

A través de un lenguaje de imágenes se reflexiona de la sombra, fenómeno que se devela en el mundo circundante, en la experiencia diaria. La formulación del presente ensayo, contiene una intención que se origina en el texto "El elogio de la sombra", del escritor japonés Junichiro Tanizaki. La descripción visual de la sombra del libro citado es tan consistente, que los aspectos del lenguaje arquitectónico de esa cultura quedan en explicitados en el relato sin necesidad de tener que reducirlos a definiciones. Lo oscuro y sus configuraciones espaciales son tratados, en este texto, en edificaciones de principio del siglo pasado situadas en áreas semi-desérticas. En el último fragmento del ensayo se habla de la sombra en el desierto de Atacama. Se dice, que lo más inmediato a la experiencia en el desierto, es su luminosidad vista simultáneamente en su cuantía, la experiencia no se engaña porque luz es lo que más hay en este territorio, la sombra por otro lado, será lo que por oposición más directamente la trasforme. En ese juego de luces claras y semi-oscuros se descubre la dimensión del habitar, emerge entonces la pregunta ¿cuál debe ser la escala de las sombras atrapadas, para que revele la dimensión desértica en donde se inserta?

Palabras Claves:

CAMPO LUMÍNICO · HABITAR LA SOMBRA · CONFINAMIENTO · DESIERTO



Croquis Rolando Meneses

DOI: 10.22199/S071985890.2016.0011.00007

## EL CAMPO LUMÍNICO

La plástica de la sombra en la localidad

ROLANDO MENESES CIUFFARDI

En el texto "El Elogio de la Sombra" de Junichiro Tanizaki queda tocado en una paridad inseparable el tema de la localidad y los actos, ambos cobijados dentro de la figura de la sombra. La sombra, vista desde la arquitectura del Japón antiguo, es un elemento que le concierne al autor y a la cultura en la que vivió.

En ese texto, la plástica de la sombra, hecha campo lumínico, no requiere casi de citar elementos de la cultura japonesa, de su estilística arquitectónica, ni sistemas constructivos para legitimarse. No es que estén negadas o pasadas por alto esas dimensiones, sino que el fenómeno mismo de la sombra, la consistencia de su descripción, hace que esos elementos estén implícitos.

El escrito de Tanizaki es de carácter fragmentario; la sombra no es un objeto que se pueda aislar y desde esa condición intervenir, es por eso que el fenómeno de la la sombra solo puede ser expuesto de ese modo, en forma fragmentaria.

El texto que sigue más adelante tiene la misma constitución. Tampoco ese es un texto que entregue un pensamiento de fondo filosófico en el que se quiera finalmente exponer alguna conclusión definitiva después de pasos sistemáticos. Esto hace que su estructura permita la opción de tomar sus partes sin que esto resulte una intromisión a ninguna unidad.



Croquis Rolando Meneses

Al igual que en la obra de Tanizaki, este escrito pretende exponer la sombra como un campo lumínico, con el mismo modo de formulación que caracteriza todo el texto de este autor japonés, en un lenguaje de imágenes. La idea es no es presentar su obra, ni menos dilucidarla, sino seguir esencialmente el modo de formulación del texto que la caracteriza.

### Rayo estrangulado

El texto de Tanizaki expone sobre la penumbra con las siguientes dos citas:

*“Como si los rayos de sol, que a duras penas penetran desde el jardín, después de haberse deslizado desde bajo del alero y haber atravesado la galería, hubiesen quedado anémicos hasta no tener otro poder que el destacar la blancura del papel.” (Tanizaki, 1994, pág. 51)*

*“Diríase ahora a la estancia más apartada, al fondo de alguna de esas dilatadas construcciones; los tabiques móviles, biombos dorados colocados en una oscuridad que ninguna luz exterior consigue traspasar nunca, captan la más extrema claridad del lejano jardín, del que nos separan no sé cuántas salas. ¿No han percibido, ustedes, nunca reflejos tan irreales como un sueño?” (Tanizaki, 1994, pág. 53)*

“Luz mitigada” es un término que gira en torno al contenido de los párrafos citados; trata de un rayo de luz dispuesto dentro de una trayectoria que lo convierte en polvo de luz, una “ macilenta

penumbra” que tiene el carácter de presentar la misma intensidad en distintos periodos de tiempo climáticos.

¿Pero cómo podemos entender la luz mitigada desde otro punto de vista, en otra región climática? Este texto se ha inspirado, inicialmente, en áreas de clima mediterráneo semidesértico, compuesto por una luz clara de fuerte intensidad. Esta luz se tuvo que mitigar. La sombra resultante de ese proceso difiere cualitativamente de la existente en otras latitudes más extremas; pero también en la constitución de ésta ha incidido una vertiente material, constructiva y de ordenamiento espacial de las edificaciones, las cuales se describen escuetamente más adelante y se muestran en los croquis que acompañan el texto.

“Rayo Estrangulado” es el primer título de este escrito, que no es este polvo de luz visto en el texto de Tanizaki, pero que también sigue una larga trayectoria en el espacio. Nace en casas que se construyeron a principio del siglo pasado en tabiquería de adobe, de amplios recintos y gran altura.

“Rayo estrangulado” podría estar en la historia del crecimiento de un asentamiento. Sus elementos de repertorio, o sea, enseres y vegetación, definen una envolvente que, simultáneamente, retiene la sombra y estrangula la luz en forma de un rayo, el cual nació de un movimiento de densificación constante, llevada a efecto por el mismo habitar que vio cerrar el espacio durante el

correr de los años. Junto a esta visión existe otro asunto. Estas casas fueron habitadas por distintas generaciones. Algunos enseres que pertenecieron a las primeras familias se han dejado estar, solo de vez en cuando se utilizan o simplemente reposan. También se hace visible el crecimiento del entramado de los árboles y, asimismo, el de los parrones y cercos vegetales que se apoderan de las inmediaciones de las habitaciones. Ese entramado define, en muchos casos, el paisaje que se muestra a través de las ventanas, un exterior en el que después de muchos años se ven crecer los árboles hasta ocasionar un cierre. Nacen unos filudos rayos que alcanzan los rincones de los salones hasta sus confines por medio de altas ventanas y galerías; por cierto, la altura y tamaño de los recintos de estas casas lo permite.

Ocurre también con el recinto de entrada junto a la calle, lugar donde existe una puerta de ingreso de material sólido que se mantiene abierta durante el día. También hay una mampara que es una puerta de vidrio y un amplio corredor que hace de vestíbulo y que sigue desde allí. Este tipo de casas cuando se orientan al poniente, en lo avanzado de la tarde, un rayo de luz cruza el vitral de la puerta de calle y por su modo deslizarse en forma horizontal, alcanza, incluso, el fondo del sitio. A su vez, al atravesar por el interior de la casa, el rayo la involucra de tal modo que hace evidente que la vivienda se encuentra entera rotada hacia la calle, y hacia esa dimensión de la esfera del cielo que comprende el poniente. Se habla de una densificación en largos periodos de tiempo que no toca solo asuntos de vertiente material; es el caso, por ejemplo, del parrón de la casa que se densifica con los años, creando bajo de él un espacio que sirve a la realización de celebraciones, cubierto por un entramado de gruesas hojas que van estrangulando cada vez más el rayo de luz a lo largo del tiempo. Por ello, cobija la historia de las generaciones.

