

Carlos Damacio Gómez (Coyhaique, 1976) Artista visual, Magíster en Artes Visuales y actual doctorando en la Universidad Politécnica de Valencia. Es académico del Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Chile, donde imparte docencia en las áreas de Grabado y Gráfica. Su práctica artística se fundamenta en los principios visuales y teóricos del grabado, labor que le ha valido reconocimientos tanto en Chile como en el extranjero. Recientemente, publicó el libro catálogo Derrotero Australis (Fondart 2024), volumen que reúne la producción gráfica de su proyecto autoral. Su obra ha sido exhibida en espacios destacados como el Museo Regional de Aysén, el Museo de Arte Contemporáneo (MAC), el Museo Universitario del Grabado (MUG) y el China Printmaking Museum en Shenzhen.

Francisco Sanfuentes Von Stowasser (Santiago, 1964) Artista visual, músico y actual Director del Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Chile. Su práctica transita entre el grabado, la gráfica, el espacio público y el arte sonoro, áreas en las que también ejerce la docencia. Su trayectoria nacional e internacional incluye exhibiciones en el Museo de Arte Contemporáneo (MAC), así como en Francia y Portugal. Como autor y editor, ha publicado títulos fundamentales como Grabado/Poéticas y Desplazamientos (2017), Poéticas de la Intemperie (2015) y Calle y acontecimiento (2013). Desde 2017, lidera el proyecto Sonidos Precarios, bajo el cual ha editado los álbumes Nocturnos, Teillier, Letanías y Desapariciones, presentándose en espacios como el Museo del Sonido y Sala Master.

María Jesús Schultz (Santiago, 1987) Artista, investigadora y docente universitaria. Magíster en Estudios de la Imagen (UAH) y Licenciada en Artes Plásticas y Pintora (U. de Chile). Su práctica transdisciplinaria utiliza el collage, el videoarte y el ensamblaje de artefactos experimentales para activar relaciones inesperadas entre cuerpo, máquina y materia. A través de la descontextualización de tecnologías caseras y materiales en desuso, su trabajo indaga en los entramados donde lo orgánico y lo técnico se hibridan para explorar los tránsitos entre lo sensible y lo codificado. Es directora del proyecto Sensible al código, que surge en 2021 en la residencia del Núcleo de Lenguaje y Creación UDLA. Destaca su participación en la exposición colectiva Ensamblajes Naturoculturales (2025), en la 16ª Bienal de Artes Mediales y la 1ª Bienal de Artes Textiles con la muestra individual Circuito expandido (2023) y el lanzamiento del vinilo Sonoridad Latente. Selva Sintética. Como investigadora, ha desarrollado textos curatoriales, participado en la plataforma imaginacionmaquinica.cl y publicado artículos bipersonales en revistas indexadas sobre temas vinculados a los estudios mediales.

Consuelo Zamorano Cadenas (Santiago, 1985) Actriz, artista escénica, y Magíster en Teoría e Historia del arte, U. de Chile. En sus años de carrera se ha desempeñado como directora, performer, investigadora, escritora y docente. Trabaja desde el 2019 en procesos de creación vinculados al trabajo biográfico-documental y a nociones de archivo-documento, experimentando con diversas prácticas artísticas, escénicas, performativas, medios audiovisuales y escritura. Destacan sus proyectos "Fenster-Ventanas", "Todas esas personas que no soy yo" y "Vida in Vitro. Experimento simulación", estos últimos junto a su colectiva La simulada. Se ha adjudicado financiamiento internacional y nacional para diversos proyectos. Ha publicado artículos en revistas académicas y es coautora de los libros; "Derrotero Australis", y "Cartografía de la voz en el inicio y desarrollo de los teatros universitarios en Chile (1941-1960)". Docente en la Universidad de Chile y Universidad Diego Portales.



PROYECTO FINANCIADO
POR EL FONDO NACIONAL
DE DESARROLLO CULTURAL
Y LAS ARTES (FONDART)

av Ediciones Departamento de Artes Visuales
Facultad de Artes Universidad de Chile
COLECCIÓN ESCRITOS DE OBRAS



BITÁCORAS Y DIBUJOS DEL DERROTERO AVSTRALIS



Un proyecto de Carlos Damacio Gómez

Editora
Consuelo Zamorano Cadenas

Textos de Carlos Damacio Gómez - Francisco Sanfuentes V.
María Jesús Schultz A. - Consuelo Zamorano Cadenas

Derrotero Australis se constituye como una investigación artística que problematiza el imaginario histórico del espacio austral entre los siglos XVI y XIX. A través del grabado al aguafuerte, Carlos Damacio Gómez reflexiona sobre las narrativas de exploración, la complejidad de la interculturalidad y el sincretismo que define la identidad de la región de Aysén. Este volumen no solo documenta el proyecto, sino que sitúa la libreta de apuntes y la bitácora como dispositivos autónomos de creación, capaces de albergar un universo simbólico que trasciende la función preparatoria para convertirse en un archivo de pensamiento vivo.

Acompañando la producción gráfica, este libro reúne ensayos y reflexiones donde el dibujo es abordado como un horizonte de conocimiento y una extensión poética de la mano, transformando el acto de registrar la fugacidad de una idea en un ejercicio de observación y especulación visual. Así, la obra se presenta como una constelación de prácticas que cuestionan las jerarquías de la producción artística, reivindicando el cuaderno como el germen legítimo donde la memoria, la ancestralidad de sus habitantes y la espesura del mito se encuentran.

Registro ISBN N° 978-956-425-465-4

Este proyecto ha sido financiado por el Fondo Nacional de Desarrollo Cultural y las Artes, ámbito regional de financiamiento, Convocatoria 2025.



BITÁCORAS Y DIBUJOS DEL DERROTERO AUSTRALIS

Un proyecto de Carlos Damacio Gómez

Editado por

Consuelo Zamorano Cadenas

Textos de

Carlos Damacio Gómez
Francisco Sanfuentes V.
María Jesús Schultz A.
Consuelo Zamorano Cadenas

Departamento de Artes Visuales
Facultad de Artes
Universidad de Chile

Las Encinas 3370, Ñuñoa
Campus Juan Gómez Millas

Director:

Francisco Sanfuentes V.

