribir. En verdad, más que escribir, dibuja letras. Las saca de las portadas de los libros, las bolsas de comida, las cajas de juguetes. Copia tipografías como si fueran dibujos de montañas, pedazos de un árbol tirado a orillas del camino, la rueda de un auto, una pelota desinflada. Es imposible saber las formas que asocia mientras descubre en su mano una consonante, una vocal. Me pide que lo ayude a copiar la M, no para escribir "mamá", sino el apellido del mejor futbolista del mundo. Tras su M seguirá otro dibujo-letra, y luego otro, hasta llenar la hoja de caracteres de distintos tamaños, con espacios más o menos regulares entre ellos, no del todo reconocibles, aunque en cierto modo sí: forman parte de un sistema gráfico muy antiguo. Un sistema que está encadenado a un lenguaje, pero que en sí mismo lo es.

En las manos de mi hijo lo veo muy claro: cada trazo suyo marca una singularidad, un efecto de estilo en la letra. Porque es tipografía copiada a mano, es decir formas que han sido diseñadas para ser impresas mediante arte tipográfico, pero su mano imprime, a su vez, un rediseño en cada letra. La deforma a su medida. La historia de la tipografía podría ser comprendida de manera similar: la prehistoria de la letra impresa es la imagen, la imagen grabada, el texto iluminado. De la visibilidad de una forma dada, se abrió paso la invisibilidad de la letra en beneficio del significado, el valor, el sentido de las palabras. Olvidamos que en su infancia fueron dibujos; su destino fue la levedad. Lo que no significa que las palabras puedan prescindir de la condición material que las sustenta. La tarea de los tipógrafos y de los poetas ha sido trabajar con ella. Con esa materia de las palabras que aparece precisamente donde el signo falla.

El paso del tiempo nos permite a veces detener la mirada en esas fallas, en los momentos y lugares en los que la materialidad de las palabras se ha dado a ver. Nos servimos entonces de un lente que presta atención a los desvíos y persistencias que

dejan su marca en el papel, como si se tratara de pistas o indicios que el lector, a la manera de un detective o un observador de pájaros, pesquiza en los bordes de una camisa o en ciertas huellas misteriosas en la arena. Es un lente que sabe que detrás del papel impreso hay una historia; por ejemplo, la historia de unas piezas de metal que un día llegaron, en buen o mal estado, a manos de quienes tuvieron la posibilidad de utilizarlas, tan pequeñas e imantadas como “hormigas que pululan a la luz de la luna y sin destino”, como dice un verso de Antonio Cisneros. El destino de unos cuantos tipos móviles que alguien se dio el trabajo de ordenar minuciosa y trabajosamente sobre una placa que luego se volcaría, invertida, sobre una superficie impresa.

Acerquemos ese lente sin ir más lejos a Chile, donde la imprenta llegó, en comparación con los países vecinos, más o menos tarde. Tal como me entero leyendo los estudios de Roberto Osses, fue en 1774 cuando ingresaron por mar cinco cajones con instrumentos para imprimir libros. Un sacerdote alemán fue el encargado de hacerlas llegar. Con él se iniciaría en el *espacio de acá*, al decir de Ronald Kay, la vida de un ejército invisible que iría expandiéndose y ganando terreno. Se imprimió con esos tipos un primer librito fechado dos años después: *Modo de ganar el Jubileo Santo*, ¡una suerte de pase y perdonazo para que el pueblo pecador pudiera cancelar sus deudas espirituales con la iglesia y seguir festeando! Lo que ocurre entre ese primer título impreso en nuestro país y los tres volúmenes que le siguieron, y que pudieron imprimirse recién 36 años después, define el “campo de origen” de la tipografía en Chile, la cuna que cobijó y abrigó los primeros libros impresos aquí.

A propósito, no deja de ser curiosa la palabra que la historia ha escogido para nombrar los impresos hechos con tipos de plomo que van desde la creación de la imprenta en la década de 1450 hasta fines del siglo XV en Europa. La misma palabra, “incunable”, quiso emplearse en nuestro

país para hablar de los impresos que surgieron durante la Colonia, antes del arribo e instalación de la primera imprenta propiamente tal, en la ciudad de San Felipe, en 1812, de donde surgirían textos del calado simbólico de la *Aurora de Chile* o la primera Constitución del Pueblo. En nuestro territorio, en efecto, los tipos móviles han sido verdaderos protagonistas de una historia que es también la historia de las ideas de un país, de su tránsito independentista hacia su adultez, con todos los conflictos y las resistencias que esa puesta en movimiento vital supuso. La página impresa fue, dicho de otro modo, un verdadero espejo de ese proceso.

(Entre paréntesis: echando un vistazo a los diarios de Virginia Woolf me entero de que tras pasar largas jornadas de composición tipográfica para la impresión de los libros de su editorial, solía pasear por la ciudad y detenerse en la rima existente entre la ardua labor llevada a cabo durante el día y los reflejos nocturnos de la realidad en la superficie del río, en los adoquines mojados).

Imagino de improviso el gesto de un adolescente que poco a poco, a tientas, reconoce los contornos de su cuerpo en la semipenumbra de su habitación; ese gesto capturado apenas por un espejo tímido, ruborizado, tan deseoso como rebelde frente a la imagen que se le ofrece. Como ese espejo pudieron comportarse las páginas sueltas que a punta de tipos viejos y a menudo maltrechos lograron sortear las prohibiciones que la Corona española hizo recaer repetidas veces en nuestro territorio. Considerada la página impresa un elemento primario en la instrucción individual y de los pueblos, no es extraño que se le forzara a cumplir tareas evangelizadoras: “Doctrina cristiana y catecismo para la instrucción de los indios”, así como tampoco es extraño que justo allí donde la página obedeció, reflejando los contornos de un cuerpo impuesto, ideal, se abriera paso una grieta por donde se colaron los flujos y las carnes de un cuerpo real, la historia material de las palabras emancipadoras.

carpintero hed

ro



¿Hasta qué punto la letra impresa ha brindado un peso simbólico a la palabra, un carácter de verdad? No es solo la impresión de textos, recordemos, aquello que la imprenta hizo posible, sino ante todo la reproducción de lo impreso y, más aún, la multiplicación de esas palabras y su propagación anónima a lo largo de una nación abonada por la opresión y la ignorancia. Es la razón por la cual la *Aurora de Chile* se refirió a la imprenta muy tempranamente como “el precioso instrumento de la ilustración universal”, confiando en que con ella “los sanos principios del conocimiento de nuestros eternos derechos, las verdades sólidas y útiles van a difundirse entre todas las clases del Estado”. Al fin –pudo leerse un día de inicios del siglo XIX– “la voz de la razón y de la verdad se oirán entre nosotros después del triste e insufrible silencio de tres siglos”.

Miro los dibujos que hace mi hijo en mis libretas, dibujos de pájaros acompañados de nombres de pájaros escritos con letras que tienen alas y patas y picos también –no hay gran diferencia entre los trazos: ni unos ni otros han sido todavía atrapados por la acabada integridad del signo. Los miro y siento cómo tambalea de pronto la relación metafórica que damos tan por descontada entre las palabras y los valores de la “luz”. Es una trama que forma parte de la columna vertebral de nuestra tradición metafísica, los tiempos modernos la han revitalizado hasta casi extenuarla. Sin embargo, ¿no se relaciona sobre todo físicamente la palabra escrita, compuesta de letras ubicadas una junto a la otra, con el fenómeno más o menos concreto de la luz, determinado por el vacío que se deja traspasar por ella, así como con lo lleno, o lo cerrado, que conforma una imagen de la oscuridad? Al igual que en el grabado, según enseña Alejandro Garretón, la tipografía está basada en ciertas líneas que perfilan en negro el contorno de unas cuantas formas blancas, vacías, luminosas. Su eficacia, por lo mismo, se juega en su transparencia.

Como las ventanas, las letras dejan pasar el aire y la luz. Ese tránsito de aire y de luz es condición, finalmente, para que algo se lea, para que el ojo ingrese y salga al igual que un pájaro por entre las rejas.

En el último libro que publicó en vida, la poeta Denise Levertov se hizo una pregunta que me resuena: “¿La transparencia/ vista en sí misma/ como si su esencia/ no fuera, después de todo,/ permitir la/ percepción de lo otro, *no* de sí?”, confundiendo la claridad del aire, o de la luz, con las aguas de un pozo una vez despejado “de sus constelaciones/ de arena brillante”. Es el misterio de lo transparente, tan invisible como el cristal con el que a veces chocan los pájaros que jamás imaginarían su existencia. Otra poeta, italiana, imaginó también las palabras sobre la página en blanco como cristales transparentes que a veces olvidamos mirar. Interpelándolas directamente, Antonia Pozzi escribió: “en ustedes pensaba/ al ponerse el sol/ en una calle oscura/ cuando sobre el empedrado/ cayó un ventanal/ y los vidrios repartidos por el suelo/ expandieron la luz”.

# EL OTRO DIBUJO, APUNTES SOBRE GRABADO

JORGE MARTÍNEZ GARCÍA

ESTE TEXTO REFLEXIONA ACERCA DE LAS FORMAS DEL DIBUJO EN EL GRABADO, Y CÓMO ELLAS SON INFLUENCIADAS POR LA NATURALEZA DEL OFICIO Y LAS PARTICULARIDADES TÉCNICAS, EN ESPECIAL LAS DEL GRABADO EN METAL O CALCOGRAFÍA.

OTT

GRABADO - DIBUJO - CALCOGRAFÍA - MATRIZ - ESTAMPA



*Pequeño bonsái (estado III)*. Mezzotinta sobre bronce, 7,5 x 6,5 cm, 1999.

**E**l grabado es un procedimiento a través del cual se transfiere el dibujo. También es desde luego un instrumento de expresión. Sin embargo, la relación entre los dos lenguajes es más compleja que la mediación tecnológica o el carácter instrumental. El concepto gráfico que subyace a la transferencia no es siempre el mismo, lo que podría suponer un cambio en la naturaleza del propio diseño. La ampliación del concepto de dibujo evidencia la riqueza y multiplicidad del grabado. Esto es evidente en el grabado en metal, la *calcografía*, donde la variedad de formas promueve la creación de un elevado número de técnicas –más de cuarenta–, que supera con mucho al conjunto de procedimientos de las otras familias de grabado. Ocurre en lo fundamental por tres factores: naturaleza dual del grabado, que se entiende a la vez como matriz y como estampa;



*Ramificaciones*. Aguafuerte sobre cobre, 19,8 x 29, 5 cm, 2001.

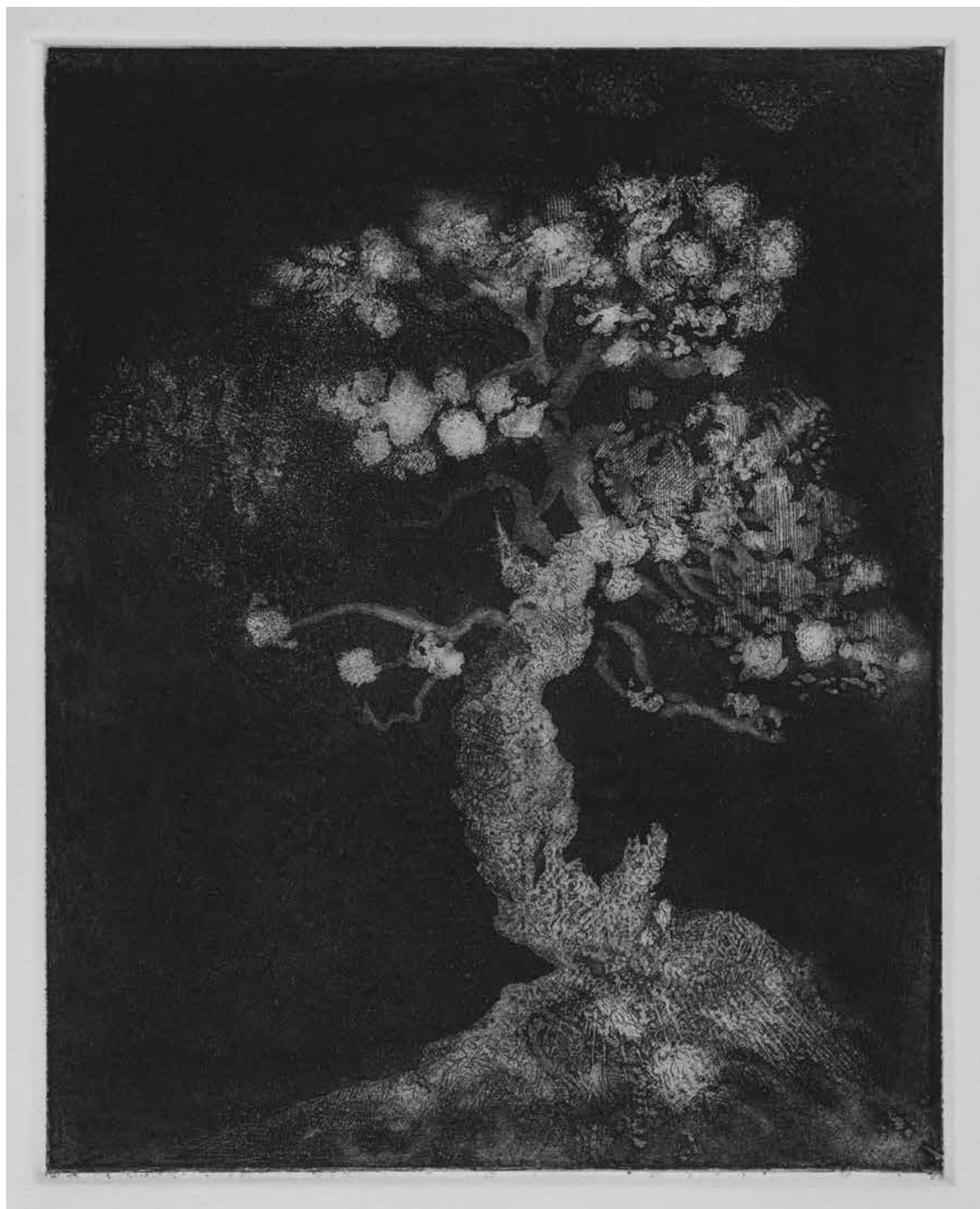
carácter volumétrico de la calcografía, que busca entintar la incisión y no la superficie; y el método escultórico de los procesos generales de tallado y patinado.