Un panorama como éste se encuentra en los antiguos huertos de casas de similar construcción, pero ubicadas en aldeas en el norte chico de Chile. Es un área compuesta de viejos y altos árboles, que se ha ido configurando por medio de una cubierta arbórea de gruesos palillos, unos sobre otros, produciéndose así una densificación del espacio. Se ha hecho notorio el lento proceso de cerramiento del cielo, el aumento de lo oscuro, y el endurecimiento y extensión del rayo lumínico.

La masa arbórea de los viejos árboles, en su cerramiento, crea conjuntamente una imagen del tiempo; ello es porque toma un

color oscuro, de hojas no transparentes, que dejan entre ellas estrechos huecos traspasados por la luz en forma de filudos rayos que cortan la tierra, y que crean sobre el piso un entramado de oscuros y claros. Por el fuerte contraste entre ambas tonalidades, transmite este dibujo un largo tiempo de maduración. Ese entramado que crea la luz y sombra en toda la superficie de la tierra es casi irreplicable como figura plástica, le pertenece al cerrado varillaje de los viejos árboles. Este entramado también entra por puertas y ventanas de las casas, y es un tamizado que se ubica en las superficies de casi todas las cosas, asentando un dibujo que se hace presente hasta llegar a los confines del interior.

Un entramado en el espacio crea el rayo; varía durante el día, no solo es una disposición de áreas cambiantes de luz y sombra que la gente y los animales buscan trasladándose de un lugar a otro, sino que, además, ha ido cubriendo enseres que se han dispuesto a lo largo de los años. Aquí, en estas casas, múltiples cosas se presentan, nos señalan un habitar ocurrido en el tiempo por generaciones, cuyo advenimiento se ha ido desarrollando en conjunto con la densificación del entramado arbóreo.

El recuerdo del pasado se actualiza por los enseres que están allí, ya que nos hablan de cómo fueron los moradores un día. En las cosas usuales, por ejemplo, se hacen visibles rasgos que son huellas y que delatan un pasado, seguramente, no cuantificable, pero sí perceptible. Este último es un desgaste que se sostiene en su superficie, nunca más allá de eso, y se la llama también el "desgaste de la mano". Esta multitud de rasgos dispuestos en la edificación solo sus moradores la descifran, constituyen un fondo que está detrás de toda cosa. Pero lo más importante es que está colocada a modo de que se le ha fijado en un lugar único, llegando a ser la quietud la cualidad que las domina.

Visibles signos como el desgaste y las deformaciones de los enseres ubicados en los recintos, y también su domicilio inmóvil, iluminan la memoria del pasado, en tanto traen recuerdos casi para cada cosa, de modo que llenan todo el espacio. Ese carácter configura, por decir, una ciudad invisible. Aquel fondo se complementa con las actividades que ahora están a la vista. Todo este conjunto que comprende lo visible (las acciones cotidianas) y lo invisible (lo que está en la memoria) forman una morada.

Pero ¿puede lo sombrío dar cuenta de un pasado? Seguramente no en lo inmediato. Se hace perceptible el tiempo, esas hue-

llas de desgaste en las superficies. La luz y la sombra también actúan, apoderándose tal cual el desgaste o la deformación y se constituyen en fenómenos visuales que similares o sea se mimetizan uno al otro configurando una textura que completaría esta imagen del tiempo transcurrido.

Si hay algún recuerdo, éste se apodera de las cosas que ya han sido puestas en un lugar fijo, es decir, enseres que desde mucho han ido quedando estacionados. La luz del sol solamente pasa, las áreas sombreadas y luminosas se mueven e inundan todo por doquier, se apoderan allí de esos objetos. Ese fluido es de modo tal que los incluye en un espacio que está regido por los movimientos del cielo que tienen su propia manera y tiempo.

La sombra acompañada por el rayo estrangulado se entromete en los enseres para configurar una suerte de decorado que escudriña, envolviendo hasta lo más hondo todos los objetos y recintos; lo hace una y otra vez en las estaciones y los días que pasan. Todo ello hace que esos enseres y recintos se sitúen detrás de ese velo, el que siempre con esa lentitud, quietud y silencio, procede a raptárselos en cuanto los recluye dentro de su imperceptible movimiento. Los confina de modo que se retiran de los espacios y tiempo de los habitantes, que llevan otros ritmos más rápidos de actividad en la vida cotidiana de la casa. De similar modo ocurre con la temática de las llamadas “naturalezas muertas” en la pintura, en las que se presentan cosas y frutas en lugares, a veces, irreconocibles, alejados del habitar circunstancial, y retiradas a la quietud de la luz y color regido por el paso de la luz.

En las casas la lenta y reiterada deriva de la sombra le entrega ubicación y forma a cada cosa, le va dando un domicilio virtual, por decir, la arrincona; pero por el silencioso deslizamiento de ésta sobreviene la idea de que siempre ha pertenecido allí, a ese lugar. Todas esas cosas que van quedando fijas e inmóviles bajo el lento y, a veces, imperceptible movimiento de la luz en las tinieblas convierten su entorno en algo así como una naturaleza muerta; es de similar configuración a la de esas pinturas citadas, en donde sus motivos pictóricos se exponen retirados de la actividad humana, que no se ve en el cuadro; en la realidad, esos motivos pueden estar separados solo por centímetros de ésta. Allí, en ese retiro mencionado, se constituye el lugar propicio donde van a recluirse las reminiscencias del pasado con todos sus fantasmas o recuerdos.

### Desprendimiento y saturación

Tanizaki dice:

*“Estas mujeres, cuyo torso no es sino un soporte, están hechas de una superposición de no sé cuántas capas de seda de algodón y si se las despojara de sus vestidos solo quedaría de ellas, como en las muñecas, una varilla.” (Tanizaki, 1994, pág. 69)*

*“(…) las mujeres que vivían en su seno, rodeadas de no sé cuántos visillos –pantallas, biombos, tabiques móviles, ¿no pertenecían, a su vez, a la familia de los espectros? Las tinieblas las envolvían con diez, veinte capas de sombras, se infiltraban en ellas, por el menor resquicio de su ropaje, el cuello, las mangas. Y nuestras gentiles damas chapoteaban en ese caldo espeso negro hundidas hasta el cuello, lo veo más blanco que cualquier mujer blanca (occidental) en ese universo de ilusiones que llevo gravado en mi*



Croquis Rolando Meneses

*cerebro. Es más, quién sabe si a la inversa, dicha oscuridad no salía del propio cuerpo de aquellas mujeres, de su boca de dientes pintados, de la punta de su negra cabellera, cual hilos de telas de arañas (...)* (Tanizaki, 1994, pág. 80)

Se argumenta aquí sobre el fenómeno que se produce con el emerger de la sombra. Lo detalla Tanizaki en las citas anteriores cuando se refiere a la mujer como el lugar generatriz de esta misma, que se expande como cual tela de araña. Pero como bien él lo sugiere, la inversión es posible: se ve a la sombra emergiendo desde su figura, configurando una suerte de centralidad en el espacio que tiene estabilidad en el tiempo, es decir, sin oscilaciones de intensidad. Esto trae consigo la visión del retiro de la luz, un movimiento que va desde adentro hacia afuera.