Subdirectora:

María de los Ángeles Cornejos

Coordinación de Extensión y Publicaciones:

Carlos D. Gómez M.

Diseño y Diagramación:

Rodrigo Wielandt

Periodista:

Macarena Montes M.

Registro ISBN N° 978-956-425-465-4

© 2026

Coyhaique Región de Aysén/

Santiago de Chile.

www.artes.uchile.cl/artes-visuales

www.consuelozamorano.com/

www.carlosdamacio.com

@carlosdamacio

**BITÁCORAS Y DIBUJOS DEL
DERROTERO AUSTRALIS**



Carlos Damacio Gómez

Editado por

Consuelo Zamorano Cadenas

Textos de

Carlos Damacio Gómez

Francisco Sanfuentes V.

María Jesús Schultz A.

Consuelo Zamorano Cadenas



Índice

Introducción	6
La humildad de un objeto	
Francisco Sanfuentes	10
Travesías Sobre el papel:	
Ocho trayectos para orientar la exploración por las libretas de Derrotero Australis	
María Jesús Schultz A.	15
Defensa de la Imaginación	
Carlos Damacio Gómez	29
CATÁLOGO DE BITÁCORAS (2020-2025)	38
LA PULSIÓN DEL TRAZO: ARCHIVO DE BITÁCORAS (2010-2025)	40
Consuelo Zamorano C.	
Antiguas (2010-2018)	42
Intermedias (2019-2023)	64
Recientes (2022-2025)	101
Bibliografía	158
NOTA EDITORIAL Y DE ARCHIVO: Sobre la catalogación	159

INTRODUCCIÓN

Pensar en un proceso de creación artística es un modo de abrirnos a la percepción de una experiencia vital. Darle cabida a lo que acontece no solo en los objetos resultantes a un período de producción técnica, sino posibilitar la observación de aquello que forma parte de la obra incluso cuando todavía no existe, cuando todavía no ha sido ideado. Aquello que se asoma mediante señales, que va dejando huellas, señuelos para ser descubierto y que poco a poco va tomando forma. Así, pensar las *bitácoras*, *libretas*[†] y *dibujos del Derrotero Australis* como meros ejercicios procesuales, es restarles el profundo valor que estos materiales encierran. En ellos no solo se esconde el universo creativo del artista Carlos Gómez, sino el desarrollo de su pensamiento imaginario.

6

Una construcción que además de abarcar el ámbito de la fantasía, se entrelaza con aspectos íntimos del artista. Las libretas, a modo de bitácoras o diarios, constituyen un cotidiano que se despliega, como plantea Giannini, mediante un “movimiento reflexivo” (17), que, en este caso, se expresa vívidamente en una infinidad de dibujos, bocetos, *collages*, apuntes y otras materialidades que se cobijan en los cuadernos. Para Martí, “si lo íntimo es aquello que tienen de incomunicable la existencia y la experiencia individuales, el lenguaje con que se expresa lo íntimo ha de ser de su misma naturaleza” (75). En los dibujos podemos ver representaciones y, al mismo tiempo, una forma de expresar un imaginario mediante la exploración libre de las formas, lo que indisolublemente abre una rendija entre la vida del artista y su evolución creativa.

La colección de libretas, bitácoras y dibujos del artista Carlos Gómez se extiende y repliega de forma dúctil, constituyendo un universo simbólico de gran profundidad, sobrepasando las consideraciones formales de lo que debería ser este tipo de insumos. La selección aquí desplegada no es definitiva ni finita, ya que está contenida dentro de una serie de materiales que sigue multiplicándose mientras estas palabras se leen. Por tanto, para el desarrollo de este libro, se han elegido los materiales que simbólicamente logran manifestar de una forma consistente la amplia variedad de imágenes y tópicos que constituyen el universo del artista en torno a su proyecto *Derrotero Australis*.

Este libro reúne ensayos libres, tanto teóricos, narrativos como poéticos, de cuatro artistas que abordan el dibujo como un territorio de pensamiento y una forma de conocimiento. A través de sus reflexiones y procesos, se despliega una constelación de prácticas que sitúan a la libreta, el cuaderno o el *sketchbook* como un espacio de creación e inspiración legítimo, no subordinado a la obra final, sino comprendido como su germen, su archivo y su extensión poética. En ese soporte íntimo y portátil, el dibujo se emancipa de la función preparatoria y adquiere una densidad que lo convierte en un ejercicio de observación, traducción y especulación visual. Los textos se aproximan a las libretas como artefactos de pensamiento, donde se cruzan la expe-

† En este libro hablamos de bitácoras, libretas y cuadernos. Y no son lo mismo. Cuando nos referimos a bitácora pensamos en aquel objeto que acompaña y en el cual se anotan, en tiempo real, ideas, asuntos. Un diario íntimo, un diario de viaje, incluso. La libreta es el objeto físico, genérico, la dimensión material. Ponemos atención al tipo de encuadernado, al papel que lo compone. No se utiliza cualquier tipo de libreta, se elige el adecuado. A diferencia del cuaderno que tiene una condición orgánica, no está planeado como la bitácora. El cuaderno resiste todo, es abierto y adaptable.

riencia del territorio, la memoria, la lectura y la imaginación. Dibujar en ellas implica registrar la fugacidad de una idea, pero también ensayar una forma de escribir con la línea: un modo de pensar que acontece mientras la mano se mueve. Esta práctica, aparentemente privada y silenciosa, revela una dimensión profunda del acto creativo: su vínculo con el tiempo, la duda, la repetición y la persistencia.