El método de trabajo determina el uso de las herramientas y los materiales en el grabado en metal para concebir y ejecutar el dibujo. Se puede realizar con herramientas manuales para tallar la superficie o fijar el dibujo con barnices y ácidos. El primer tipo de procedimiento reúne las técnicas directas y el segundo, las indirectas. El carácter rotundo y definitivo de algunas técnicas de talla directa exige el análisis previo de cada trazo, de modo de definir la realización de un dibujo consciente y calculado.

Asimismo, la separación del trazado por etapas promueve un diseño abstracto y analítico, característica de la técnica indirecta. La construcción

del dibujo sufre alteraciones metodológicas y conceptuales: a partir de líneas, tramas y texturas, la imagen surge de forma tardía solo cuando aquellas alcanzan su comprensión definitiva en el momento en que la obra se concluye.

Además, las técnicas se ordenan de acuerdo a la forma de ejecución que predomina en cada procedimiento. La manera tradicional describe el método de dibujo más utilizado: agregar líneas y manchas a partir de un espacio en blanco, sumando trazos y texturas. Por el contrario, la manera negra supone quitar o reducir líneas y manchas a partir de un espacio saturado, restando trazos y texturas. También existen técnicas híbridas que utilizan las dos maneras, alternada o consecutivamente, lo que pone en evidencia la doble direccionalidad del dibujo: este puede ir de más a menos o de menos a más. Incluso cada técnica puede subdividirse en



*La morada de la fantasía (bonsái nocturno).* Aguatinta y  
aguafuerte sobre zinc, 25 x 20 cm, 1995.



*Bonsái dragón.* Aguafuerte sobre bronce, 18,5 x 19,5 cm, 2008.

momentos tradicionales y manera negra, con el aumento de la complejidad del diseño en un enfoque secuencial, con procesos aditivos y sustractivos.

El resultado estético de los procesos clasifica las técnicas en dos grandes grupos: las técnicas gráficas, que se caracterizan por un lenguaje visual basado en líneas y achurados, y las técnicas pictóricas, que se apoyan en la utilización masiva de puntos para construir texturas y manchas tonales, según su agrupación. El dibujo de las técnicas gráficas supone la traducción de las formas en un sistema organizado de líneas, interpretando los elementos de la representación según diferentes estilos, lo que da lugar a una transcripción visual que se conoce como “repertorio de artista”.

Por su parte, las técnicas pictóricas –que surgieron para complementar las técnicas gráficas,

a mediados del siglo XVII en Europa– se utilizan para elaborar manchas significativas, acercando el grabado a la pintura. La combinación de dos o más técnicas gráficas y pictóricas enriquece el acervo expresivo del diseño. Por otro lado, la utilización de técnicas híbridas, que combinan en sí mismas trazos gráficos y texturas pictóricas, incorpora elementos visuales prediseñados que se traspasan modificando o eliminando el dibujo.

Lo gráfico y lo pictórico no solo se establecen como criterios de clasificación a posteriori, sino que determinan los procesos mismos del diseño y la estampación. Así, la realización del dibujo en líneas negras sobre fondo blanco –en positivo– acerca la percepción del grabado calcográfico a la estética del dibujo tradicional, al permitir la realización de un trazo en la matriz que concuerde con la

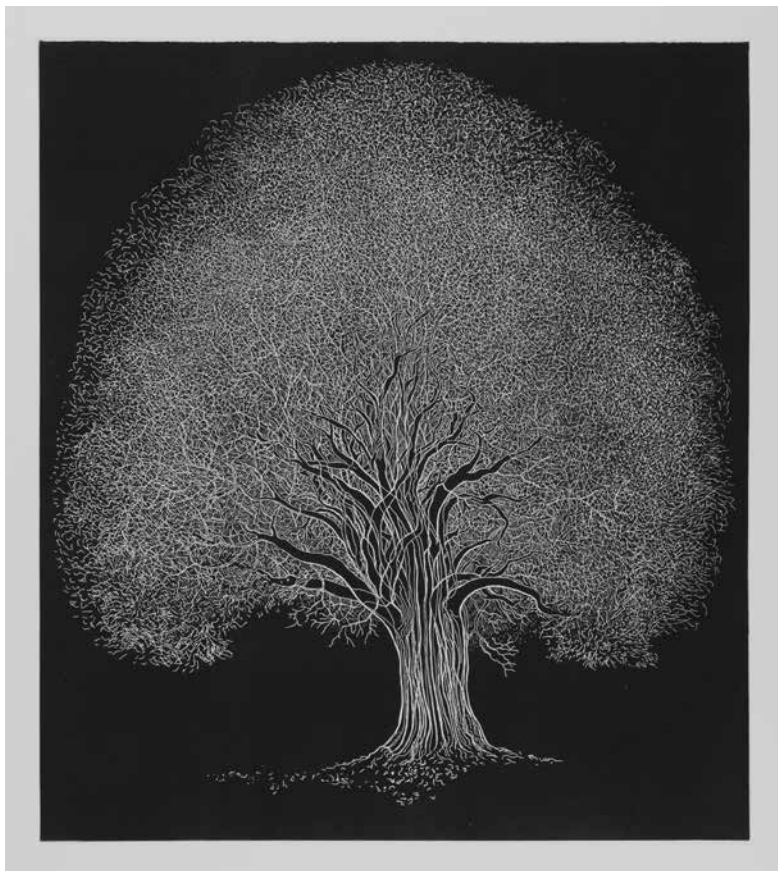
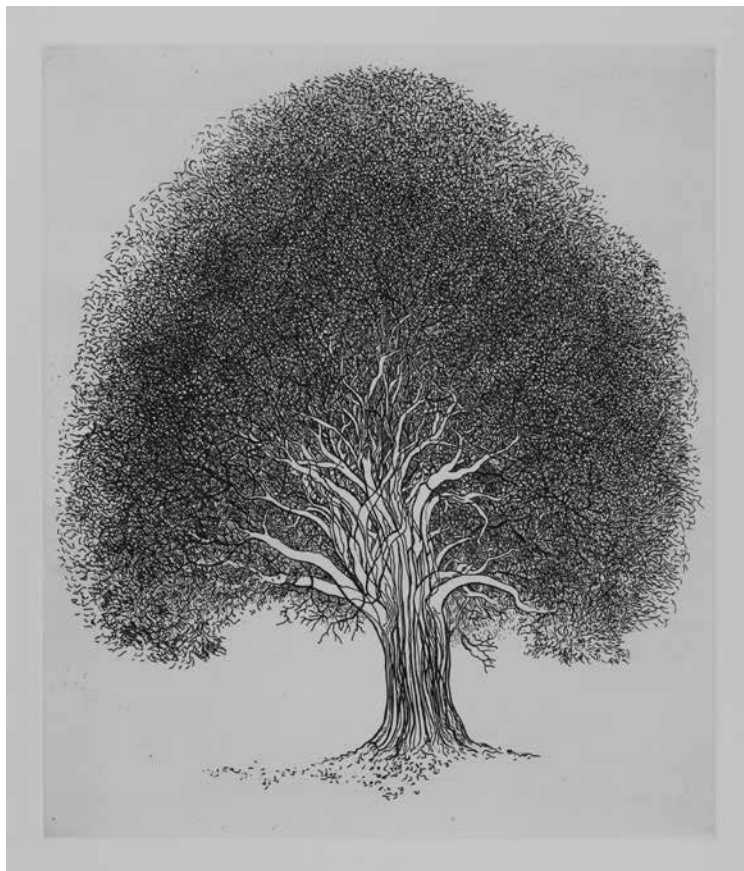


imagen final en la estampa, dando la sensación de un dibujo impreso. De hecho, hay técnicas que alcanzan un alto grado de semejanza con el dibujo. En ellas, la mimesis se realiza con un lápiz que traza formas en un papel dispuesto sobre la superficie de la plancha barnizada. La presión del trazado retira el barniz, exponiendo el metal al mordiente que fija el diseño. El resultado es un dibujo a lápiz, que se puede imprimir y reproducir calcográficamente.

Por último, desde una mirada más amplia, el carácter escultórico del grabado en metal es factor determinante en las relaciones entre dibujo y grabado. Desde sus orígenes en Asia y Europa los procedimientos de grabado en madera y metal

estuvieron vinculados a la diferenciación de los planos de ejecución e impresión, determinando qué se trabaja y qué se estampa. Desde una perspectiva histórica, la manufactura de bloques de madera para el diseño textil y el traspaso de imágenes escultóricas sobre *papier maché*, a partir del siglo X, subrayan la naturaleza volumétrica del grabado, que se consolida con la invención de la prensa de tipos móviles en el siglo XV. En este contexto, el grabado en metal establece una relación mediadora entre el plano y el volumen, que se hace evidente en los procesos de impresión: la calcografía es la única forma de grabado que limpia el excedente de tinta de la superficie antes de la estampación, dejando pigmento solo en el bajorrelieve.



*Árbol de luz.* Aguafuerte sobre cobre, 40 x 35 cm, 2007 (impresión tipográfica).

*Árbol de luz.* Aguafuerte sobre cobre, 40 x 35 cm, 2007 (impresión calcográfica).

A partir de la utilización de la estampa en la naciente industria del libro, desde el siglo XV, y más tarde con el auge de la editorial y la invención de la litografía o planografía a fines del siglo XVIII, el grabado se asoció al dibujo tradicional, en su búsqueda de imitar y reproducir sus efectos. Desde entonces, el dibujo en el grabado se desplaza entre dos polos: el volumen y el plano, donde halla la ambivalencia matriz-estampa en el elemento distintivo que caracteriza su naturaleza dual: en la matriz prima el volumen; en la estampa, el plano. En definitiva, el mismo criterio espacial se puede aplicar para la clasificación de las grandes familias de grabado: en la xilografía y la calcografía prima el volumen; en la litografía, el plano. La dualidad

operativa del plano y el volumen se hace evidente en la zona de traspaso del tamiz de la serigrafía, lo que hace del dibujo una realidad transitiva en el arte del grabado, cuya imagen se construye “entre” la malla y el soporte de impresión.

Estos aspectos del grabado influyen y determinan la percepción del dibujo, lo que da lugar a una nueva concepción de la gráfica, centrada en la búsqueda y el encuentro, pero además en el acervo y el oficio. La complejidad y la variedad de las técnicas propician dinámicas de trabajo alternativas y exploratorias, y de ese modo el grabado se constituye en un laboratorio de experimentación y hallazgos gráficos. En este sentido, también es *el otro dibujo*.



## EL PAISAJE EN UN LIBRO

JAVIERA PINTOCANALES

ESTE TEXTO COMPARTE LA EXPERIENCIA DE REGISTRAR EL PAISAJE VALENCIANO DE EL SALER, A TRAVÉS DE LA CREACIÓN Y PRODUCCIÓN DE UN LIBRO COLABORATIVO DE ARTISTA. EN ÉL SE REÚNEN DOS MANERAS DE OBSERVAR Y DIBUJAR, MÚLTIPLES TÉCNICAS GRÁFICAS PARA EXPRESARLO Y DIVERSOS MODOS DE LEERLO.