En este caso, la sombra no es un fenómeno que nace como comúnmente ocurre, abriendo y cerrando elementos ubicados en el exterior, ventanas que dejan entrar y salir la luz para dejar la impresión de que la sombra se retira, sino que se trata de una arquitectura que es capaz de establecer un centro de sombra de máxima pregnancia, cuya presencia no está dependiendo de manipulaciones de un revestimiento en específico. Desde ese centro que gravita se genera esta visión expansiva de lo oscuro que trae la idea de que la luz se retira.

Este fenómeno del emerger de la sombra se puede formular de otro modo, situándolo en áreas rurales del centro de Chile, en principio, en donde existiera una modalidad en el habitar que rimara con el movimiento de la sombra. Ésta y la luz, como fenómenos del cielo, se demoran en su paso o recorrido. Este demorar tiene el nombre de “acaecer”, se dice “la tarde acaecer”. Podría ser que esta visión del emerger se daría en tanto el habitar lo acompaña, configurándose así un movimiento que es recíproco, de modo que ambos se van perteneciendo.

En las tardes de verano, campesinos se sientan después de la jornada, dicen una palabra cada cierto tiempo; solo a veces hay un murmullo; la quietud en el habla y el acaecer de la tarde riman. Como que si aquel “estar” de ese modo construyera más que ningún otro elemento la acogida de la tarde. El silencio no es mero silencio; cuando se trata del silencio humano, en muchos casos, ese silencio habla y, por lo tanto, involucra al que lo decepciona, digamos que se le entromete. ¿Por qué no decir que el silencio de un grupo de personas reunidas no es más que una aceptación explícita de la tarde, de modo que este silencio también congrega a aquél que se encuentra en los más lejanos

confines del espacio? El silencio de los reunidos llama al silencio de la tarde, o a sus mismas sombras que son su espejo. “Llamar” aquí significa traerla, arrancarla de su lugar, arrancarla de la tierra y concentrarla en este sitio de reunión.

Pero se puede decir que esa quietud no es más que una apertura al advenimiento de lo calmo, que está en el semblante futuro de la noche que se avecina, pero que se concreta en una visión que mira el desprendimiento de las sombras como emergiendo de la tierra. En este mismo contexto, también los filudos rayos enrojecidos del sol otoñal puestos en el horizonte alcanzan los confines lejanos de los lugares; no dejan más que ver las sombras de la noche en tanto la traspasan con su famélica y agonizante figura; no hacen sino afirmarla como algo que se expande desde algún interior.

Desde otro punto de vista, también es el frescor emergente de la tierra con sus olores a hierba que se hace presente al olfato y al tacto en esos momentos previos a la puesta del sol y también en el amanecer; desde la tierra hacia el éter se desprenden olores como si se tratara del desdoblamiento del subsuelo en el aire. Esto podría asemejar a lo que se dice del semblante emergente de la sombra, si es que este fenómeno descrito no configura en forma directa esta imagen.

Los pueblos Nahual (antiguo México) supusieron que la noche salía del interior oscuro de la tierra, como si se tratara de una suerte de desdoblamiento de su materialidad. En este caso, se leyó la sombra como saliendo de la tierra. La tierra sería la gran despendedora. Se huele su tempero; su sabor llega a través del pan de los hornos de barro y de los vinos. También las frutas, que no son tierra, se descomponen en olor y sabor. En esas dimensiones, la tierra, desde su oscuro interior, parece construir en esos sabores y aromas sus inmediaciones, que se transmiten más allá de su cerrada y silenciosa materialidad.

Ver emerger las sombras como expedidas por los muros puede esto sobrevenir de macizas edificaciones de tierra. La escuadría de los cuartos, la altura del cielo y amplias esquinas dan cuenta de una masa edificada que alberga una materialidad. Los macizos elementos, unos puestos sobre otros, que adjuntan volúmenes de sombra, construyen, de acuerdo con ciertos ángulos visuales, la imagen de un centro oscuro en lo alto. Se crea así un oscuro que inunda todo el edificio, este oscuro nace de la materialidad y sus matices. Como si se tratara de un castillo de

leña, se emplea este término para señalar un acopio de madera o leña, es decir, una edificación construida con esos elementos sobrepuestos, de gran escuadría, que le dan una gran masa y pesantez. El oscuro nace de esta rotunda condición constructiva de sobre posición, acopio y ensamblaje, de modo que no se puede separar este color de la materialidad, es su natural prolongación que asemeja a un desdoblamiento.

En este ámbito de la sobre posición y pesantes, al recorrer los cuartos de estas construcciones de barro así concebidas, y mirándolos de distintas perspectivas, sobreviene la idea de que muro y sombra son elementos semejantes: la sombra es maciza como el muro, la sombra nace del muro, posiblemente de su mismo interior oscuro y silencioso; entonces, en ella reina también el silencio al tener un origen e imagen común; y de esta forma configuran una masa homogénea.

Los lugares herméticos no son lo mismo que los cerrados. Cerrar es mantener algo seguro, lo hermético apunta a la condición necesaria para que algo que está dentro mantenga inalterable su presencia.

En estas antiguas casas existe un recinto hermético, sombrío, destinado a las visitas. Por su esporádico y limitado uso en el tiempo, estos lugares parecen haber sido hechos para ser preservados tal como las fotos de los antepasados y otros enseres de similar significación que a veces ocupan estos espacios. Se deja todo de tal modo que exista ese pasado, que todo quede como está, inamovible. De allí, quizás, la presencia de la penumbra es la que los hace preexistir en tanto mantiene temperatura humedad y luminosidad. Podría entonces ser este lugar un centro oscuro. Se abren estos espacios para determinadas ocasiones, lugares que muchas veces, por su ubicación, en cuanto se abren, muestran sus sombras como repelidas desde los recintos hacia afuera, conectadas, a la vez, con otras sombras como la del parrón o las de densos árboles.