El texto de Francisco Sanfuentes ahonda en la libreta como material y describe al cuaderno como un objeto que no busca solemnidad ni permanencia, sino que funciona como un “umbral” donde conviven lo inacabado, lo cotidiano y lo íntimo, actuando como un depósito provisional de sentido antes de la versión definitiva de cualquier relato. María Jesús Schultz, mediante ocho ideas, observa las libretas de dibujo de Gómez como bitácoras portátiles mediante las cuales se hacen aparecer escenas basadas en el mito de la *Ciudad de los Césares*, cuestionando la narrativa histórica colonial y la “monstrificación” de los pueblos originarios que aportó en la construcción de una idea de realidad distorsionada sobre América.

En el caso de Carlos Damacio Gómez, su texto propone un recorrido por las libretas que dieron origen al proyecto *Derrotero Australis*, donde el dibujo se entrelaza con la historia, el mito y la geografía del extremo sur americano. Su reflexión sitúa el gesto de trazar como una forma de resistir la linealidad del relato colonial y como un modo de imaginar otros mapas posibles. A partir de las influencias de William Blake, Goya y Eduardo Garreaud, el autor indaga en el impulso casi compulsivo de dibujar como una necesidad de dejar huella y que transforma la libreta en un espacio de pensamiento visual, en un laboratorio donde el arte se ensaya como conocimiento y como poesía.

7

Finalmente, para Consuelo Zamorano las libretas son un estímulo que, desde una perspectiva de *bioficción*[‡], posibilitan imaginar un relato que se introduce en el proceso de creación del artista y de su universo iconográfico. Los dibujos, bocetos y *collages* presentes en las bitácoras funcionan como puntos de referencia en la vida de Gómez, desde los cuales se ficcionan textos que relatan pasajes del cotidiano del artista, lo que le otorga una perspectiva de lectura y una narrativa al compendio de imágenes que aquí se comparten.

Por tanto, el libro que reúne esta investigación no solo se presenta como un compendio visual capaz de guiar a través de un proceso de deconstrucción iconográfica, utilizando la materialidad de las libretas como claves para acceder a una identidad patagónica forjada entre la realidad devastada, la utopía recuperada y la cosmovisión soñada. Se establece, además, como un conjunto de procesos y reflexiones que proponen una mirada sobre el valor intelectual y sensible del dibujo contemporáneo, entendido como una práctica de exploración que oscila entre lo íntimo y lo público, lo efímero y lo permanente.

Carlos Damacio Gómez

‡ Se utiliza el término para referenciar a un género que fusiona lo biográfico y lo ficticio, explorando cómo la narración ficcionaliza la vida de personas reales. Según Cavo, “La bioficción puede entenderse como una manera de reconexión con la realidad, a través fundamentalmente de la intensificación de elementos referenciales, sean nombres propios, topónimos, fechas, acontecimientos o incluso apropiaciones textuales y estilísticas, que remiten a lo que preexiste a la obra en la forma de un pasado real.” (7)



Carlos Damacio Gómez
Caravana de los olvidados.
Tinta, pluma fuente, tiralíneas, aerógrafo; 14,5 x 42,5 cm.



La humildad de un objeto

Francisco Sanfuentes

Un cuaderno, una libreta, no son un libro.
O no lo son del todo.

Sin embargo, acaso conserven lo esencial de la nobleza del libro y su modo de ser en el mundo. No es un libro por la cualidad de sus materiales, ni por las cuidadosas decisiones técnicas que lo constituyen y que han sido modeladas por el vasto linaje de la historia material del conocimiento. No responde a un canon editorial ni se pliega a la promesa de permanencia, autoridad o cierre que suele atribuírsele al libro. El cuaderno no aspira a la solemnidad ni a la estabilidad. Carece de vocación de monumento.

10

Y, sin embargo, participa de algo fundamental, acaso anterior a toda técnica refinada: el deseo humano de retener, de inscribir, de dejar una huella allí donde todo tiende a disiparse.

Lo sustancial y necesario del modo de ser de algo a veces es simple. Acoger, compilar, conservar. Regatearle al olvido. Contener un tiempo humano en el transcurrir de sus páginas. Elaborar un relato de signos, trazos, garrapateos, materiales y manchas de tinta que buscan comprender o comprenderse. Nada muy distinto del libro, artefactos contenedores del deseo de comprender. Los mecanismos de la psique —las cabriolas desenfrenadas de la imaginación, el deseo, la revelación súbita de una certeza o simplemente algún dato mínimo para el devenir cotidiano— rebotan en lo intangible como si se tratara de una bola de *pinball* que atraviesa acechantes y confusos mecanismos invisibles. Todos ellos necesitan, imperiosamente, un lugar donde detenerse para no dejar de ser.

Ese lugar puede ser una simple hoja de papel, una servilleta, el reverso de un documento cualquiera. Un soporte precario, circunstancial, casi indigno que, sin embargo, se vuelve imprescindible. Aún en su forma más frágil, a veces ininteligible e indisciplinado, el gesto humano de abarcar, detener, ordenar y dar forma a lo que está destinado a desvanecerse en la memoria, se hace presente.

Dibujar es escribir.

Cuando no se alberga, ese gesto termina entremezclado y pervertido en la maquinaria de la psique, que tan a menudo no es más que un revoltijo de sombras quebradas por chispazos luminosos y ruidos que pronto se transforman en un parloteo indiscernible. El cuaderno no ordena

ese caos: lo cobija.

Un trozo de papel, en su condición humilde, siempre está disponible para contener en las incisiones de su piel aquello que simplemente ha de ser recordado. A veces revisitado, a veces dejado en espera, suspendido, para ese momento futuro —siempre incierto— en que volverá a ser necesario. El cuaderno, entonces, no es sólo un objeto: es una promesa latente, una espera activa, un depósito provisional de sentido.

Una libreta es un objeto humilde, en espera, que en su discreto silencio acumula un tiempo sin testigos. Un tiempo sin relato público, sin audiencia, pero siempre disponible. Probablemente sin grandes pretensiones. Es una suma de papeles de todo tipo prensados unos sobre otros: acaso nobles, acaso apenas retazos fallidos que se desprendieron de cosas que alguna vez fueron principales y significativas.