OTT

PAISAJE - DIBUJO - GRABADO - LIBRO DE ARTISTA

**E**n agosto de 2014 y enero de 2015 visité en Valencia a la artista Eva Mengual,<sup>1</sup> con quien tenía pendiente la idea de hacer un libro. Desde que nos conocimos en Barcelona, durante la primera edición de Arts Libris, en 2009 –feria dedicada a libros y publicaciones de artista–, hubo entre nosotras una conexión natural a través del humor negro y el gusto que compartíamos por los procesos lentos de la gráfica tradicional. Las dos amamos el grabado y, más aún, los desafíos en torno al grabado y la creación de libros experimentales, por lo que siempre tuvimos en mente hacer un proyecto en común.

1. Licenciada en Bellas Artes por la Universidad de Valencia y máster en Producción Artística en la misma universidad. Su trabajo creativo se desarrolla en el mundo del grabado, la encuadernación y el libro de artista.

Cuando ya estaba claro que dejaría Barcelona –después de diez años de residencia en esa ciudad donde aprendí la disciplina del libro de artista y produje gran parte de mi obra– para mudarme a México, la posibilidad de un trabajo conjunto adquirió más urgencia y por fin le pusimos fecha.

Durante mi viaje aprovechamos de organizar un taller en La Seiscuatro –espacio que Eva creó para desarrollar proyectos con técnicas tradicionales de grabado, encuadernación e imprenta–, que llamamos Libro Paisaje, pensado en este interés cada vez más consciente por vincular la naturaleza y la experimentación editorial. El plan era hacer un libro a partir de lo mínimo: una hoja de papel plegada. Y a partir de esa hoja, con un semicorte en su horizontal y dos pliegues en acordeón, logramos diseñar un cuadernillo capaz de albergar la interpretación de un paisaje.

La invitación extendida a los asistentes del taller consideraba llevar elementos naturales que les fueran significativos y trabajar con ellos sus ilustraciones para realizar grabados con la técnica de punta seca. Además, compusimos la definición “oficial” de la palabra “paisaje” en tipos de plomo, de la que cada participante recibió una página con el texto impreso:

### Paisaje

Del fr. *paysage*, deriv. de *pays*, ‘territorio rural’, ‘país’. m. Extensión de terreno que se ve desde un sitio./ 2. Superficie o terreno considerada en su aspecto artístico./ 3. Pintura o dibujo que representa cierta amplitud de terreno.

La página contendría la impresión de su placa ilustrada y que mediante cortes y pliegues terminó por convertirse en un pequeño libro. Algo que dio pie a nuestro propio proyecto sin habérselo propuesto de antemano.

De la definición de paisaje nos gustó en especial la acepción que implicaba estar presentes en un lugar; que se considerara su dimensión artística



Herramientas y elementos naturales de El Saler para dibujar en el lugar.

y que existiera el requerimiento de representar amplitud. A partir de ello mirar juntas un paisaje y ver qué cosas se desprendían de esa experiencia.

Nuestro libro *Paisaje* surgió como ejercicio por la voluntad de hacer visible la manera en que dos personas observan y registran un mismo lugar. Poner a prueba la realidad del paisaje y su transformación a través de lo que cada mano y cada mirada rastrea. Porque a Eva y a mí nos convocan cosas tan distintas como recurrentes. En Eva la realidad es más “monolítica” o “rupestre”, con clara intención de volver a un código visual primigenio. En mi caso, se traduce en múltiples líneas, tramas y texturas. Esos son nuestros lenguajes. Así hablan nuestras manos.

Para llevar a cabo este ejercicio elegimos el paisaje de El Saler, una combinación particular de entornos naturales, urbanos y agrícolas, caracterizado por la Dehesa del Saler, un bosque mediterráneo; las playas de arena con dunas; y el Parque Natural de la Albufera, un gran lago de agua dulce rodeado de arrozales.

No recuerdo por qué lo escogimos, quizá porque allí coexisten muchos rasgos que evocaban las dunas de Ritoque. Esas arenas finas y cambiantes esparcidas junto a un cuerpo de agua dulce, el estero que tantas veces dibujé siendo estudiante de diseño. O tal vez se debió a que El Saler es zona de arrozales; por lo tanto, de increíbles paellas y buen comer, otro asunto de mucha importancia para las dos. No obstante, pudo ser la mezcla de ambas razones lo que terminó de seducirnos: paisaje y buena comida, combinación que siempre resulta atractiva.

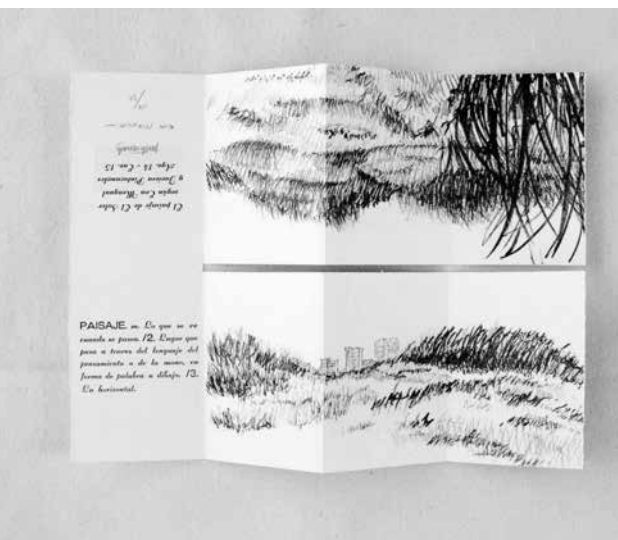
Pero más allá del supuesto antojo por las paellas, teníamos la certeza de querer dibujar *in situ* las placas litográficas para nuestros grabados. No queríamos hacer bocetos en el lugar y luego traducirlos en la comodidad del taller, sino estar entre las arenas y

el viento, y ver cómo las condiciones ambientales afectaban nuestros trazos.

Para ello preparamos unas placas de aluminio sensibilizadas para el trabajo litográfico y trasladamos las herramientas a la playa. Después, en el taller, realizamos el proceso químico y delicado de acidular las placas para seguir dialogando sobre esta idea del paisaje personal y compartido. Una dimensión doble y simultánea que ayudó a perfilar el despliegue del pequeño libro reversible, que a su vez permitía extender la amplitud horizontal del paisaje. En esa dirección de lo doble elaboramos una nueva definición; una nacida de la experiencia de dibujar en el terreno mismo:

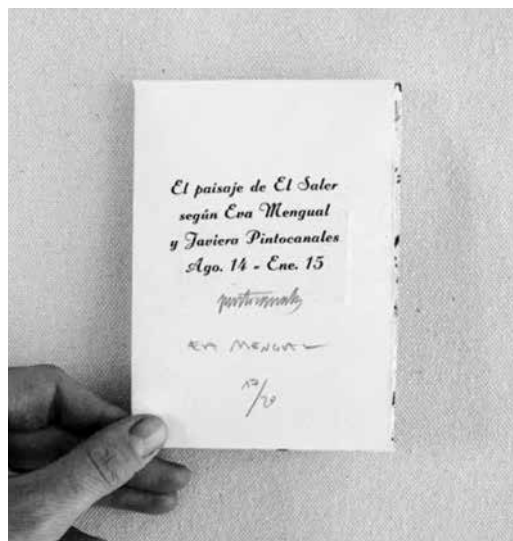
**Paisaje.** m. Lo que se ve al pasear./ 2. Lugar que pasa a través del lenguaje del pensamiento o de la mano, en forma de palabra o dibujo./ 3. Lo horizontal.

Consideramos que el paseo es lo que convierte un lugar en paisaje a través de un tiempo demorado, contemplativo, y que el pensamiento o la mano lo vuelven materia al transformarlo en palabra o





dibujo. También precisamos que lo horizontal es lo que captura la amplitud requerida para contenerlo. A esto le sumamos una pequeña fotografía para cuestionar la idea de “lo real”, ya que la imagen, mediante la técnica del fotograbado sobre placa de fotopolímero, es también interpretación. Por último, el contenedor que propusimos como parte de la obra cumplía al mismo tiempo la función



de exhibir: según la manera en que se plegara el libro, mostraría una u otra cara enmarcada por la pregunta de si ese fragmento hablaba de paisaje o perdía su condición de lugar para transformarse en algo distinto.

Todo el proceso de impresión fue un juego y un gran desafío, pues reunimos varias técnicas de grabado e impresión: litografías sobre placa de aluminio, fotograbado e impresión tipográfica sobre una única pieza de papel, ampliando el rango de error. Primero se estamparon las impresiones litográficas, luego el fotograbado y al final la impresión con tipografías de plomo compuesta a mano en ambos lados de la página.

Al terminar de escribir este texto vuelvo a buscar el diccionario académico de la RAE, y según lo que leo pareciera que con Eva hicimos un paisaje de un paisaje, un paisaje personal a partir de lo observado. Asimismo el acto de admirar se materializa a través de la mano y del dibujo que convierte un territorio determinado en un paisaje propio, con un espacio en la memoria, que más que traer el original de regreso, recuerda en el cuerpo cómo se sintió el estar allí.

### Paisaje

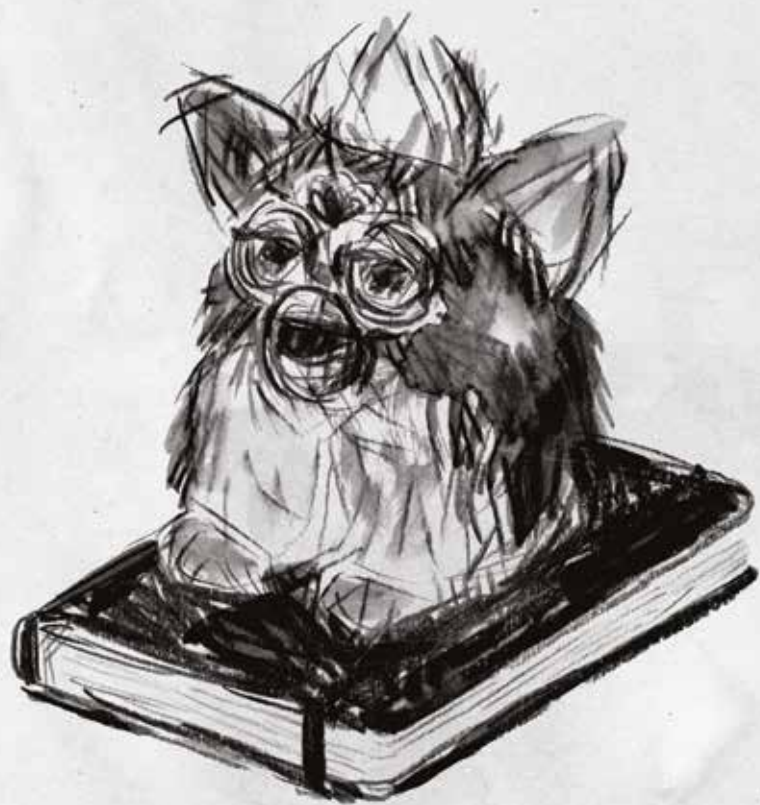
- Del fr. *paysage*, deriv. de *pays*, ‘territorio rural’, ‘país’.
- m. Parte de un territorio que puede ser observado desde un determinado lugar.
- m. Espacio natural admirable por su aspecto artístico.
- m. Pintura o dibujo que representa un paisaje (|| espacio natural admirable).

Cada ejemplar del libro *Paisaje* está compuesto por dos estampas litográficas, un fotograbado y tres impresiones tipográficas realizadas por las autoras sobre papel Incisioni Magnani de 220 g. Edición de 20 ejemplares impresos en La seiscuatro, Valencia, España.

Contenedor: 20 × 24,5 cm

Libro plegado: 8,2 × 11,7 cm

Libro extendido: 50 × 23,5 cm



# EXISTO PORQUE DIBUJO

GABRIEL EBENSERGER



**D**ibujar es algo individual al menos al principio. Es lo primero que hacemos antes de hablar bien y comunicarnos. Mucho antes de armar palabras con letras, mucho antes de dibujarlas. Es nuestra primera forma de comunicación. Sobre un medio como el papel, o muros si eras valiente o tuviste padres permisivos.

Yo tuve la suerte de que mi mamá era profesora de primero básico y ponía pliegos grandes de papel por el suelo de la casa para que yo rayara libremente. También se hacían amigos dibujando, aunque no hubiera nada que conversar. Se creaba un mundo en común con otros si a uno no le interesaban las pelotas. Dibujar es social.