Vecino a este recinto se colocan fuentes con frutas y también flores que se sitúan en el hondo sombrío. Aquel hermetismo, que no es encierro, pues al hermetismo le es propia la protección, hace que esas cosas adquieran presencia, su modo propio de comparecer. El color adherido en esas frutas se muestra en la penumbra y, asimismo, los olores que de allí nacen. Un objeto en un ambiente iluminado y abierto se deja conocer también a través de su olor y sabor, pero en las penumbras su olor se hace

más nítido, es más intenso y pesado, debido al inmóvil aire en donde está situado. Esto está presente por el hermetismo de estos espacios. Es por eso que el color aparece, a su vez, disolviéndose dentro de suaves y perceptibles escalas de tonos, así como los que pinta Cézanne en sus naturalezas muertas, en donde la penumbra se muestra como algo transparente. Dentro de ellas está sugerido el nacimiento de esas escalas de colores como, asimismo, su retención. Puede ser esta dimensión necesaria de una presentación múltiple por el cual estos objetos se ofrecen de mejor manera al olfato, sabor y visión. Existe aquí un movimiento en el habitar que tiene la demora necesaria, de modo que se extienda el tiempo. Esto hace posible que tanto el sabor como la frescura se puedan mancomunar con el tacto, y que esta función, además, rime con la temporalidad que yace guardada en las sombras.

En esta sombra esa protección que se ha señalado acompaña a cualquier acceso dentro de ella, es también la que se presenta en los racimos de frutas, las cuales comparecen desde el tenue hermetismo que brinda el oscuro de sus hojas. Allí, tomar la fruta es una incursión en ese espacio que porta ese tipo de velo, llega allí el que arranca las frutas, pero no solo eso, sino, sobre todo, en ellas se cobija la vigilia de quien sabe que está maduración está en camino.

En el oscuro cuarto destinado a las visitas visto anteriormente, ¿no se les ve a ellas nacer y hacer, desde el esmero y custodia de los enseres? Desde allí surge el cobijo que aloja la espera, el recuerdo y la vigilia, esta última ya situada hace mucho dentro del encierro casi absoluto y de la sombra trasparenteada de ese recinto. En el oscuro silencioso, el lugar hermético se asemeja más a una cripta. Se retrotrae todo a la quietud, dejándolo así, como si hubiese ocurrido ayer y, por ello, se fija su figura de modo que también esplenda la imagen de lo que posiblemente ocurrirá mañana, así, junto con esos fantasmas del recuerdo.

### Las Linternas

En estas casas la iluminación total no existe. Desde los vanos se desprende un rayo de luz que no desborda hacia los costados como en los ventanales que mantienen una luz uniforme, sino que el rayo se mantiene en su sitio, siendo direccionado direccionándolo desde lo bajo de la ventana a lo alto, o desde lo alto golpeando en el piso, según la posición del sol. Las esquinas de los cuartos están en penumbras o en sombras. Hay una división entre el rayo de luz y el oscuro que se posesiona en los rincones.



Pintura de Cezanne (Bodegón con Cerezas y Melocotones, 1885-1887)

El oscuro se transforma en una masa que está retirada hacia las altas esquinas de los cuartos, cortada en el centro del recinto por la entrada de luz, lo que genera una escala casi infinita de tonos. Existe en esas sombras una profundidad, porque la geometría de las esquinas desaparece de vez en cuando. La profundidad proviene de este conjunto, quizás similar a las quietas aguas del estanque que dejan entrar la vista, dando amplitud, pero sin haber límites.

Existen en estas casas postigos y puertas de gran altura que son cerrados en la tarde, ya llegando la noche; por ejemplo, en casas de campo, es un movimiento que se hace casi al unísono, en una maniobra que la involucra físicamente por completo. Esto surge en el campo por un afán de guarecerse. El cierre crea un hermetismo, más bien por la cuantía y movimiento que es de visible transformación. Involucra, como se dijo, la edificación completa con notoriedad.

La maniobra va en conjunto con actividades que giran en su entorno, un retiro que acontece en la noche, pero también a media tarde, a las horas de mayor luminosidad, durante los fines de semana, con la siesta, que no ocurre en los dormitorios y que, en algunos casos, acompaña sobremesas en días festivos.

El ceremonial de cerrar y abrir las casas, con sus altos postigos

y puertas, refleja claramente el tipo de configuración que presentan estas construcciones. En todos los casos, se trata de un movimiento reiterado, el cierre de puertas junto al sonido de la trancas, en el que se observa un juego de linternas que dejan entrar la luz y la contienen, en un constante prender y apagar con grandes transformaciones formales, las cuales indican cómo se va de lo abierto a lo hermético, y cómo es el desarrollo de la vida dentro de esas dimensiones.

El continuo cerrar y abrir los postigos de esos cuartos, ya sea por una celebración, o por la llegada de la mañana o la media tarde, en horas de mucha luminosidad y atardecer, es un evento que se introduce dentro del habitar, otorgándole los hitos de los festejos y alegrías como las del resguardo, temor y retiro. En las mañanas, junto a la entrada del rayo, el canario canta.

Pero alguien sentado en la esquina exterior de la cama que alcanza casi el centro del cuarto, en donde llega el rayo de luz que se entromete desde lo alto de la ventana, descubre un sitio que aprovecha para cocer. No hay lugares de función fija en cuanto a labores que estén vinculadas con la luz y también con la necesidad de lo sombrío; las estadías y labores se alternan y tan solo eso establece un plan en donde los usos dejan de existir para originar otras funciones. Pero el emerger de la sombra, de la luz

y los olores, la pérdida de límites fijados por muros, pertenecen a aquellas casas en las cuales la estadía puede perdurar durante mucho tiempo, sin que ciclos de vida cotidianos tengan que ser complementarios con otros lugares en la ciudad, al contrario de lo que sucede con las habitaciones construidas, por decir, durante el periodo del Movimiento Moderno de la arquitectura, llamadas también "máquinas de habitar", que no fueron están hechas para residir en ella largos periodos, son en cierta medida más bien dormitorios.

El momento producido por las linternas es uno de solemnidad, porque se involucran al unísono y en un instante la vida humana con todas sus significaciones, la esfera celeste con sus disposiciones y la edificación. Comparece aquí un ensamblaje que, por el efecto de su irrupción, constituye un arete de corta, pero profunda resonancia. Es una constitución completa que trae a loa elementos de la naturaleza, vida de los habitantes y de la edificación, a una participación, en cuanto todos esos actores se involucran al unísono. Elementos, entonces, que en otros momentos comparecen por separados, ahora se relacionan recíprocamente.