Páginas dispuestas para un “mientras tanto”, ese tiempo anterior a la gran historia, a la versión definitiva de lo editado, a una puesta en valor definitiva del relato que se supone valioso, importante y acabado. El cuaderno habita ese intersticio, ese espacio previo donde todo aún puede llegar a ser en la pasada en limpio de los materiales y oficios.

Sus páginas, a menudo, están pobladas de trazos que, aunque sean cuidados y contenidos generosamente por manos habilidosas, no llegarán necesariamente a otro destino que ser testimonio de lo que podría haber sido, de lo que pudo ser. Pareciera que lo “importante” sucede siempre en otro lugar, afuera de sus límites. El cuaderno queda así relegado a una zona intermedia, a un estado de umbral: ni borrador ni obra, ni basura ni archivo, ni comienzo ni final.

Un cuaderno, una libreta, son umbrales calladamente reclusos y cerrados en estantes, entre-medio de libros; a medio sepultar entre cosas y papeles sobre cualquier escritorio. Tantas veces plenos de rayados cotidianos, se trasapelan en sordina y esperan el momento de revelar, ante una mirada atenta, aquello que ha sido relegado por la negligencia de los cotidianos.

Son objetos silenciosos que no reclaman atención, pero que, cuando se abren, destellan, exigen tiempo, concentración y una disposición a escuchar. Se abren a una lectura indisciplinada, no siempre lineal, no conclusiva.

Cuaderno puede ser unas pocas hojas recortadas irregularmente, unidas por un corchete oxidado. Otras veces son páginas delicadamente encoladas, cosidas con afecto, atravesadas por hilos visibles. Algunas están cruzadas con agujas y lana; otras unidas con pegamento industrial. Hay papeles gruesos que, como pura materia significativa, se traban y resisten, renegando de la regla de la amabilidad del tocar y recorrer.

Todo ello da cuenta de la torpeza de manos que aglutinan umbrales posibles. Manos que no buscan perfección, sino continuidad. Que no buscan cerrar, sino sostener.

Libretas y cuadernos cuyo signo de identidad es reunir lo que se está desperdigando. Sondas

lanzadas a lo confuso. Destellos que, como los sonidos, están destinados a desaparecer. Trazos que, siendo un casi nada, pueden llegar a ser parte de un relato significativo tan sólo porque alguien los comprende y así los designa.

En ese encuentro, cualquier historia puede volverse extraordinaria.

Hace años, trabajando con estudiantes a partir de la provocación de salir afuera —a la calle entendida como caja de herramientas—, se proponía dejarse estar en la intemperie, recorrer, detenerse, simplemente dejarse provocar por las cosas. La calle como espacio de conocimiento, como archivo involuntario, azaroso, como superficie de inscripción accidental.

En esos procesos, por ejemplo, un cuaderno carente de cualquier atributo que lo designara como prodigioso o significativo, disimulado entre la basura y la indiferencia urbana, podía ser considerado un tesoro. No por su valor material, sino por su capacidad de contener rastros, astillas de pequeñas historias deshilachadas, huérfanas, cuyos nombres propios se han ido borroneando.

Objetos de esa naturaleza eran capaces de albergar fragmentos de listas de compras, recetas de cocina que una madre transcribe amorosamente para su hija, anotaciones sin contexto llenas de faltas de ortografía, un diario de vida que alguien quiso olvidar. Algún mensaje inconfesado, el borrador de una carta nunca enviada. En suma, la huella escrita de una vida de la que nunca tendremos noticias ni constatación alguna. Fui testigo privilegiado de decenas de libretas sustraídas de la calle que llegaban a los mesones del taller traídas por estudiantes.

Las cosas no desaparecen: se olvidan, se traspapelan, quedan como sedimento de estratos de memorias objetuales abandonadas. Pero nunca terminan de desaparecer del todo. Persisten en un estado de latencia.

La caligrafía como forma gestual que deja un cuerpo ausente. La confusión de trazos que da cuenta de la urgencia. La anotación sin destinatario. Pedacitos de vida por explorar, por imaginar, por reconstruir desde la conjetura.

A veces decimos Bitácoras: un libro en que se apunta un rumbo —si es que hay rumbo— nos dice de maniobras y accidentes. También lugar donde se consignan desvíos, confusión, desatinos, equivocaciones, extravagancias, fallos y destinos a medio trazar por devenir prontamente en imposibilidad. La bitácora como registro del tiempo de lo que no se sabe a ciencia cierta hacia dónde va.

¿Y cuál es el destino de un objeto de tal naturaleza?

¿Cuál es, finalmente, el destino de las libretas?

¿Serán atesorables como lo es el libro? ¿Tienen lugar como parte de una biblioteca? Tal vez exista una biblioteca paralela: la biblioteca de bocetos y balbuceos, de la tartamudez de lo que se escribe y se dibuja. Una biblioteca de la imaginación pura, sin editar. Una biblioteca de la

intimidad expuesta sin corrección ni limpieza.

En ella se revela un atisbo de intimidad: puede ser al rincón de una mesa de trabajo que es un universo concéntrico; un paisaje de cosas pequeñas; una luz mínima que alcanza apenas para leer y escribir. El cuaderno como centro de gravedad y comisura que se retira del transcurso implacable de lo doméstico.

Una libreta puede pasar de mano en mano, ser manoseada, ajada, cargándose cada vez de la delicada película de grasa y humanidad que dejan las manos curiosas. A veces, sin embargo, es cuidada detrás de una vitrina, convertida en reliquia, negando su posibilidad de ser. Porque una libreta no debería dejar de ser eso: una página abierta, una idea en estado puro, una anotación, un disparate para ser visto y alguna vez palpado.

Lugar de desacierto, equívoco, inexactitud, yerro, descuido. En definitiva, un mundo, una vida. Luego, con cada mirada, más desgastada y frágil, la libreta se recoge, se cierra sobre sí misma y silencia sus trazos. Invisibiliza sus códigos de escritura llenos de memorias y preguntas sin responder.

Finalmente, luego de ser relegadas, postergadas, prescritas, serán sólo cosas extraviadas por el mundo.