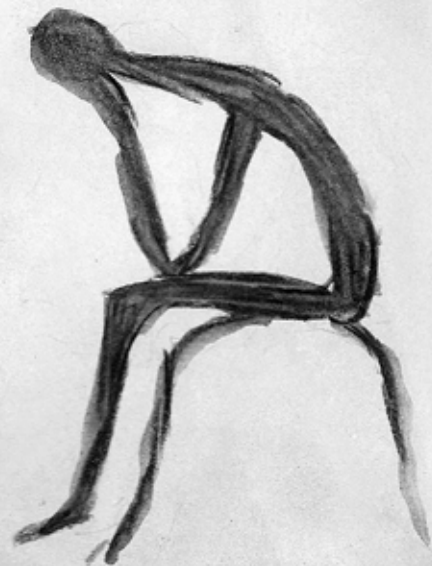


Ya más crecidos, los que seguimos en el mismo juego, lo hacemos ocupando el borde de un papel mientras se habla por teléfono. Pero el teléfono son los días de la vida, y ese borde lleno de rayas es la permanente libreta viajera de turno a la que aún le quedan hojas en blanco. La que se pasa de un banano al bolsillo de una chaqueta, luego de vuelta a una mochila, al velador, al escritorio, y al banano de nuevo. Muchas veces puede haber algo que nos molesta y no queremos ni siquiera pensarlo (dibujar para no pensar), menos revelarlo a nosotros mismos, y creemos que se puede eludir. Pero no es posible, porque hasta un trazo que no dice nada concreto puede gritar lo que se esconde: tristeza o furia, porque dibujar es emocional.

Existe un meme sobre dibujar y existir que me da pena, pero también siempre me saca al menos una sonrisa si no logra una carcajada. Está hecho con la foto de un supuesto hallazgo arqueológico que se hizo en España el 2014.



Son tres figuras humanas pintadas sobre el muro medio gris y rosado de una caverna. Dispuestas de forma horizontal, la primera es un hombre arrodillado que golpea el suelo, como lamentándose a gritos de algo catastrófico y sin remedio. El del medio se encuentra sentado sobre una roca, inclinado hacia adelante con la espalda encorvada. Los codos están sobre sus piernas y la cabeza sostenida por sus manos. En la última, un hombre está de pie, como si caminara con lentitud hacia la derecha y su cuello se halla encorvado con su mirada hacia el suelo. Se ve derrotado. Lo he visto con distintos textos titulándolo, pero todos tienen idéntico sentido: la vida siempre ha sido la misma paliza.



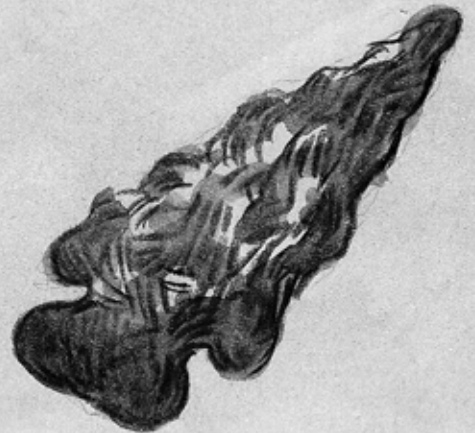
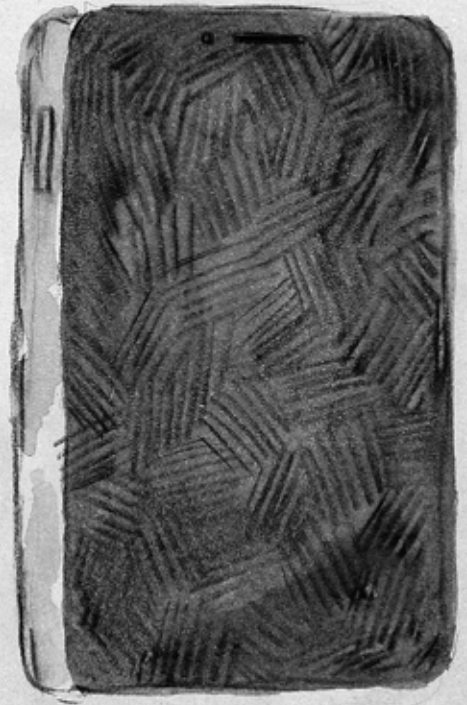
Creo que existe una conexión entre dibujar y los memes. Pueden ser un modo de expresión para alguien que no dibuja con un lápiz.



Tengo carpetas de memes. Astrológicos, de filosofía, existenciales usando Furbies antiguos, escueleros, y los que solo podemos entender quienes vivimos en Chile.

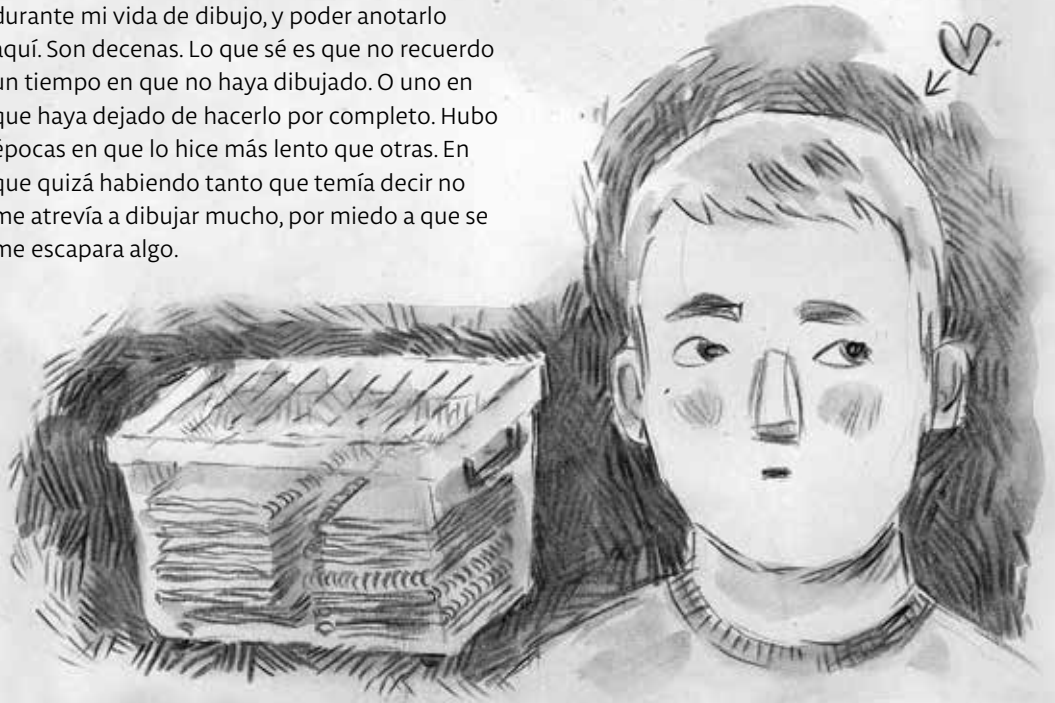
Esos últimos creo que son los mejores y que siendo este un territorio bastante triste, hemos convertido el nocivo espejito negro que se revisa compulsivamente en una herramienta para aliviarnos. Sacar para afuera: Dibujar. Lamentarnos y reírnos en conjunto de los absurdos que nos aquejan más o menos por igual.

Un país de poesía, de dibujos y de memoria.



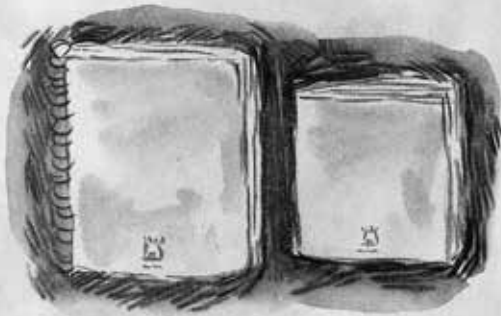
Me parece una forma de comunicación absurda y linda en partes iguales. Y necesaria, porque existe. Porque la realiza y consume la mayoría. Dibujar, ahora me doy cuenta, se ha tratado de lo mismo para mí. Sacar afuera algo de adentro y, con ese simple ejercicio casi siempre inconsciente, recibir el alivio que me da ese reflejo de supervivencia de animalito capaz de verse en un reflejo, saber que existe, y preguntarse a diario “¿por qué?”.

Me encantaría saber el número exacto de cuadernos y libretas que me han acompañado durante mi vida de dibujo, y poder anotarlo aquí. Son decenas. Lo que sé es que no recuerdo un tiempo en que no haya dibujado. O uno en que haya dejado de hacerlo por completo. Hubo épocas en que lo hice más lento que otras. En que quizá habiendo tanto que temía decir no me atrevía a dibujar mucho, por miedo a que se me escapara algo.



¿Podía un dibujo ser demasiado gay en octavo? Sí. Nunca me atreví a dibujar al compañero que me gustaba.

De la segunda no sobrevivió ninguna de mis croqueras de sexto a primero medio. Eran todas de esas horizontales negras, con anillado metálico, pero negro, y con tapas de cartón piedra que tenía un olor terrible si lo olías muy de cerca. Nunca escribí las cosas que pensaba y sentía, pero si hojeaba mis cuadernos reconocía lo que me había pasado al llenarlos.



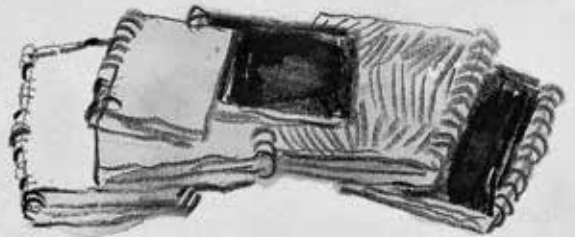
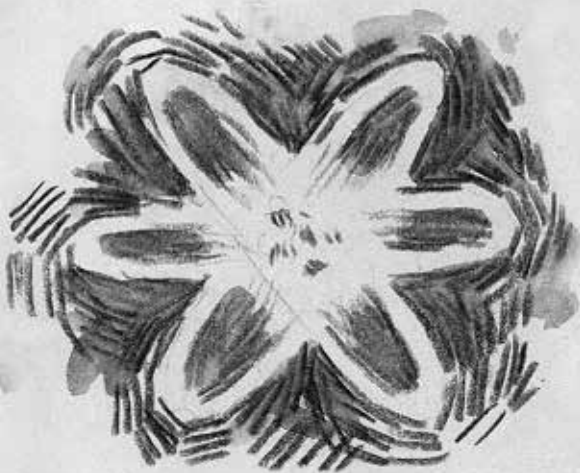
Existe una caja por ahí con toda una era de cuadernos Torre color verde, de esos de cuadrados grandes con anillado metálico blanco y páginas sin líneas. Hay varios más pequeños, Torre, verdes también, con hojas blancas, pero con lomo con corchetes. Son los que sobrevivieron a mi primera purga de cuadernos.



Ahora pienso a menudo en esa capa geológica de cuadernos que quise borrar. Irónicamente terminé haciendo narrativa gráfica con mis memorias. Dibujando sin guardarme nada, aunque fuera raro, o gay, o demasiado rosado (o magenta), o la última frontera: *cringe*.



Lo que me recuerda a otro de mis memes favoritos: un Furby disfrazado de payaso, acompañado de un texto en *comic sans* que dice: *Am I cringe, or am I a mirror for your internalized shame?* (“¿Soy cringe o soy un espejo para tu vergüenza internalizada?”).



Entremedio de mis dibujos leí sobre un experimento reciente de entrelazamiento cuántico de partículas cuyo resultado cuestiona la linealidad del tiempo. Y eso me dejó pensando en la linealidad de la memoria.

A través de este vínculo permanente que se observa en algunas partículas, estén dónde estén, pudieron notar que al cambiar cómo medían a una, parecía afectar retroactivamente la historia de la otra. Casi como si “ahora” y



“antes” existieran juntos, dándose forma mutua en un momento único conectado. Pareciera ser una pista de que el tiempo podría ser en realidad un camino flexible que se dobla y conecta eventos distantes. El presente podría estar afectando el pasado, y el futuro el presente.



Si el tiempo fuera algo que se repliega... ¿será por eso que puedo recordar momentos lejanos dibujando como si estuviera visitándome? ¿Y si esa compañía que sentía de chico al dibujar era yo mismo ahora pasando a saludar al recordarme? ¿Me observará dibujando ahora ese que existe más adelante? ¿Será ese que a veces me sopla ideas que escribo o dibujo



apurado para no perderlas? Y a él, ¿quién lo acompaña, y hasta dónde y cuándo se extenderán sus dibujos? ¿Seguiré existiendo cuando solo queden mis cuadernos?





# ILUSTRAR Y NARRAR LA ARQUITECTURA ESCOLAR

URSULA EXSS, CAROLINA RÍOS Y PIA SCHAUDER

A PARTIR DE SU INVESTIGACIÓN ACADÉMICA SOBRE LA ARQUITECTURA ESCOLAR MODERNA EN CHILE, DOS ARQUITECTAS Y UNA ILUSTRADORA REALIZAN UNA DOCENA DE ILUSTRACIONES PARA COMUNICAR EN TÉRMINOS VISUALES ALGUNOS HALLAZGOS DE SU ESTUDIO. LAS IMÁGENES QUE SURGEN DE LARGAS CONVERSACIONES, EN UN ESPACIO INTERMEDIO ENTRE INVESTIGACIÓN Y CREACIÓN, ABREN NUEVAS LECTURAS Y MODOS DE ACERCARSE A LA MATERIA QUE SE ILUSTRAR. PARTE DE ESE DIÁLOGO SE REPRODUCE A CONTINUACIÓN.