Dice Tanizaki:

*"Nuestros antepasados empezaron delimitando en el espacio luminoso un volumen cerrado con el que hicieron un universo de sombras" (Tanizaki, 1994, pág. 79)*

Esta es la condición anterior virtual que, de acuerdo con estas formulaciones, antecede a la existencia de las anteriormente citadas linternas. La luz precede la existencia de la sombra, o la sombra es el área que antecede de presencia a la luz. Por otro lado, se podría decir que el elemento actuante de esta condición lumínica es la altura de la edificación. Es la existencia de un cielo, uno es exterior, la esfera celeste, que se asoma a través de la luz de las fenestraciones, semejante a un vacío que guarda una escala de sombras en lo alto de los recintos. En las iglesias, cuando estas están inundadas de fieles, aparece este espacio superior por donde se transmiten, tanto las voces de rezos y cánticos así como el silencio del ceremonial; de esta forma se comunican los confines del recinto sin ser necesario estar junto al altar o tenerlo a la vista.

Es un vacío que tiene allí, en ese momento, una densidad y un espesor. Este vacío superior de las edificaciones vistas anteriormente es un cielo que obra como un tranque invertido o

una sombra superior, una profundidad en lo alto que vela toda geometría, de tonos lumínicos cambiantes que son espejo de la esfera celeste infiltrada voluntariosamente del exterior y que se encuentra ligada con las significaciones de la vida.

### El jarro de agua

La cristalina agua venida de la noria se ha distribuido en jarras por las distintas dependencias de la casa. Se diría que desde ellas se despiden una quietud que rima con la transparencia del agua. Y esto surge por la misma vasija, una amplia boca superior, su delgado y frío material metálico, y su posición en la pieza, revela en mucho la intencionalidad de su uso. Pero con todo ello también se adivina que ésta no es su única ubicación, la vasija viene de otro lado, por ende, se adivina su contenido. La jarra, que es traída de la noria, guarda en reposo su frío fondo sobre la cómoda. La jarra no está en un lugar de paso sino más bien protegido de las circulaciones.

Un lugar también similar ocupó el brasero que calienta el cuarto de las casas de campo, está ubicado en una posición discreta, no visible inmediatamente, pero engarzada con el total del recinto. También, del semblante transparente y enrojecido de sus brasas, nace un profundo silencio.

La vasija vierte su contenido como lo hace el balde de la noria. Una y otra vez la persona introduce su faz, tráquea, boca y labios en su recipiente horadado y penumbroso; de igual modo va ocurriendo con el encerrado espacio de la noria, una y otra vez más su oscuro contenido se percibe retenido, y se vacía, pero siempre se le devuelve, en todos los casos, al sombrío reposo. ¿No es esto una relación entre materialidades distintas que se desata en la satisfacción, pero que queda retenida en la silenciosa penumbra de los jarrones?

Cada vez que el agua del jarro se vierte para ser bebida, aparece el sombrío recipiente vinculando al oscuro vientre humano donde rebalsa. El sombrío recipiente que la encierra mantiene en el tiempo la original pureza venida del fondo de la tierra.

De su reiterado uso surge un semblante, el penumbroso interior de todos estos recipientes. Echarse el jarro a la boca podría ser como zambullirse en el tranque en días de verano, en estos climas semidesérticos, allí, donde se enfría súbitamente la carne. La vasija vierte su interior a través de su pronunciada boca al abierto lavatorio. La boca con sus labios, la abertura sinuosa de

la jarra, las riveras del río y del estanque, la orilla del abrevadero, el acontecer múltiple de esas áreas, quizás lúdicas en su esencia, rodean el oscuro fondo. Lo de adentro le pertenece a una sola figura, la de la satisfacción, venida del oscuro y silencioso frescor. Entonces, nos encontramos con un mundo cerrado que se basta a sí mismo.

### Confinamiento

La sombra será lugar de confinamiento. Esto queda sugerido en la condición de la mujer japonesa descrita por Tanizaki, en cuanto se encuentra en el interior de lo sombrío. La cita dice así:

*“Nuestros antepasados empezaron delimitando en el espacio luminoso un volumen cerrado, con el que hicieron un universo de sombras, luego confinaron a la mujer al fondo de la oscuridad, porque estaban convencidos de que no podía haber más en el mundo ningún ser humano que tuviera la tez más clara. Si se admite que la blancura de la piel es la suprema condición de la belleza femenina (...).” (Tanizaki, 1994, pág. 79)*

En el texto se usa la palabra “confinar” para hacer referencia a una acción que le pertenece a la vida; a su estadía en las sombras. En todo caso también sirve la palabra “confín”, que fonéticamente es cercana a confinar, como último vestigio del lugar de acceso, que puede ser el rincón donde la misma sombra se concentra. El confín de sombra corresponde al lugar de la mujer, donde nace y se expande la misma sombra, o donde la condición de mujer rodeada de visillos la hace nacer -según las formulaciones del texto-. Allí confinar no es un meramente recluir, confinar es colocarse donde algo se inicia, y desde allí se presenta.

Por otro lado, confinarse es situarse en un distanciamiento extremo en donde además convergen asuntos que configuran un fondo; es un lugar donde se ha llevado adelante -en el lenguaje de Tanizaki- una “convocatoria”. La convocatoria ya ha sido expuesta en citas anteriores, cuando se refiere a la mujer como el lugar de donde emergen las sombras, un lugar de reunión de muchas cosas.