13

La colección de libretas de Carlos Gómez es la acción temporal de querer retener una imaginación desbocada de narraciones, leyendas, mundos entrevistos por el rabillo del ojo. Un cruce algo enloquecido entre lo dicho y lo que aún no es y debe ser dicho, o sea, dibujado.

Trazos que escriben como si hablaran. Cada libreta es una hilacha que se resiste a ir a parar al pequeño papelerero de las páginas que desecha el escritor. Cada hebra es un tomo mínimo de una enciclopedia imposible de concluir.

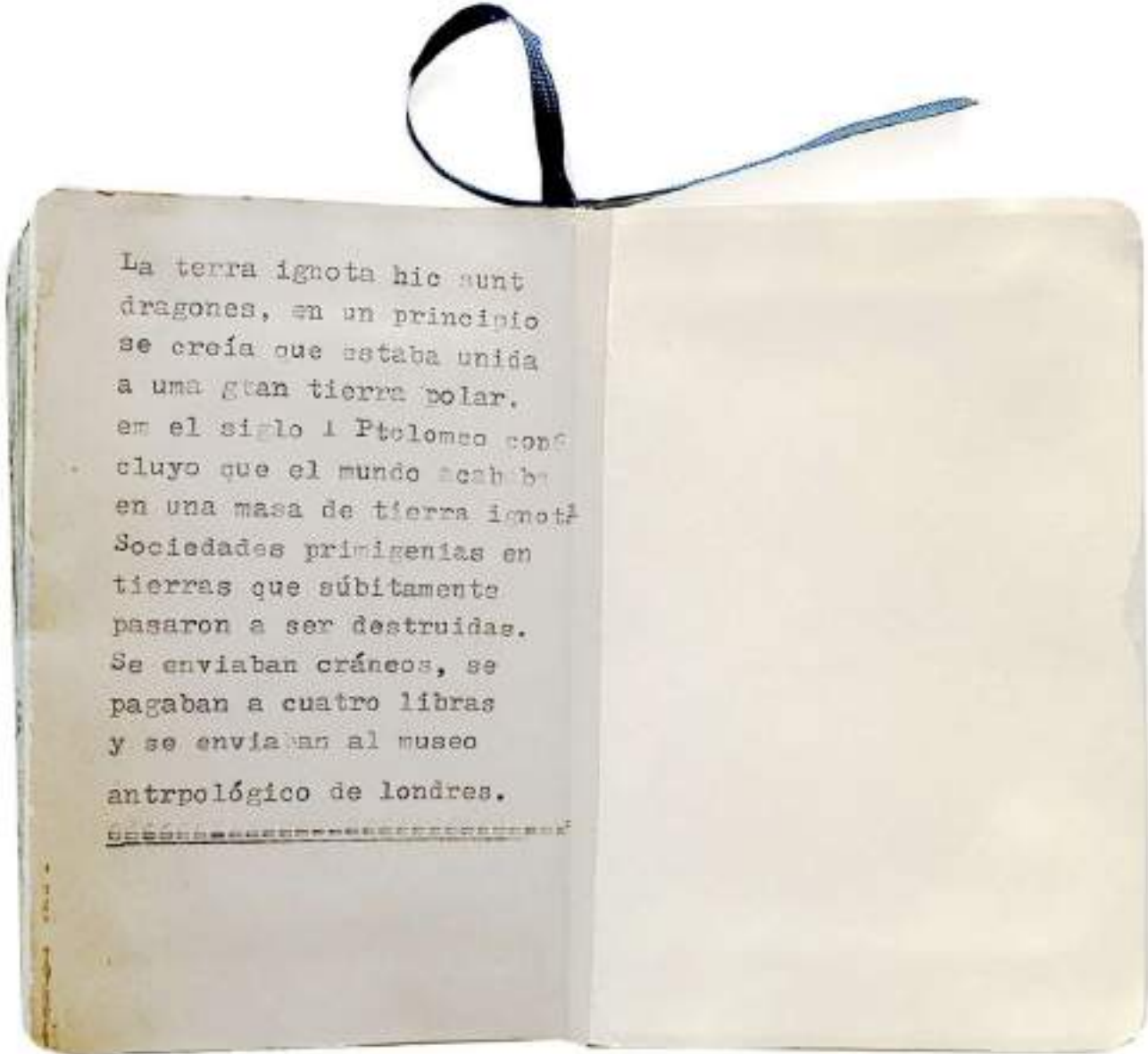
Desconozco el destino final de todas esas páginas. Este libro nos deja apenas un indicio, una señal mínima. Quizás, en algún momento de la vida, esas libretas quedarán desperdigadas: pequeños relatos perdidos entre habitaciones, calles y ciudades diversas, a la espera de una mirada curiosa que se asome a la extrañeza de los mundos que contienen.

Tal vez ese sea un destino mejor que el destino riguroso de los museos que, en su afán de conservar, niegan la condición de cuerpo ajado, la textura del papel oxidado, negando el relieve de las incisiones de un lápiz movido por la urgencia de retener los prodigios de la imaginación. Porque el cuaderno no aspira a la perpetuidad.

No busca fijar una verdad ni clausurar un relato.

Aspira, apenas, a haber sido necesario, aunque sea una vez.

Y quizás con eso era más que suficiente.



La terra ignota hic sunt
dragones, en un principio
se creía que estaba unida
a una gran tierra polar.
en el siglo I Ptolomeo con-
cluyó que el mundo acababa
en una masa de tierra ignota.
Sociedades primitivas en
tierras que súbitamente
pasaron a ser destruidas.
Se enviaban cráneos, se
pagaban a cuatro libras
y se enviaban al museo
antropológico de Londres.

Carlos Damacio Gómez
Mecanografía sobre papel; 14,5 x 17,5 cm.

c.2022

Travesías Sobre el papel
Ocho trayectos para orientar la exploración por las libretas de Derrotero Australis

María Jesús Schultz A.