OT

ILUSTRACIÓN - DIBUJO - ESCUELAS - ARQUITECTURA

\* Este texto surge del proyecto "Prototipo libro ilustrado Reimaginar la escuela" (CREA3500-35, VINCI PUCV 2025), continuación del Proyecto Fondart n° 703399 (2024) sobre ilustraciones de escuelas chilenas de mediados del siglo XX.

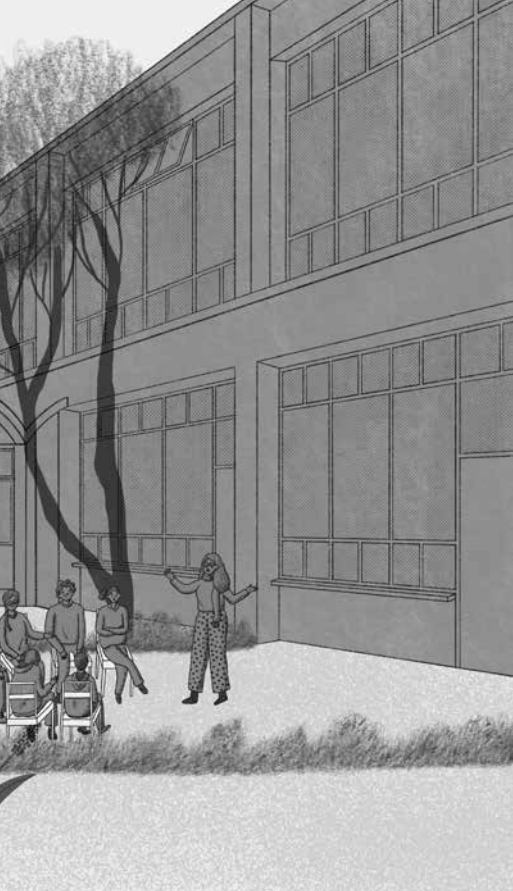


Ilustración del Liceo Experimental  
Gabriela Mistral, Santiago.

**URSULA EXSS:** Luego de analizar cada obra en planimetrías y fotografías de época, el ejercicio de ilustrar se convirtió en una tarea de síntesis: mostrar lo esencial, es decir, las ideas sobre la arquitectura presentes en cada una de las 12 escuelas que expusimos. Al seleccionar los trazos, apareció lo propio de cada lugar. El procedimiento es semejante al del croquis: un dibujo realizado con el cuerpo presente.

**PIA SCHAUDER:** A diferencia del dibujo técnico, la ilustración permite interpretar, tiene libertad para jugar con las formas, los colores, los caracteres, en fin, elementos que no buscan representar las cosas tal cual son. Asimismo lo especulativo lleva a imaginar la vida en un espacio determinado, porque uno de los aportes de la ilustración para comprender la arquitectura es su capacidad de enlazar la historia del lugar con los trazos fundamentales del espacio que cuentan algo.

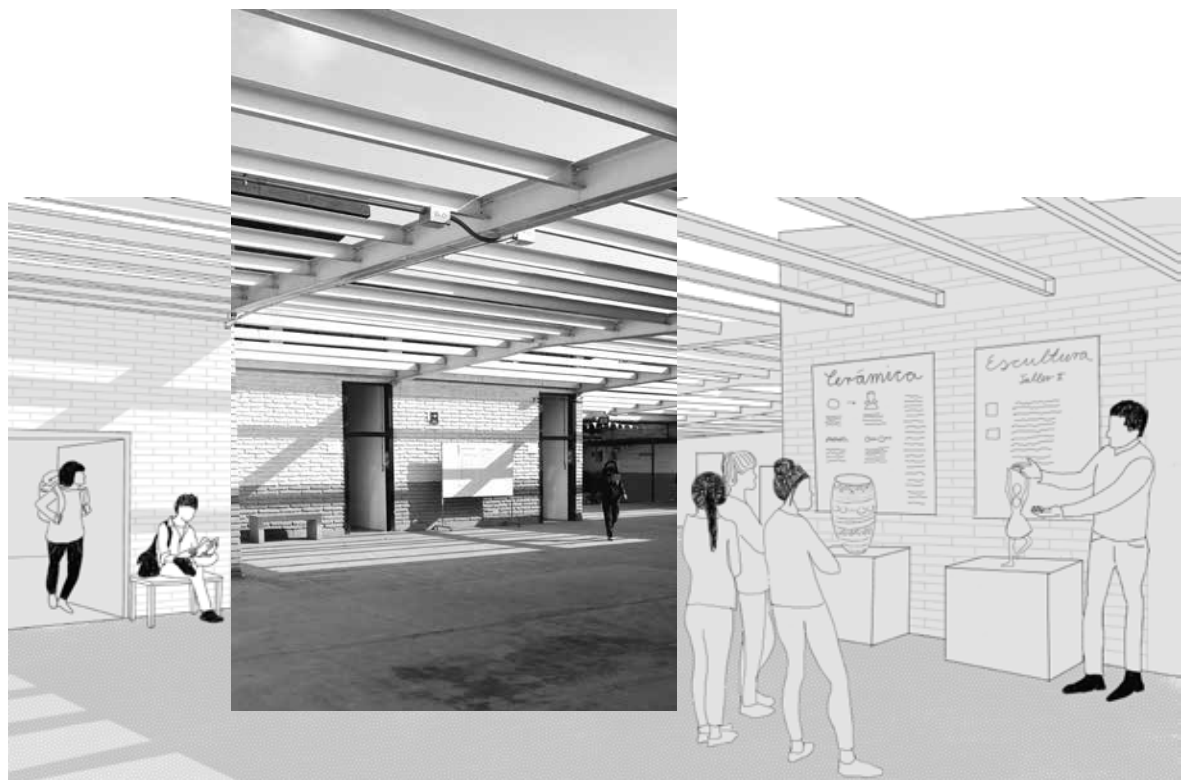
**CAROLINA RÍOS:** Podríamos decir que la foto es lo “real” porque muestra un fragmento de realidad patente. Pero al tomar esas imágenes, interpretarlas e ilustrarlas, proyectando el modo en que vivían estudiantes, profesores, y todos quienes habitaron un lugar determinado, se cuenta y recrea una historia en parte imaginaria de lo que era esa escuela.

**P.S.:** En este punto la ilustración aproxima la arquitectura a un público más amplio. Por ejemplo, una persona que no entiende bien la arquitectura o la geometría, tendrá dificultades para leer un dibujo técnico. Sin embargo, al integrar los detalles que aporta la ilustración: personajes, plantas, colores, esa persona será capaz de leer lo que el dibujo pretende decir. Y en este proyecto que estuvo dirigido a los niños, fue justo esa dimensión narrativa lo que les permitió aproximarse a lo que quisimos mostrarles en la exposición. No fueron los cortes o las plantas de arquitectura lo que llamó su atención.

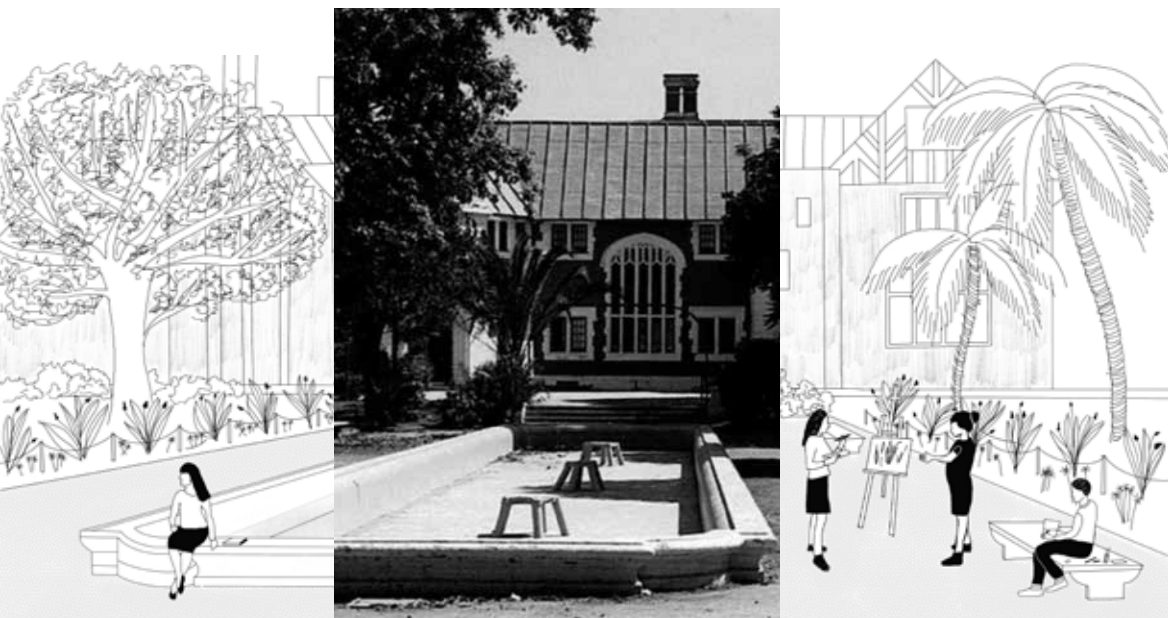
**U.E.:** La aparición de personas en un dibujo lo vuelve más cercano, porque nos identificamos, nos ponemos en el lugar de sus habitantes. En este caso cabe resaltar el factor lúdico que incorpora la ilustración: la diversidad de los personajes y sus acciones muestran la versatilidad del espacio (las caritas que se asoman, los niños que ponen atención a la clase y los que están distraídos...). Esto le otorga a la arquitectura esa condición que le es propia donde los espacios abren múltiples modos de estar. La ilustración, a diferencia de una planta arquitectónica, posibilita entender que la arquitectura no es solo funcional. Si bien aparecen las funciones del espacio, también se observan los aspectos menos previsible, propios de la vida cotidiana.

**C.R.:** Los detalles son muy importantes. Cuando una ilustración es demasiado general, se pierden las capas que hacen posible el acceso al dibujo. En cambio, cuando uno se encuentra de a poco con los elementos y al comienzo se ve algo que pasa en primer plano y luego aparece otra cosa más atrás, esas interacciones enriquecen la vida del dibujo y la lectura del espacio: se multiplican las entradas.

**P.S.:** Cuando hicimos la ilustración de la escuela con una casona grande al fondo, no contábamos con todos los datos de la fachada ni de la elevación. Aun así fue posible dibujar detalles históricos, tal vez interpretativos, pero de mucha información técnica: plantas, fotos. A pesar del carácter especulativo



Boceto de la Escuela Vocacional Población Joao Goulart, La Granja.



Boceto del Liceo Experimental Manuel de Salas, Ñuñoa.

que tuvo el procedimiento, da una idea bastante aproximada de lo que ese espacio pudo ser en el pasado. No se trata de un dibujo histórico donde todos los detalles son fieles a la realidad, sino de una aproximación. Ilustrar es ir tanteando.

**U.E.:** No trabajamos con ningún caso demolido, pero sí con casos bastante modificados, como una escuela en Arica que hoy tiene corredor y originalmente no lo tenía. En este aspecto, el principal desafío fue imaginar para integrar: a partir de datos aislados debimos identificar una unidad coherente. Tal como se conectan con un lápiz los puntos numerados para revelar un dibujo que está oculto en la página, la ilustración nos permitió llenar los vacíos para dar con lo esencial de los espacios escolares propuestos.

**C.R.:** Las ilustraciones no corresponden a ninguna época histórica: son un collage.

**U.E.:** En dibujos similares realizados en el pasado, se puede ver, por ejemplo, a un niño vestido con mameluco, un tipo de ropa que no usaría el niño de ahora. A pesar de esos detalles, el dibujo nos ayuda a entender que la escuela se ha sostenido tanto como ha cambiado a través del tiempo; si bien se observan variaciones históricas, existen aspectos más estables de la cultura escolar que son transversales a toda época. La fotografía ayuda a ver los distinguos históricos; en cambio, la ilustración elimina la distancia entre los niños de 1940 y los del 2020, porque permite mirar sin tiempo.

# CUERPO Y CARTOGRAFÍA AFECTIVA EN LA INFANCIA

**MARÍA ELISA DONOSO ARAYA**

A TRAVÉS DE EJERCICIOS PRÁCTICOS CON NIÑOS Y A LA LUZ DE PENSADORES COMO FERNAND DELIGNY Y SUS CARTOGRAFÍAS, SE IDENTIFICA EN EL GESTO GRÁFICO LA TRADUCCIÓN VISIBLE DE UN CONOCIMIENTO SILENCIOSO Y AFECTIVO, ALMACENADO Y PROCESADO POR EL CUERPO.

ESTE TEXTO INTENTA APROXIMARSE A LA CONFIGURACIÓN DE UNA ATMÓSFERA PERFORMATIVA DONDE EL DIBUJO OPERA COMO EXTENSIÓN DEL SISTEMA COGNITIVO, PARA HACER VISIBLE LO AUSENTE Y CARTOGRAFIABLE EL SILENCIO INHERENTE A LA ACCIÓN CORPORAL.