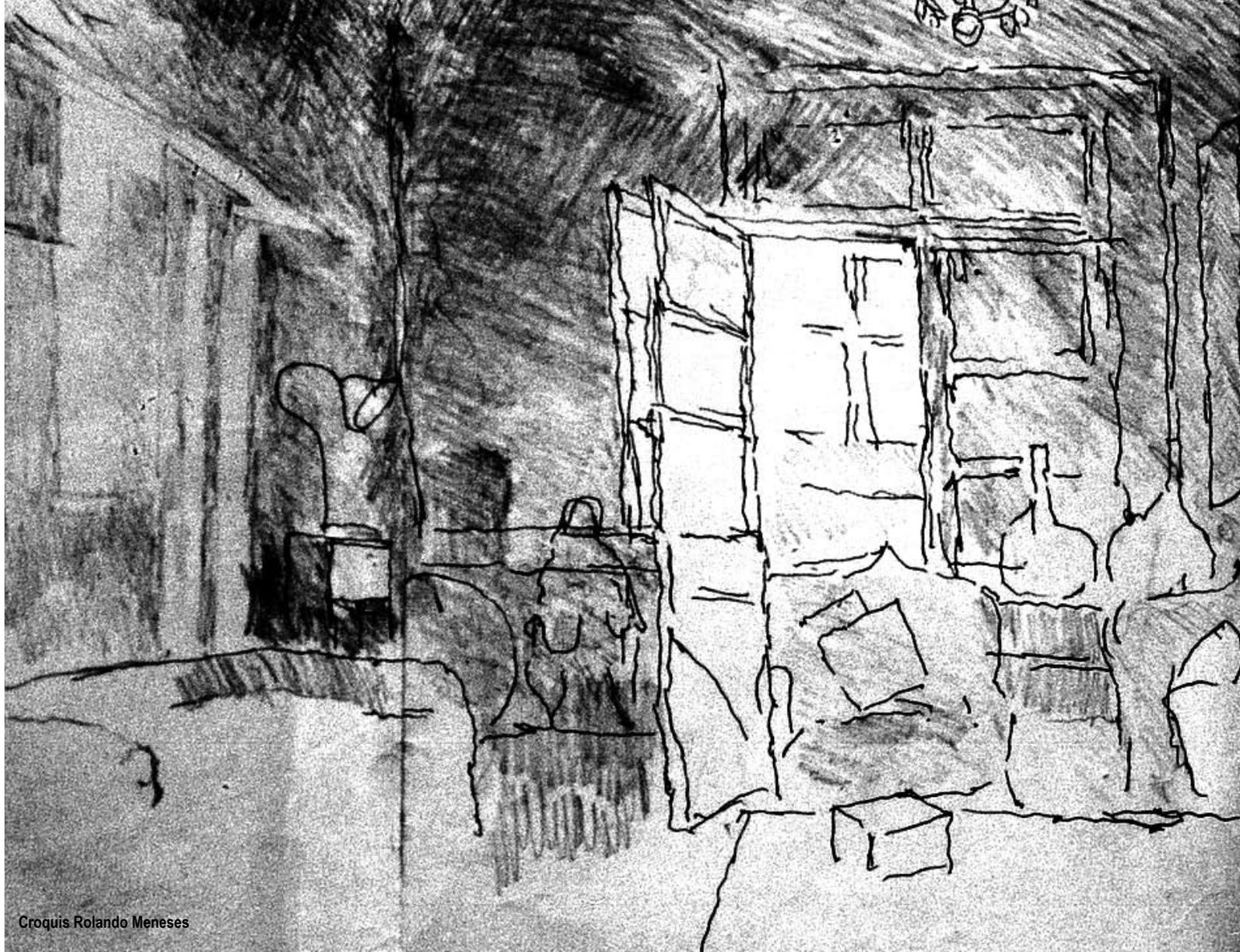
También podría decirse que todo lo dicho anteriormente es una máxima válida para toda relación hombre/entorno; esto último sería cierto, pero solo en una medida muy restringida, en el confinamiento así dicho. Obra una suerte de “confort” que no es válida para aquellos estándares que se calculan para medioambientes destinados a una producción humana que funcione

exitosamente. Ésta también es una suerte de confort, por así decir, que hace que la permanencia pueda ser de larga duración durante los días, en un medioambiente que tiene más bien valor para comparecer que como se ha visto y se verá. Su estándar no es calculable, pero no por incapacidad de las máquinas, sino porque el fenómeno no ha sido observado y suficientemente pensado. Esta convergencia o generatriz y, a su vez, retiro, tiene necesariamente su validez cuando, por otro lado, ya ha ocurrido una suerte de haber abandonado a otro. Pero en el confinamiento pudo haberse dado, ya desde mucho antes, una especie de destierro. Se puede decir también que el destierro se da en este desierto de Atacama, como un destino que le toca al ser humano moderno trasladado acá, pues nadie es oriundo de aquí, nadie es aborigen. Es un destierro que se hace manifiesto por la reinante bastedad; ello en el ámbito de que éste es el desierto más árido del mundo.

En aquellas regiones la bastedad se anuncia por doquier, nadie se libera de ella, por más que se busque el encierro de las ciudades. Lo basto se encuentra fonéticamente cerca de la palabra bestia. La bestia está cerca de lo basto y le pertenece al desierto como su semblante, define el modo en cómo se da a conocer en su comparecer. Allí su emerger no admite ser intervenido, no se puede dar cabida a la manipulación, sus dimensiones se entrometen infatigablemente hasta lo más recóndito. El semblante de la bestia es el “espejismo” que oculta al desierto mismo, visto como mera geografía y que, por otro lado, siempre lo acompaña infatigablemente. El espejismo reúne en torno de sí todas las dimensiones del sol del cielo y del pétreo, en un colorante, y las revierte al ser humano en la experiencia de la nada.

Sería, entonces, este clima extremo, en donde la radiación en gran cuantía hace blanquear el espacio como luz, o lo que le es a ella lo más propio, ser solo color. En este fenómeno, configurando únicamente el paisaje, el espejismo se abre a su aparición, y desde su mismo comparecer, o sea, desde el color, es capaz de presentar lo distante, basto, inconmensurable y vacío, pero solo desde esa consistencia etérea, que más tarde se puede corroborar matemáticamente o emocionalmente como distancia, y vacío.

Pero se dice que la sombra configura un lugar de confinamiento que se encontraría imaginariamente dentro del desierto, como contraposición a lo basto y a su agobiante imagen. La sombra configura su propia bastedad, pues encierra una suerte de ex-



Croquis Rolando Meneses

tensión que no está formada por la existencia de horizonte como la del desierto, sino solo la transparencia y la amplitud de la profundidad; en hay más bien compañía, por esa sombra que en una zona de tanta radiación es cobijo por sobre todo.

En la pampa del desierto, el movimiento es originalmente de carácter divergente, por decir, es de disperso direccionamiento; la tierra se muestra desnuda hasta más allá del horizonte sin mostrar objetivo claro. Esto ha sido para el ser humano moderno una situación originalmente de búsqueda y extravío. En la sombra, sus movimientos son convergentes. El “trasladarse” quizás sea la forma más definitoria de la estadía en lo basto; y el “encontrarse”, la forma más definitoria de estadía de la sombra. Pero ambos contrapuestos pertenecerían a una misma realidad.

El desierto tiene tamaño e intensidad. El tamaño se le reconoce a través de la cartografía, la intensidad queda sometida al ámbito de la experiencia directa con él. La intensidad afecta su imagen. Pertenece a ésta la radiación que es refracción, el pétreo muerto del piso, el color, el silencio. Estas dimensiones y otras que establecen su intensidad, son totalizantes, saturan el espa-

cio por completo, nada del paisaje se escapa a ello, ni tampoco se hacen presente por separado, todas concurren a una percepción que es inmediata, sin intermediaciones que las disminuya o modifique su monumental cuantía y semblante. Cualquiera, entonces, que se encuentra allí sabe que se halla frente a un vasto ámbito; sabe sin verlo, que éste abarca un perímetro que se extiende mucho más allá del horizonte que alcanza la vista, aun el más lejano. La sombra, a su modo, también se muestra con un tipo de intensidad, aquella intensidad que nace del oscuro y sus matices, en la quietud y también en el silencio; la vista y el oído pueden perderse dentro de su interioridad de tal forma que los límites de espacio desaparecen. Sombra y desierto por su absoluta contrariedad parecen reunirse en el dominio de la intensidad; asimismo, las formas de habitar de ambas dimensiones se complementan.