I

En las obras que configuran *Derrotero Australis*, Carlos Gómez vuelve visibles, mediante una serie de grabados de notable formato, escenas que emergen del mito sobre la inexplorada *Ciudad de los Césares*. Estas fueron concebidas luego de una exhaustiva travesía comprendida como un proceso de dibujo intuitivo en múltiples libretas que, al ser diseñadas para ser portátiles, acompañan al artista en sus desplazamientos tal como lo hacían los diarios de los antiguos viajeros.

La noción de travesía se vincula a la de *derrotero*, palabra de raíz latina utilizada en el título de la propuesta del artista, que significa “camino, rumbo, medio tomado para llegar al fin propuesto”, “conjunto de datos que indican el camino para llegar a un lugar determinado” y “libro que contiene un derrotero”, es decir, uno en el que se registra un trayecto. (Real Academia Española)

15

En ese sentido, si el “lugar determinado” era la realización de un cuerpo gráfico de impresiones en aguafuerte y en serigrafía, el “camino” se trazó en las hojas de papel encuadernado, como “medio” que conserva “el rumbo” del artista al dibujar. En ellas, el dibujo de Carlos no *representa*, sino que hace aparecer. Sus libretas reúnen “el conjunto de datos” que surgen de la imaginación del artista y que, al volverse imágenes, se extienden en el soporte en tránsito a su remediación. De esta manera, las libretas de Gómez operan como una hoja de ruta, un *derrotero* que orienta la futura conformación de su propuesta artística.

En sus libretas, las imágenes se componen al mismo tiempo en que surgen, cuando el trazo y la mancha se posan confiadas sobre la superficie, como si desconocieran la huella que deja a su paso, en un recorrido que no se amedrenta ante la hoja en blanco. Cada movimiento convoca al siguiente, como un murmullo que orienta la exploración. Tampoco el fantasma de los clichés paraliza su andar. Más bien, son estos los que se inmovilizan ante el emerger de lo invisible en lo visible.

II

A través de un enfoque crítico y un sobrecogedor rigor técnico, Gómez compone imágenes que desbordan los márgenes de la historia construida a partir del mito de la *Ciudad de los Césares*. Se aleja así de esa narrativa que, con frecuencia, exalta el deseo y el valor del explorador mediante relatos que fetichizan un territorio habitado, según la leyenda, por una civilización per-

didada. La historia, dictada por la ambición, se extiende como una capa opaca sobre el territorio y oculta, bajo su superficie, las marcas de la violencia infligida a los pueblos de la Patagonia. Allí, el relato oficial glorifica la misión de una corona que aguarda, entre los brillos de conquistas pasadas, nuevas motivaciones para expandir su poder.

Así, en las libretas de *Derrotero Australis*, el artista ensaya lo que la historia calla al presentar episodios que han sido borroneados, que conforman la memoria de un territorio invadido por el afán de poseer lo inexplorado.

Como relata Gómez en “*Anotaciones de la Búsqueda de la Ciudad Errante*”, su propuesta comenzó a partir de un mapa fechado entre 1890 y 1920. Este documento muestra la conclusión de una de las primeras exploraciones encargadas por la República de Chile al alemán Dr. Hans Steffen, quien recorrió la región de Aysén desde 1899 y durante al menos una década (20).

La cartografía, plagada de “dibujos y símbolos enmarañados” (21), continúa una tradición de representación que se mantuvo por siglos, y señala elementos esenciales de la Patagonia aysenina, como los ríos Baker y Aysén. Su aparente precisión otorga verosimilitud a la imagen y evoca las múltiples hazañas de los exploradores por avanzar entre terrenos de difícil acceso. Sin embargo, el propio mapa también revela sus límites. En el área marcada como Inexplorado, la proeza se interrumpe y el territorio se vuelve irrepresentable.

16

Según Gómez, “lo inexplorado supera el límite de la geografía física para adentrarse en los parajes emocionales que, para quien decodifica el mapa, implican una travesía al interior de la mente” (21). Esa travesía hacia lo inexplorado, hace aparecer una memoria imaginada en las pausas del andar, que resguarda, como el propio paisaje, los mitos de lo inexplorado.

III

Este ejercicio de imaginación remite a la obra “El sueño de la razón produce monstruos” (c.1799) de Goya. Esta referencia que Gómez toma para su práctica artística permite continuar la reflexión. Por una parte, el sueño -entendido como imaginación productiva, compuesta e involuntaria, al igual que las alucinaciones- implica la posibilidad de conectar los elementos dados en la vigilia de modos diversos y originales, libres del orden fáctico del universo tangible. Por otra, la razón -entendida como la facultad de pensar y establecer discursos lógicos- permite construir articulaciones del lenguaje que suelen aspirar a demostrar algo.

Siguiendo a Goya, cuando la razón se duerme entra en ese espacio liminal donde se fabrican los monstruos. Si el sueño los produce a partir de lo dado, también responden a convenciones y elaboraciones discursivas que descansan sobre miradas sesgadas e imperantes. Así, la razón como cimiento del poder y como mecanismo de control alimenta la producción de monstruos.

Tal como los sueños y las alucinaciones, la imaginación y la fantasía también son productivas, aunque con la diferencia fundamental de que son actos voluntarios. Estos pueden surgir, for-

marse y organizarse con libertad, a diferencia de la memoria y los recuerdos que, al ser tipos de imaginación reproductiva, se basan en la fidelidad a lo vivido en el pasado, tanto en su forma como en su orden. Al respecto, la formulación que realiza David Hume en su *Tratado de la naturaleza humana*, es adecuada para fijar las diferencias entre los tipos de imaginación;

...la imaginación no se ve obligada a guardar el mismo orden y forma de las impresiones originales, mientras que la memoria está de algún modo determinada en este respecto, sin capacidad alguna de variación... La memoria preserva la forma original en que se presentaron sus objetos... La función primordial de la memoria no es preservar las ideas simples, sino su orden y posición... Por otro lado, la imaginación tiene la libertad para trastocar y alterar el orden de sus ideas... Todas las ideas simples pueden ser separadas por la imaginación y unidas de nuevo en la forma que a ésta le plazca. (53-54)



Francisco de Goya
El sueño de la razón produce monstruos.
Aguafuerte y aguatinta sobre papel verjurado ahuesado; 15 x 21 cm.
c.1799

Ante esta distinción, cabe preguntarse, ¿qué ocurre cuando la fantasía irrumpe en la memoria para constituir la al margen de lo acontecido? ¿De qué manera la imaginación opera sobre las lagunas de un relato institucionalizado? ¿Puede esta, desde el posicionamiento de una ficción lógica, *presentar* aquello que la historia decide omitir?