**OT**

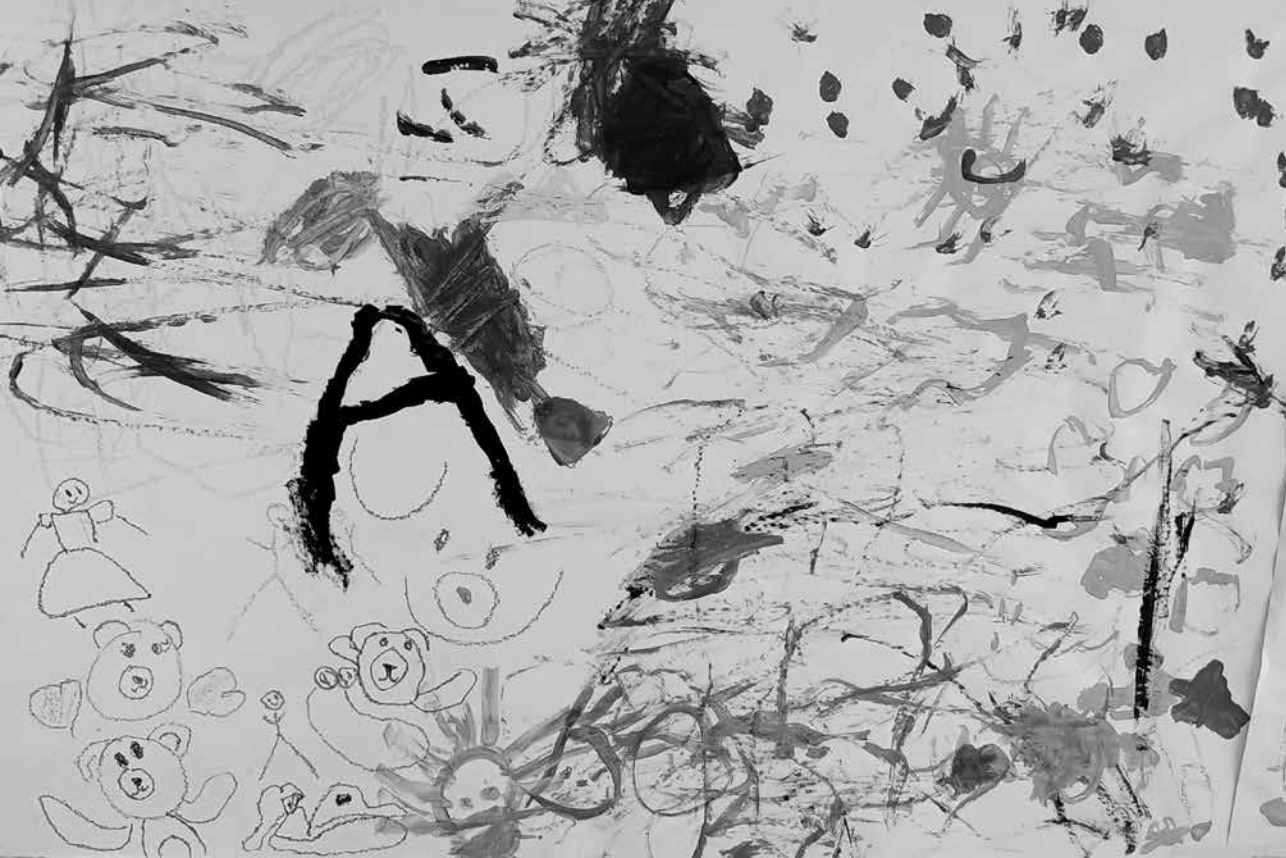
DIBUJO - CARTOGRAFÍA - SILENCIO - AFECTO - COGNICIÓN

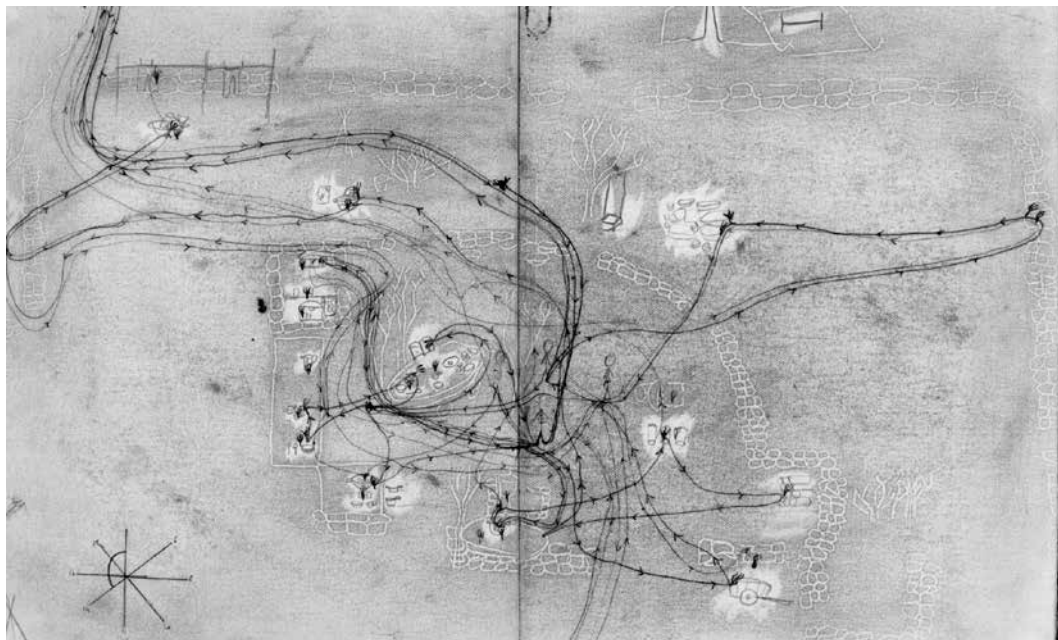
**A**unque es muy sabido que nos conectamos con el mundo a través de los sentidos, ellos no son meros receptores pasivos de estímulos: estructuran, producen y almacenan un conocimiento existencial silencioso que se remonta a tiempos inmemoriales. Me refiero a una energía corporal que nos acompaña a lo largo de toda la vida y que, mediante relaciones del tacto y la vista, hápticas y ópticas, configura dimensiones afectivas que se despliegan entre la memoria y la imaginación. En este sentido, el lugar del dibujo como trazo y acción se convierte en dispositivo de mediación, en tanto gráfica del pensamiento y forma de conocimiento encarnado o corporeizado. De ese modo, el trazo traduce el pensamiento en acto, inseparable del cuerpo y del mundo.

Observar a preescolares durante una serie libre de ejercicios pictóricos, revela que el acto de dibujar es en sí mismo una performance en la que la acción física deviene percepción, al modelar una atmósfera performativa. La idea se profundiza al explorar las cartografías del educador francés Fernand Deligny, quien a través de su trabajo con niños autistas, reconoció una filosofía gestual articulada por el movimiento puro, sin la mediación del lenguaje verbal. Al igual que en sus derivas cartográficas, la cartografía gestual o corpocartografía, la metodología de estudio implementada por Deligny, registra el fluir de una existencia que se manifiesta en desplazamientos, pausas, trayectorias y gestos mínimos.

En ese contexto, el dibujo gestual se revela como una extensión del sistema cognitivo.

Integra pensamiento, acción y percepción en un proceso único, donde el cuerpo recrea el espacio que habita. Cada línea se convierte en la inscripción de un tiempo vivido, en una afectividad en tránsito. Lejos de ser un simple contorno, el trazo condensa la vibración de la mano, la oscilación del pensamiento y la memoria del cuerpo. Porque el dibujo no ilustra una idea preexistente, sino produce una forma de conocimiento silencioso encarnado en el gesto mismo.





Mapa generado a partir de la red de recorridos de personas documentada por Fernand Deligny en Cévennes, perteneciente al proyecto L' Arachneen. Archivo Fernand Deligny.

A partir de cuatro experiencias de dibujo con niños, emergió una atmósfera performativa, en que el cuerpo se manifestó (en fiesta) como agente central del acto gráfico. Allí se observaron posturas, desplazamientos y modos de interactuar con el soporte, que hicieron visible una estrecha interrelación entre cuerpo, gesto y espacio, hasta volverse uno solo.

Con el fin de presentar las profesiones u ocupaciones laborales de los padres a sus hijos en un jardín infantil, bajo la consigna de imaginar “una ciudad ideal”, se dispusieron dos paños de papel para ser intervenidos por los niños: uno desplegado a lo largo del muro, en sentido vertical, y otro apoyado a ras de suelo. Los mayores optaron instintivamente por el muro; con trazos controlados y posturas distanciadas, dibujaban sin acercarse al cuerpo al paño, manteniendo una relación retraída respecto del soporte. Los más pequeños (de 3 años), en cambio, pintaban con las manos tendidas sobre

el papel en una relación directa y táctil, disolviendo los límites entre cuerpo, acción y obra. Así, el dibujo en tanto proceso opera como extensión corporal, más que mero sistema de representación. Los intersticios o vacíos en el papel se revelaron como huellas de una presencia retirada: marcas silenciosas que prolongaban el cuerpo del niño en su relación afectiva con la superficie.

Al igual que las arañas utilizan herramientas externas para ampliar sus capacidades cognitivas, la tela que tejen no es solo un objeto físico: es una extensión del sistema perceptivo y motor del animal. Esta red compleja prolonga su percepción del entorno y facilita la captura de presas, funcionando como una proyección de cuerpo y mente. En el mismo sentido, el dibujo también puede entenderse como una extensión del sistema cognitivo humano, donde el trazo y la línea se vuelven herramientas que amplifican la percepción, el pensamiento y la memoria corporal en un acto performativo.

Si la tarea de la pintura, como señala Deleuze, es visibilizar las fuerzas invisibles, en este caso el gesto infantil tradujo deseos, vínculos y afectos mediante un acontecimiento gráfico que dio forma a lo ausente. Las corpocartografías resultantes del trabajo con los niños del jardín infantil funcionaron como medio para documentar el proceso de encarnación del espacio.

Los vacíos que emergieron en el lienzo final corresponden a los cuerpos de los niños que recorrieron la superficie con cuerpo y manos. Al concluir el ejercicio de esos cuerpos que ya no estaban presentes, quedaron los contornos: intersticios, pausas y silencios que recrean una cartografía afectiva, donde lo inexistente irrumpe como forma positiva. Los trazos del dibujo se revelan como el negativo del cuerpo que al retirarse, consolida su presencia en la imagen.

El acto gráfico es aquí un gesto que activa imágenes potenciales mediante el tacto y la corporalidad: el dibujo genera posibilidades perceptivas y afectivas, donde la imaginación es trazo y vacío, ampliando con ello la experiencia del cuerpo en el espacio.

El pensamiento en el campo de creación se despliega a través del gesto en lugar de anticiparlo, con lo que transforma el acto de dibujar en un evento vivo donde la temporalidad y la espacialidad del movimiento corporal capturan el proceso de conocer. Esta performance gráfica opera como dispositivo de cognición extendida, al integrar la memoria del tacto con la memoria visual y la imagen gráfica en un sistema unificado: posiciona al cuerpo como agente epistémico capaz de generar formas de saber que surgen en el instante de dibujar.

La corpocartografía valida este enfoque y demuestra que los trazos y mapas de movimiento configuran extensiones de la cognición corporal. No representan un espacio abstracto, traducen un conocimiento silencioso; red de afectos, desplazamientos y hábitos que organizan una inteligencia anterior al lenguaje verbal. Dibujar es trazar presencia. Dar forma a un pensamiento que

no requiere articulación discursiva para constituir sentido.

También el silencio que surge del proceso es activo: un campo de posibilidades perceptivas y afectivas. Según John Cage, el silencio es el espacio necesario para percibir los procesos internos del cuerpo, la base fundamental del acto creativo. Cada trazo se convierte en una marca afectiva o en una variación de la realidad que influye y es influida por el entorno. Por su parte, los intersticios, lo que queda implícito o entre líneas, son vestigios del cuerpo vivido, impresos en la superficie como resultado de la experiencia.

Lejos de ser solo pasatiempo, el acto de dibujar ordena un modo fundamental del pensamiento que utiliza el cuerpo como instrumento primario. Y al cartografiar su conocimiento silencioso a través de la performance gráfica, los niños no se limitan a representar el mundo: lo producen activamente tejiendo una red de significados afectivos. Una en la que cuerpo, mano y mente se constituyen en el mismo y transformador acto de conocer.