Todo oasis, sin ser de gran tamaño, sino por afirmación de sí mismo, es capaz de hablar del desierto en donde se encuentra. Lo hace porque el enfrentamiento entre ambos es rotundo, además, este encuentro siempre se hace visible. Aquí, éste no surgirá por comparación de tamaños, sino por intensidades.



Nace preguntar, ¿qué sombra vista en ámbito de su intensidad y afirmación puede dialogar con aquella intensidad del desierto?, ¿sería una sombra que dialogue con la dimensión desértica en toda su magnitud?, ¿lo hará más bien por rotunda negación o por contraposición a la del desierto? En todo caso este encuentro entre ambos deberá mostrarse.

Se va a exponer en adelante sobre esa sombra. Se piensa en la construcción de la plena oscuridad en el día, de un equivalente que es también basto, pero a su modo. Esta sombra, quizás en la forma más simple e inmediata, es como aquella que nace detrás de los anteojos ahumados, generados por la misma luz del desierto. Lo primero allí es que todo se reviste de sombra como si fuese un mandato, todo queda metido en ese oscuro. Supóngase que éste está en todo momento escudriñando recintos, se forma allí una amplitud en donde se pierde la conciencia del límite, en el sentido de que ese colorante es lo único. Es tan amplio, que sugiere ser absolutamente permisivo, cualquiera entra en el área del lente sin pedir permiso. Detrás del cristal se abre una amplia área sombría y alude a decir que en estas latitudes la sombra debe de existir como un macizo. La sombrilla de la pla-

ya, como se dijo, protege del sol, pero no construye una sombra como macizo, al igual que el quiosco. Lo oscuro del lente pinta el mundo de negro, entregándole al ojo una realidad diferente y un campo mucho más amplio de lo que desea ver; el oscuro se enseñoorea dentro del cristal y el ojo así queda inundado, siendo ésta una dimensión tan tajante que no permite entender que existe otra. Pero no tan lejano a esta ilusión de sombra se encuentra el encandilamiento, que es dolor. El primer paso a esto, como ejemplo, es el blanco de la luz de verano sobre los pavimentos, que los hace blanquear en grandes magnitudes, de tal modo que el asfalto de la calles se oculta bajo éste. En estas condiciones de refracción se inicia también el encandilamiento, comienza en contraste tajante con la luz, una ceguera motivada por la biología. El encandilamiento se introduce en el ojo con un profundo oscuro o ausencia de color que por segundos se apodera de todo radicalmente.

Pero esta sombra deberá, además, ser un campo como el visto en el texto de Tanizaki, como un símil de los espectros, vistos en la figura de la mujer japonesa. Se dice que en ese campo reina una convocatoria de objetos disimiles que configura el proyecto



Croquis Rolando Meneses

espacial para un confinamiento; dicho de otra modo, la mujer japonesa queda confinada en una sombra provocada por innumerables visillos para dar cuenta de una imagen. Se habla de alguien que no queda solitario en algún lugar, pues ahí yace implícito un contexto convocado que encierra múltiples relaciones humanas, el lugar de a donde se sostiene un todo social, un contexto que antemano está estructurado desde allí. Antiguamente, cantinas y bares de sombría textura se ubican dentro de estos territorios desérticos luminosos; se atisba ya ese oscuro desde la calcinante calle, son una suerte de abrevaderos distribuidos dentro de un gran secano. Reúnen a un género amplio de personalidades que realizan variados tipos de actividades, con distintos tipos de asociaciones.

La actividad sigue tiempos de uso sin detenciones, donde no hay día ni noche. Hay casos en que estos lugares poseen también recintos para reuniones secretas de todo tipo, ciertamente apartadas del tumulto, pero perceptibles al resto que frecuenta otras salas. En este tipo de edificación, lo sombrío suele ser albergue de estas actividades y de este grupo de personas que pueden ser comparadas con una tripulación. Las llamadas tripulaciones cumplen tareas en naves que obran dentro del rigor de la naturaleza, o sea, se destinan existencialmente en ese ámbito.

Se piensa en las naves, aéreas y navieras; los clíper, por ejemplo, de fines del siglo XIX, con su constitución de velamen, se abrían al cielo y llevaban su cubierta al mar hasta el mismo horizonte. Sus máquinas cruzaron por primera vez los océanos en toda su magnitud y velocidad. Esa presencia de la naturaleza en la figura del mar es motora en muchas dimensiones del afiatamiento de personas muy distintas, que comparten las mismas circunstancias y destino; son las tripulaciones. Hay una relación fonética entre confinar y afiatar, que se destina a configurar un todo cerrado en sí mismo.

Si se analiza lo expuesto por Tanizaki cuando se refiere a la mujer japonesa que se confina en una sombra provocada por innumerables visillos para dar cuenta de una imagen, se habla de alguien que no queda solitario en algún lugar, sino allí. En esa imagen está implícito un contexto convocado que encierra múltiples relaciones humanas, el lugar de a donde se sostiene un todo social, un contexto ya de antemano estructurado desde allí.

Confinarse es estar situado en un universo cerrado en donde no existe otra noción de otro lugar que sea distinto a ése, es como estar dentro de una botella de vino, cuya profundidad casi no deja escape de sí misma.

Confinamiento está en una relación fonética con la palabra confín, se entiende como área geográfica donde todo termina. Cuando se dice "al sur del mundo" de refiere a ello seguramente, por la potencia que tiene la Patagonia dentro del conjunto, que termina en una punta, que divide y junta a la vez los océanos, y se asoma al Ártico. Allí, el confín es un lugar en donde se da término a un territorio mayor, es un lugar del retiro, donde se abren también otros mundos. El ejemplo entregado del confín es de dominio geográfico. Todo territorio tiene a su modo confines.

Al confín se le entiende como un extremo de un territorio, en rigor lo es. La palabra, en cambio, delimita y demarca; sugiere otra cosa, pero va en camino similar; se trata del trazado de una línea divisoria que crea una suerte de intersticio a su paso, así como el de la frontera, o como el borde que divide dos dimensiones, pero que visualmente también las une. Tal asunto se refiere a un límite, pero que puede ser la configuración de un intersticio al interior de un territorio. El confín puede tener esta acepción. En el lugar confín convergen zonas interiores, que son, a su vez, extremadura de ellas. Hay, y hubo, una tradición de ser bodega

en la ciudad de Antofagasta; ello, dado por su total aislamiento provocado por el árido desierto de Atacama y el océano. Podría decirse que en lo extenso de la geografía, la ciudad surge como un aislado páramo. Hay vestigios de estas bodegas en el casco central antiguo de la ciudad, edificios y galpones que tuvieron esta función, y otros destinados al comercio, posible de deducir, por el tamaño de sus portales y por la gran altura de los primeros pisos. Pero hay que mencionar también las bodegas de los navíos que desembarcaban en cercanías del centro de la ciudad. Formaban como un paisaje al ser parte de su conjunto edificado, cosa que perdura hasta hoy día cuando se atracan navíos en la fosa portuaria. Esta función se desarrollaba en conjunto con el movimiento de la ciudad, es decir, que las actividades en la bodega y la acción pública pudieron haberse confundido a lo largo de las calles. Estas bodegas en edificios y en el casco profundo de navíos poseían un conjunto amplio de mercancías, cuya operación es central para la ciudad, en tanto que ésta se sostenía desde allí. Debido a lo anterior, se piensa que en la operatoria de estos edificios se hace partícipe el conjunto de la ciudad, o sea, un todo.