A través de estas preguntas, es posible desglosar la posición crítica de Gómez en su investigación. Su obra funciona como un espejo que revela la profundidad con la que la imaginación colonial se arraigó en el suelo latinoamericano, permitiéndonos cuestionar las raíces de esa narrativa instalada desde la conquista.

IV

Así como los sueños y las fantasías generan monstruos a partir de lo dado, las imágenes que construyeron los europeos sobre los pueblos originarios del territorio -que hoy conocemos como América-, modelaron monstruosamente la alteridad según una noción de realidad predefinida por la época.

18 En el primer periodo de colonización, las primeras imágenes del Nuevo Mundo operaron en el Viejo Mundo como *representación*, “imagen o idea que sustituye a la realidad” (Real Academia Española). Dichas *representaciones* se sostenían en una noción de *realidad* determinada por la época de su producción, que estaba altamente influenciada por convenciones discursivas y fuentes literarias, y que configuraban el imaginario occidental del renacimiento. La misma institución define *realidad* en su uso convencional, como “existencia real y efectiva de algo”, la “verdad, lo que ocurre verdaderamente” y “lo que es efectivo o tiene valor práctico, en contraposición con lo fantástico”. Dichas definiciones no contemplan la *realidad* como una experiencia variable que se altera con las condiciones corporales, así como con las contextuales espacio-temporales.

De este modo, en dichas representaciones existe una cualidad iconográfica que nos resulta ajena, pues los pueblos originarios son mostrados como seres que hoy no podríamos concebir como *representaciones* descriptivas de lo visto en la realidad. Al respecto, Emanuele Amodio plantea que, “tales contenidos, proyectados sobre el indio americano, sirven para realizar diversas funciones - identificación del Otro contrapuesto al Nosotros; estigmatización que justifica el sometimiento, etc. - y son utilizadas a varios niveles, en la mayoría de los casos de modo inconsciente” (119). En otras palabras, la manera en que la mirada europea desarrolla representaciones sobre lo hallado, esconde tanto una cosmovisión como un propósito que busca en la *monstrificación* un fundamento para la salvación.

V

A grandes rasgos, la cadena de producción de la imagen del otro americano fue un proceso

bifurcado de interpretación y materialización, en el que existió una disociación entre la realización de dichas imágenes y su fuente. Además, estas estaban mediadas por las expectativas, donde la confluencia de fuentes verbales e iconográficas influyó en la proyección del Nuevo Mundo.

Por una parte, el primer eslabón fue el viajero, quien documentó sus hallazgos a través de descripciones textuales y visuales mediadas por la creencia de estar explorando tierras orientales. Este imaginario había sido preconfigurado por relatos como *El libro de las maravillas -o Il Milione-*, de Marco Polo, gestado en el siglo XIII. Según la perspectiva de Anthony Pagden, “los viajeros del siglo XVI fueron a América con ideas precisas de lo que podrían encontrar allí. Fueron buscando hombres salvajes y gigantes, Amazonas y pigmeos. Fueron en busca de la Fuente de la Eterna Juventud, de ciudades pavimentadas en oro, de mujeres cuyos cuerpos, como los de los hiperbóreos, nunca envejecían, de caníbales y hombres que vivían más de cien años” (29-30). Además, el autor indica que “junto a este mundo de lugares imaginarios y seres fantásticos, también existía, en el África negra, un mundo real de pueblos salvajes y de flora y fauna extrañas y sin clasificar” (30). Así, la carga cultural de los viajeros cruza la fantasía con la intangibilidad de lo *inexplorado*.

En otras palabras, lo que los viajeros esperan encontrar configura su construcción de mundo, especialmente cuando se trata de interpretar el que no les es propio: “Dentro del proceso de identificación étnica (el *Nosotros*), el descubrimiento de la similitud de Otro produce por reacción el alejamiento, “la monstrificación” (que, en este sentido siempre es fantasmática): hombres sin cabeza o con grandes pies o amazonas o caníbales, etc.” (Amodio 113)

19

Por otra parte, el encargado de hacer visible lo que describe el viajero es el productor de imágenes, que no conoce América y que trabaja en su taller en Europa, principalmente en Italia, Alemania y Países Bajos. Este domina el oficio del grabado, técnica que permite la proyección visual y la reproductibilidad técnica de las interpretaciones del viajero. Según Amodio, “tales producciones buscaban satisfacer la curiosidad europea hacia el nuevo mundo y, al mismo tiempo, servían para producir y hacer circular una imagen -entendida como real- del indio americano”. (106)

Vale mencionar que el grabado también era el medio de producción y reproducción de cartografía territorial. Estos mapas solían estar plagados de iconografía relacionada a lo monstruoso, que utilizaba como referencia los mapas medievales, que incorporaban figuras para caracterizar los diversos lugares graficados (Amodio). Este imaginario se basaba en los bestiarios o inventarios de monstruos desarrollados en la Edad Media. En *América Imaginaria*, Miguel Rojas Mix denomina a este tipo de cartografía “geografía maravillosa” (15) y desglosa los distintos aspectos que están en juego para la construcción de “la imaginación esperpéntica y simbólica del hombre” (68).

Al respecto, vale considerar también que el humanismo del Renacimiento retomó diversos aspectos de la cultura grecolatina, lo que influyó en la manera de pensar las imágenes. En este contexto, los grabadores solían realizar reproducciones de *pinturas de historia*, término acuñado por Leon Battista Alberti para categorizar las escenas basadas en las narraciones de la Biblia

y en los clásicos de la antigüedad, valoradas por poseer un carácter moral y educativo, y cuya iconografía moldeó el imaginario de la época.