## REFERENCIAS

- Celedón Bórquez, G. "John Cage y la posibilidad de pensar el sonido como acontecimiento. Aproximaciones filosóficas a su obra". *Revista Musical Chilena* 69, 2015, 3-85.
- Crespo, P. H. "Sensación y pintura en Deleuze". *Aisthesis* 47, 2010, 272-283. Deligny, F. *Lo arácnido y otros textos*. Cactus, 2015.
- Pallasmaa, J. *La mano que piensa*. Editorial Gustavo Gili, 2009.
- Spinoza, B. *Ética demostrada según el orden geométrico*. Ed. y trad. de Atilano Domínguez. Editorial Trotta. 2000.



En memoria de  
**David Jolly Monge**  
(1951 - 2024)



# LA MANO EN EL OTRO

VICTORIA JOLLY M.

**D**esde niña recuerdo estar acompañada del dibujo, mirar las extensas superficies geométricas pintadas sobre las paredes, las líneas de tinta china realizadas a mano alzada directo en el muro, en cada una de las casas que habité junto a mi hermano entre Santiago y Ritoque. Esa línea discontinua se repetía en ambos lugares como si buscara retratar el pulso de la mano del dibujante. Al final del pasillo rayábamos con tiza sobre una gran pared negra en “la pieza de jugar”.

El dibujo infantil no solo forma parte de un juego y entretenimiento; también es un lenguaje visual que permite estructurar el pensamiento y expresar emociones antes de dominar las palabras. Desde la primera infancia, se vuelve una herramienta de comunicación para transmitir incluso aquello que nos cuesta más contar, lo que queda guardado en nuestro inconsciente, superponiendo la realidad, el deseo y la fantasía en el blanco de una página. Los primeros dibujos son anacrónicos: una superficie donde se mezcla la imaginación con la memoria, junto a elementos tangibles del presente y cotidiano. No conozco niños que no dibujen sino adultos que olvidan esa mirada inicial.

Al dibujar, en una acción simultánea, el ojo le pide a la mano que trace lo que ve. Así, cada uno de esos órganos sensibles colabora con el otro. ¿Pero qué será lo que la mano le pide al ojo?

Por una parte, registrar los movimientos del brazo de manera que las ideas y las palabras de un breve escrito se asocien luego de una percepción visual, y así iluminen lo que el dibujo revela. Una acción de ida y vuelta entre observación, trazo y pensamiento.

\* Los dibujos de David Jolly Monge que acompañan este texto, fueron publicados por primera vez en el libro *La observación: el urbanismo desde el acto de habitar* (EUV/e[ad], 2015).

Uno de los croquis publicados en el libro *La observación: el urbanismo en el acto de habitar* muestra una mesa, que forma parte del dibujo a través de la sombra de los objetos sobre la superficie: alcuza, platos y una vela. “Lo que se ve a la luz de una vela es fuertemente asistido por la memoria y no solo por lo que los ojos perciben”.<sup>1</sup> La memoria del dibujante completa las líneas de los objetos que forman parte de su espacio en medio de la penumbra; nosotros, desde afuera, asociamos la mesa al blanco que queda sin tocar. Ella está presente en el dibujo sin la necesidad que aparezca representada por sus bordes.

Más allá de una representación, el dibujo es un acto de síntesis que trabaja por insinuación, un tiempo inmersivo que nos permite medir lugares y espacios con el cuerpo. Dibujar es la posibilidad de encontrarse con la lectura del sentido de un momento y el lugar en su conjunto.

“En la periferia de Valparaíso, una casa de lo escaso delimita su recinto con una frágil trama de varillas: el interior mínimo se vuelve hacia un exterior holgado”.<sup>2</sup> En medio de la fragilidad de esas viviendas, el croquis y el escrito sugieren que el espacio interior reducido se proyecta y multiplica en lo amplio de su entorno. Al observador le permite pensar que el espacio habitable tiene su doble afuera.

Es entonces que a través de la acción de dibujar se da cuenta del tiempo en sus distintas dimensiones: *Kairós*, el momento preciso; *Cronos*, el momento en que se extiende en toda su duración.<sup>3</sup> Luego de reconocer el dibujo como un elemento que fija ese tiempo acción, el observador puede percibirlo y hacerlo suyo.

“Al dibujar una plaza se hacen presentes las sombras del follaje en el suelo, a la manera de un parque para caminar entre y bajo los árboles. Pero no la nombramos como parque ni como jardín”.<sup>4</sup> El jardín tiene lugar y sobrevive gracias al cuidado de sus jardineros. Tarde o temprano tendremos que entregarlo al cuidador siguiente y hallar a quien lo cuide después de nosotros, esa es quizá la parte más difícil de nuestra tarea.<sup>5</sup> Pero un jardín dibujado permanece y continúa gracias a la mirada de los entusiastas. Los dibujos probablemente siguen “siendo”, porque en ellos quedan guardadas las líneas y en esos trazos fijos la posibilidad de encontrar al otro.

---

1. David Jolly. *La observación: el urbanismo desde el acto de habitar*, 2015, 127.

2. Jolly, 2015, 191.

3. François Fédier. *Tenir, entretenir s'entretenir*. F. Paillart, 2019.

4. Jolly, 2015, 171.

5. Andermann Jens. *Jardín*, Editorial Bifurcaciones, 2023.





Nuestros antepasados obligados a permanecer en la penumbra descubrieron lo bello en el seno de la sombra.<sup>6</sup> Creer que heredamos el lenguaje del elogio para mantener viva su tradición no implica dejar de ver lo distinto, lo desigual, lo asimétrico y las historias desde los márgenes, porque es en ellas donde se guarda y preserva el testimonio de un tránsito y su posible transformación.

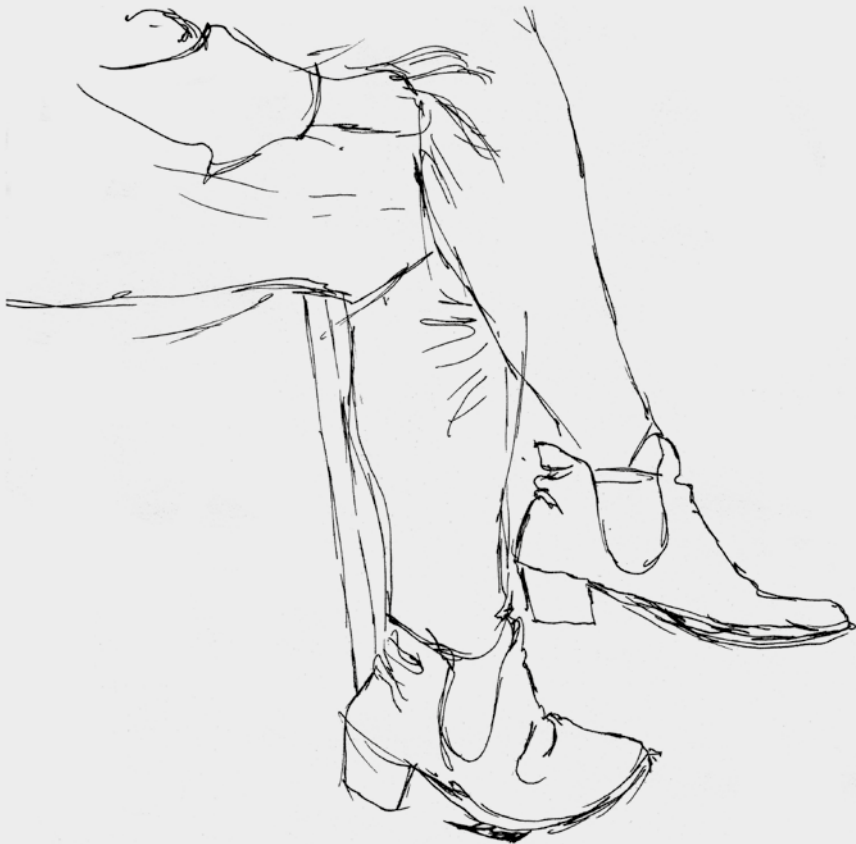
Quizá perder al padre sea equivalente a perder una parte del cuerpo; sin embargo, su presencia persiste. El cuerpo entonces es también un medio desde donde mirar y percibir el mundo vivido, una experiencia sensible que no desaparece necesariamente con la ausencia anatómica.

*El jardín nos pertenece  
somos del jardín  
por unos meses  
por una vida  
pero nunca  
para siempre.*

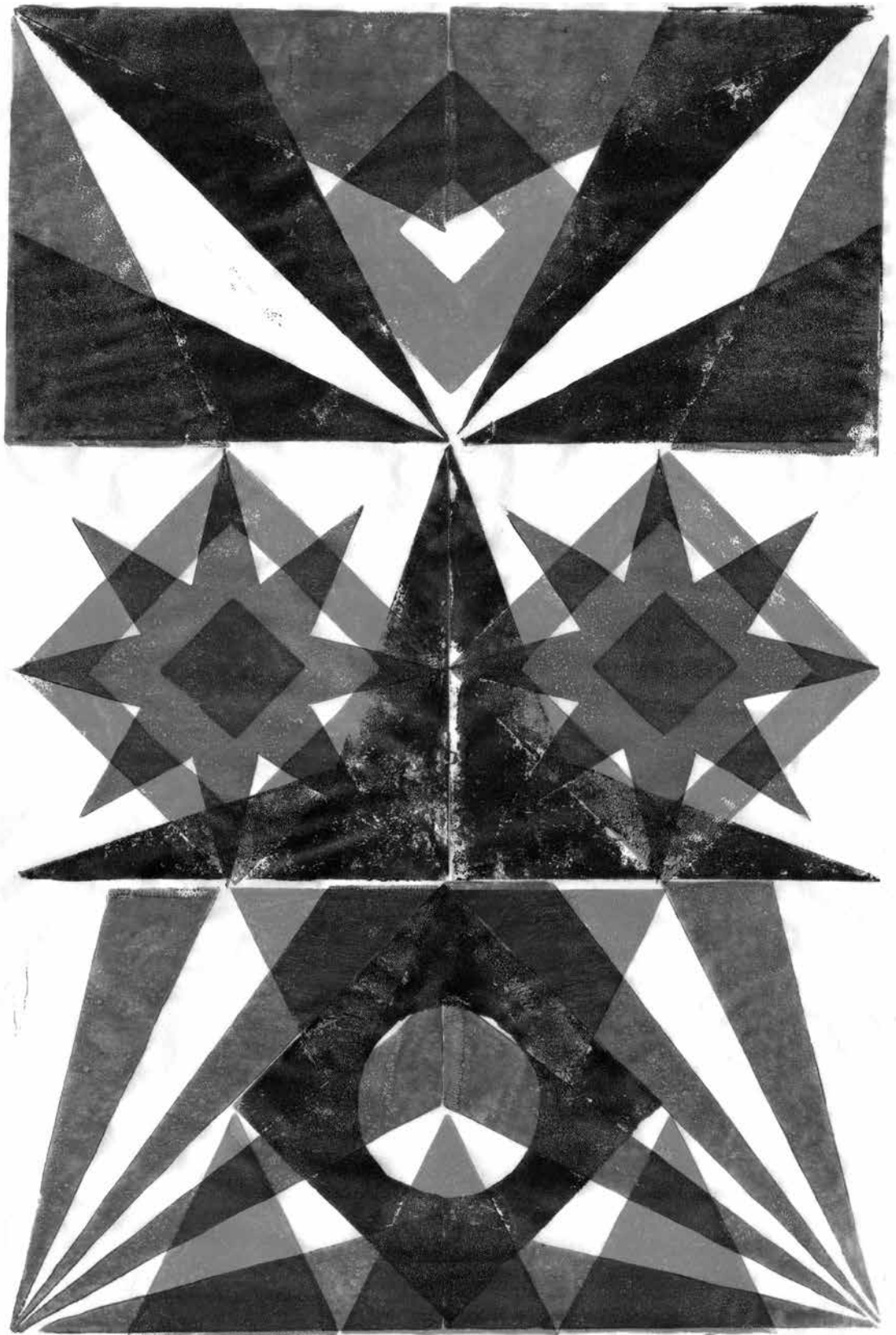
*el dibujo y el jardín  
nos sobreviven  
se entregan  
tarde o temprano  
a los ojos  
a las manos  
de otro.*