En su interior, junto a las operaciones en estos lugares, este contexto urbano pudo haberse hecho tangible en la actividad misma del cabotaje que allí se realizaba. El acopio de mercancía en esos recintos estaba dotado del valor de haber llegado a un lugar tan aislado como esta ciudad, cuestión sabida por todos los habitantes, de modo que convocaba a múltiples operadores, conscientes de ello, que esplendían en júbilo, configurando así la visión de un acto multitudinario. Cercano al modo de este júbilo estaría el mismo fervor que acompaña las fiestas de estos pueblos. Pero hay que mencionar los miradores ubicados en los tejados de antiguas casas que estaban dirigidos al mar próximo de la ciudad; el avistamiento que en ese lugar se lleva a cabo habla de una expectativa de descubrimiento de quien viene y al cual ese júbilo está ligado. Por lo dicho anteriormente respecto de la posición y rol de estos espacios, en cuanto a que el quehacer de la ciudad giraba en torno a las bodegas, es que estas sombras herméticas estaban insertas dentro de un complejo contexto humano, el que se hacía esencialmente explícito en los modos anteriormente dichos.

La bodega está dominada por la sombra, también por un hermetismo que le es implícito y que está al servicio de un resguardo, que más que un encierro es una mantención. Finalmente, más allá de toda consideración posible, esa mantención terminará

siempre recayendo en cobijar la presentación de lo que allí está. Esta presentación y el júbilo van juntos.

Hoy en día, el tráfico rodoviario lleva esta función de ser bodega por múltiples tipos de vías, en sectores de la ciudad que son parte del paisaje de la calle. La misma Vega central resulta de una convocatoria de este material rodoviario de variados tipos. Se congregan apostados o encontrándose entre sí, en gran cuantía. Su hermético cargamento da medida a la forma del lugar, el que, entonces, sugiere estar más bien dado por el empaque y lo que éste expone en su interior. Se trata de "productos recién llegados", pero de modo que su estancia reunida se hace totalmente visible desde todas partes, no hay sectores ocultos como en las grandes tiendas. Esto hace que los usuarios se vean junto a ellos formando un conjunto, pero manteniéndose en torno de lo expuesto como un gran macizo en procesión, siempre al lado, así, como en los parques por donde se pasea retornando a los mismos parajes. Pero aquí, además de ir contemplando, se entromete en conjunto con vendedores ubicados alrededor del acopio de los empaques y ordenamiento de mercadería, como si el espacio fuera de todos y de nadie a la vez. Ése es el entorno que da forma a la compra y venta en el recinto. Lo hace del modo de desbordarse de la masa.

Este conglomerado se percibe a sí mismo como conjunto por la gracia de una atmósfera tranquila y transparente que abre una gran profundidad del espacio y que se sitúa directamente sobre el gentío. Se forma un angosto espacio superior sobre los camiones que recorre en todas las direcciones, como un horizonte. Está dotado de una espesura que trasmite la idea de lo lejano, y desvía la visión a los más amplios extremos y la devuelve sin construir límites geométricos.

Esta condición de amplitud asegura, a su modo, todo un aparecer. Se trasmite la cadencia pausada del movimiento del gentío, que aquí el silencioso gesto de la compra regala por su cuantía y extendido acaecer en el tiempo; conecta y hace legible el más tenue sonido de su habla con asombro; y se retienen los aromas en la pesada quietud de la atmósfera. Y de este horizonte superior lejano ya se degradan los frutos por causa de una escala de color que, en cercanía, permite contabilizar a cada uno de ellos, individualmente, incluso, quedando fijado el estampado de su textura. Todo esto, que podría ser bullicioso, queda situado también en un silencioso entusiasmo, similar al que asalta al jardín de un parque. Una malla raschel envuelve por lo alto a todo



Croquis Rolando Meneses C.

el conjunto, no tiene ninguna pretensión formal ni estilística, de modo que solo hace ver la penumbra que despide en el multitudinario recinto. Se podría decir que la malla sirve de aislamiento como si meramente se tratara de una cubierta protectora. Pero podemos invertir lo dicho, sin quitarle mérito a ese carácter. Toda la organización espacial que se ha descrito de ese lugar es una gracia de su penumbra y de su altura que como se dijo está un poco más alto que la de los de los camiones. Por estos testimonios existentes es que este recinto es por sobre todo bodega. Y, entonces, este lugar se hace presente como el lugar que ha sido transportado casi entero a esta ciudad aislada, dada su situación geográfica que es todavía perceptible por doquier. Es allí en donde todos esos modos descritos anteriormente configuran un conjunto único multitudinario y cerrado en sí mismo.

Pero visto en una dimensión urbana, la Vega está situada en un área de demarcación o área intersticial, en donde se da término a la zona céntrica y se da inicio al sector norte de la ciudad por la costa y por su interior. El lugar es una bisagra que abre el espacio de la calle, anunciando la parte norte; lo hace también dejando comparecer en gran magnitud el cielo, su luz blanca, y el farellón desértico al fondo, como si la ciudad se hubiese roto o desmembrado por un momento. Esta rotura se acusa en la morfología urbana, comparecen los cambios de dirección de

los vehículos que transitan por las calles, que vienen del centro y varían de rumbo, a fin de tomar otro destino que se percibe situado en otra parte, todavía lejano. Este sería el sector norte de la ciudad, el que no se ve, pero se presiente, por efecto de la abertura del espacio. El suceso sirve de marca, muestra lo venidero y lo pretérito; se acusan los destinos divergentes y convergentes del tráfico.

Entonces, por la abertura del espacio antes mencionada se produce un encuentro entre la sombra de La Vega y lo basto del luminoso cielo desértico, que junto a lo ya descrito anteriormente sobre su posición, se les ven contactados como entidades contrapuestas, que por magnitud e intensidad se corresponden y se pertenecen.

#### Bibliografía

• *Tanizaki, J. (1994). Elogio de la sombra. Ediciones Siruela, Madrid, España.*

#### ROLANDO MENESES CIUFFARDI

Arquitecto de la Pontificia Universidad Católica de Chile;  
 Doctor, Ingeniero en Arquitectura, Universidad de Stuttgart, Alemania.  
 Académico Escuela de Arquitectura,  
 Universidad Católica del Norte, Antofagasta, Chile  
[rmeneses@ucn.cl](mailto:rmeneses@ucn.cl)