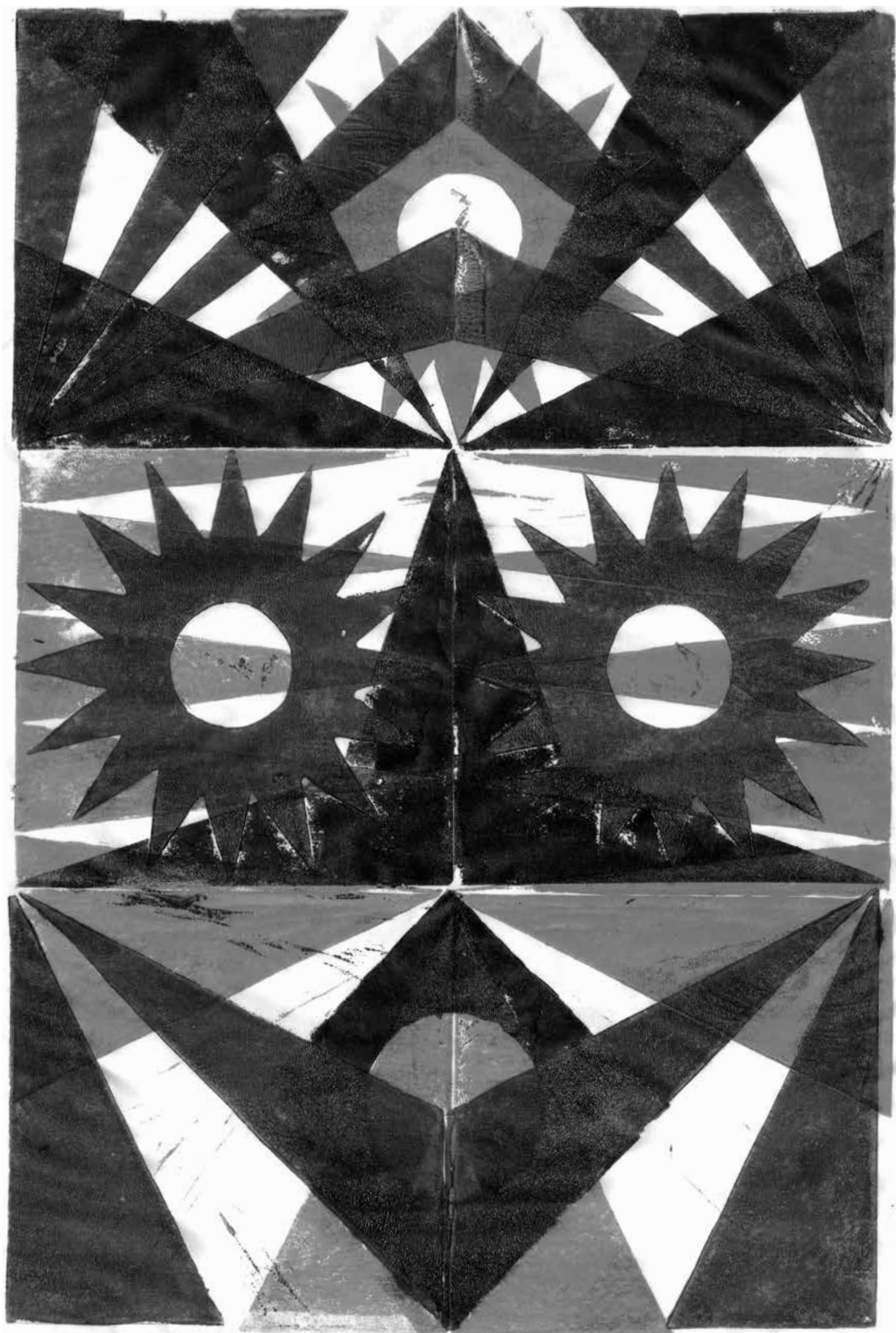
---

6. J. Tanizaki. *El elogio de la sombra*. Editorial Siruela, 1994.









**SALA AMÉRICA**  
 ESCUELA DE ARQUITECTURA  
 Y DISEÑO PUCV

### Memorias de un puerto

Andrés Manríquez

2 al 10 de septiembre

Exposición de Andrés Manríquez que homenajea a la ciudad a través de 43 pinturas en acrílico sobre tela, las que registran su relación personal y artística por medio del gesto y del color en el paisaje urbano.



### El espesor invisible

Sofía Vidal

2 al 24 de octubre

“Testimonio de la maestría de la artista en el trabajo con el vidrio, en el que muestra –volúmenes y texturas que parecieran surgir de la nada– e invita al observador a reflexionar sobre la naturaleza de la percepción y la realidad. Los destellos de color que atraviesan algunas piezas recuerdan que siempre hay algo que se esconde incluso en la transparencia”. (Valentina Garretón)

### La deconstrucción del fuego

Francesco di Girolamo

17 de noviembre al 7 de diciembre

Serie de trabajos en óleo y carboncillo sobre tela y papel de bambú que explora la topografía y la memoria del extremo sur de Chile, como si el paisaje fuera una metáfora de huella, silencio y tiempo. Así, estos registros son una experiencia que convoca a la memoria natural, a la historia geológica y emocional de los territorios que nos rodean.



## LIBROS

**Metáforas poéticas para la construcción de los oficios**

Jaime Reyes Gil

Ediciones e[ad]

13,5 x 20 cm

ISBN: 978-956-8192-28-0

2024, 210

Este libro es tanto narrativa histórica como manifestación poética, fuente documental y reflexión conceptual, estudio sobre el diseño y la arquitectura en particular, y sobre la pedagogía desde una perspectiva más amplia. A través suyo se accede al aspecto más localizado de la experiencia en la ciudad-escuela y en la escuela-ciudad, pero también al método que en las Travesías, mira aquello que no es lugar en expansión más allá de la territorialidad. Estudio sobre una producción chilena, pero con los inevitables antecedentes brasileños que contextualizan la investigación, revelando su contribución amplia y suprarregional capas sobre capas.

**Travesías por América  
Viajes de formación en la Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV**

Rodrigo Saavedra Venegas

Ediciones e[ad]

13,5 x 20 cm

ISBN: 978-956-8192-29-7

2024, 154

El impacto digital del ordenador no convierte la visión humanista y pedagógica en algo anticuado, sino aproxima el trabajo del arquitecto al de otros artistas y a la visión del director de cine. No en vano el éxito inmenso del cine y la televisión en el mundo debería contraponerse y complementarse con la arquitectura de la quietud y de la contemplación poética que Rodrigo Saavedra transmite y destila en sus viajes de reconocimiento social duradero y amable, nunca agresivo ni destructivo.

**Chile es un archipiélago. La poesía y los mares de América**

Jaime Reyes Gil

Ediciones Universidad Católica de Valparaíso

ISBN 978-956-17-1168-6

2025, 95

En estas páginas, se propone repensar al país no como una franja de tierra entre la cordillera y el océano, sino como un conjunto de mares que han moldeado su cultura, lenguaje y modo de habitar. Con un enfoque interdisciplinario, que combina historia, poesía y geografía, Reyes explora el influjo del mar en el imaginario americano y el papel olvidado de las navegaciones en nuestra identidad. Acompañado de ilustraciones originales, Chile es un archipiélago, es una sugerencia a hallar, cada vez, el país y el continente desde los horizontes de las aguas.

## ARTÍCULOS

**“Urbanismo afectivo y fortalecimiento comunitario en las periferias del Gran Valparaíso, Chile”**

Emanuela di Felice y Adriana Goñi

Mazzitelli

Revista *Invi* n° 40

Facultad de Arquitectura y Urbanismo

Universidad de Chile

ISSN 0718-8358

2025, 200-228

A partir del campamento de Reñaca Alto Sur, el artículo examina cómo el urbanismo afectivo puede fortalecer la base comunitaria y promover nuevas formas participativas. Su trabajo se desarrolló bajo un enfoque investigación-acción, combinando talleres con habitantes y estudiantes de arquitectura, mesas técnicas con organismos públicos y entrevistas semiestructuradas.

**“Lessons from collective housing projects co-designed with Indigenous communities in Aotearoa New Zealand and Chile”**

Priscila Besen (AUT), Iván Ivelic (PUCV), Sibyl Bloomfield (AUT), Claudio Aguayo (AUT) y estudiantes PUCV y AUT (Auckland University of Technology)

UCL Press / Amps

ISSN 2050-9006

2025

Estudio que se hizo en Aotearoa, Nueva Zelanda, y Chile, y que analizó proyectos de vivienda colectiva en que los valores indígenas se integraron mediante codiseño. Las entrevistas con arquitectos revelan cómo la participación de los residentes refuerza el sentido comunitario y ofrece claves para crear viviendas regenerativas y conectadas en otros contextos.

**“Pictos: A Service Focused on Cognitive Accessibility for Navigation and Evaluation of Services in Chile”**

Katherine Exss, Herbert Spencer, Vanessa Vega, Izaskun Álvarez-Aguado y Renée Rodo

*Springer Nature*

ISBN 978-3-031-76401-1

2025, 177-188

La accesibilidad cognitiva sigue siendo un desafío en Chile. Desde 2018, el servicio web Pictos se ha codiseñado junto a adultos con discapacidad intelectual para crear un sistema pictográfico y una arquitectura de información que faciliten la comprensión de servicios públicos y privados. Su implementación se ha entendido a varias ciudades y a entornos digitales.

## COLABORARON EN ESTE NÚMERO

**Ursula Exss C.**

Arquitecta. Doctora en Arquitectura y Estudios Urbanos PUC y profesora de la Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV.

**María Elisa Donoso A.**

Arquitecta. Magíster PUCV y candidata a doctora en Artes Integradas por la Universidad de Playa Ancha.

**Gabriel Ebersperger**

Diseñador gráfico y artista visual. Autor de la novela gráfica *Gay gigante* y de *El libro de la tristeza*.

**Luisa Frigolett C.**

Arquitecta. Magíster en Teoría, Historia y Crítica PUC y candidata a doctora en Arquitectura, Estudios Urbanos y Diseño en la misma universidad. Profesora en UNAB, UGM y UFT.

**Macarena García Moggia**

Escritora. Doctora en Filosofía mención Estética y Teoría del Arte UCh y profesora del Instituto de Arte PUCV.

**Jorge Jara G.**

Diseñador de vestuario y escenógrafo.

**Victoria Jolly M.**

Arquitecta y artista visual. Magíster en Arquitectura PUCV, investigadora del Centro de Innovación del Hormigón PUC y profesora de la misma universidad. Es miembro del colectivo Punto Espora.

**Jorge Martínez G.**

Artista visual. Profesor de la Facultad de Arte UPLA e Instituto de Arte PUCV.

**Javiera Pintocanales**

Diseñadora gráfica. Máster en Edición en Universitat Pompeu Fabra, Barcelona, y maestría en Diseño y Producción Editorial en Universidad Autónoma de México. Dirige el Taller Pez, desarrolla libros de artista y hace clases de dibujo al natural.

**Carolina Ríos**

Diseñadora gráfica e ilustradora. Diplomada en Ilustración Creativa y Técnicas de Comunicación Visual en Eina-UAB.

**Luis Romanque**

Diseñador gráfico. Diplomado en Tipografía Digital por la PUC y máster en Tipografía Avanzada en Eina-UAB.

**Manuel Sanfuentes V.**

Diseñador gráfico y poeta. Profesor de la Escuela de Arquitectura y Diseño PUCV. Director del Taller de Ediciones e[ad] PUCV y editor de Al Frago Ediciones.

**Pia Schauder**

Arquitecta y urbanista. Magíster en Proyecto Urbano PUC y master of Science Universidad Técnica de Berlín.

**Gonzalo Schmeisser**

Arquitecto. Magíster en Arquitectura del Paisaje PUC y profesor en la Escuela de Arquitectura UDP.



Las imágenes de las páginas 4, 5, 76 y 77 pertenecen a Luis Romanque:

Estos interludios gráficos son monograbados, cuyas matrices han sido preparadas en linóleo y estampadas sobre papel Calcamoid semitransparente de 50 gramos en formato DIN A3 (297 × 420 mm) con tintas para grabado block printing a base de agua. Las matrices de cada página están compuestas por un set de teselas geométricas de 10 × 10 cm, inspiradas en la tradición modernista de Barcelona, presente tanto en interiores como exteriores arquitectónicos de la ciudad. Tal como en la técnica tipográfica las unidades se reordenan cada vez con la intención de dibujar abstracciones o grafemas. El resultado son estas páginas llenas de calces, descalses, transparencias y saturaciones de formas y colores que aquí presentamos en blanco y negro.

## COLOFÓN

La presente edición de la revista *acto & forma* fue impresa en diciembre de 2025 en los talleres de Almendral Impresores. En el interior se utilizó la fuente Libertad –en sus distintas variantes– sobre papel bond ahuesado de 80 gramos. La portada fue impresa en papel bond ahuesado de 106 gramos. Esta edición consta de 300 ejemplares.



...miento comienza de este modo, entonces, que el reconocimiento  
de la presencia de su invariabilidad.

Provocar  
en los cuerdos  
no en este mundo de líneas  
diferentes  
de perenne  
de un técnico  
de perenne

El reconocimiento de la ten-  
sión de -ora de la profun-  
dididad, afim de quitar todo  
lo que haga de resto, lo es  
tablar el eje -ortaca vertical  
y esto es solo esto es hacer la



PONTIFICIA  
UNIVERSIDAD  
CATÓLICA DE  
VALPARAÍSO

e[ad] Ediciones

Escuela de Arquitectura y Diseño  
Pontificia Universidad Católica de Valparaíso

An abstract architectural drawing on a textured, layered background. The drawing features a central figure, possibly a person, within a rectangular frame. To the right, there are vertical elements resembling columns or structural supports, some with circular details. The overall style is sketchy and expressive, with various shades of brown and black.

# 20