Así, las primeras imágenes producidas por los europeos de las tierras admitidas inicialmente como *Indias*, se vieron influenciadas por cierta construcción de realidad promovida por las diversas fuentes que establecían una verdad universal, que circulaban entre lo que hoy separamos como entre *real* y *ficticio*. Cabe precisar que, si bien se han identificado estas cualidades como una tendencia en las imágenes abordadas, dicho proceso no fue sistemático ni operó de manera transversal.

VI

La interrogante surge al identificar que, en los años posteriores, este tipo de representaciones continuó desarrollándose incluso cuando los viajeros europeos tomaron conciencia de que las tierras exploradas -y explotadas- no pertenecían a Oriente, sino que eran territorios desconocidos por sus pares y jamás antes descritos. Las interpretaciones en sus relatos mantuvieron dicho imaginario fantástico aun cuando los modos de aproximación a la realidad incorporaron una perspectiva científica y nuevos medios de captura. Dichos textos resultaron fundamentales en la configuración de la imagen del otro americano como monstruo. †

20

Nuestra aproximación a estas imágenes debe considerar su contexto, reconociendo que la *monstrificación* del otro involucra una marcada distinción frente al habitante europeo. Se admite hoy que los viajeros requerían de este imaginario -influenciado por una construcción de realidad que oscilaba entre lo ficticio y lo tangible-, para una divulgación efectiva de aspectos que permitieran avalar el accionar colonizador. En otras palabras, la construcción de este *otro* aberrante funcionó como un recurso para legitimar los diversos procesos de ocupación que se prolongaron durante siglos.

Daniel Egaña, en su artículo, “Lo monstruoso y el cuerpo fragmentado: el Nuevo Mundo como espacio de violencia, una lectura de la obra de Theodore De Bry en la construcción de la imagen indiana”, formula que:

La monstruosidad es una categoría mitológica, y por lo tanto solo participa de la realidad de forma alegórica. Pero esto no impide que lo monstruoso tenga un sentido relativamente explícito en la tradición clásica. En la interpretación de Castoriadis (2006) sobre los ciclopes

† A modo de dato vale hacer notar que recién en el siglo XVIII, la perspectiva del europeo ante la noción de alteridad va a considerar investigaciones naturalistas que modifican la manera en que el occidental se aproxima al otro y a los distintos componentes de este Nuevo Mundo, y que recién a fines del siglo XIX la irrupción de la fotografía dará la posibilidad al viajero de obtener fragmentos visibles de la realidad retratada. Sin embargo, la confianza en la fotografía como huella de la presencia física de lo retratado, motivó en algunos el ejercicio del simulacro por medio de montajes ficticios que parecían ser extractos de realidad. Esto nos indica que la manipulación de las imágenes no es un acto aislado de los europeos que describen al Nuevo Mundo, sino que es un recurso que cíclicamente ha sido utilizado por el ser humano por diversos motivos.

de la Odisea, lo monstruoso para el mundo griego tiene que ver con la ausencia de política, entendida esta última en un sentido amplio como sociabilidad. (9)

Siguiendo a Amodio, el autor señala que el imaginario que portaban los primeros viajeros europeos fue desplazado tempranamente, para instalar “una monstrificación de las conductas culturales” (7). Al respecto, diversas prácticas fueron estigmatizadas, mediante su exacerbación gráfica. Una de ellas fue, claramente, el canibalismo. Para este autor, “la monstruosidad no es sólo un argumento legitimador de la conquista, una especie de discurso que posibilita el absoluto ejercicio de la soberanía, por el contrario, al *monstrificarlo* el indígena entra en una larga tradición que interpreta la alteridad” (8).

Por su parte, Egaña plantea que las imágenes producidas en el taller flamenco de De Bry se sitúan en una postura que difiere de la mera *monstrificación* física o social del *otro*, para relevar la violencia general del contexto y el proceso de conquista.

Al respecto, vale destacar que, al no pertenecer a la Corona de Castilla, la relación de este taller con el nuevo continente estuvo mediada por las imágenes inscritas y los relatos de terceros. A esto se suma el contexto histórico, en el cual las marcadas diferencias entre el mundo protestante y el católico propiciaron la definición de posturas claras que delimitaron sus respectivas visiones. De esta polarización se desprende la fuerte crítica hacia el proceder español en los procesos de conquista la cual, desde el punto de vista ibérico, consistiría en la llamada *Leyenda Negra*, una distorsión de la historia promovida para desprestigiarles moralmente.

21



Johann Ludwig Gottfried / Theodor de Bry
Ataque de los perros de Vasco Núñez de Balboa contra indígenas
Grabado en cobre, con texto impreso en alemán, sin colorear.
16 × 19,5 cm (imagen); 34,5 × 21,7 cm (hoja).

1633

Fuente de la imagen:
Swaen, Rare Books, Maps & Prints.

Para Egaña, la obra de Theodore de Bry logró instalar, en el contexto protestante, referencias gráficas y un imaginario concreto sobre el Nuevo Mundo mediante la serie de los *Grandes Viajes*, y los grabados de la *Brevísima relación de la destrucción de las Indias* (edición de 1597). Esta última, escrita por Bartolomé de las Casas, fue una pieza clave en la denuncia de las atrocidades perpetradas contra los pueblos indígenas. Al respecto, Egaña aclara que este Nuevo Mundo es “representado en la obra de De Bry como un espacio signado por la violencia, por la monstruosidad de ésta. Donde los intentos europeos por enderezar cualquier perversión sólo pueden devenir en más violencia.” (12)

En este sentido, los grabados de De Bry, más allá de ilustrar el texto de Las Casas, construyen composiciones que radicalizan el mensaje. Mientras el texto denuncia la crueldad hacia los pueblos originarios, las imágenes visibilizan el horror mediante la construcción de atmósferas que desbordan la narrativa. Así, De Bry exhibe una bestialidad contextual que revela la carencia de humanidad y organización;

... mediante el recurso a una violencia descontrolada De Bry signa el espacio americano como un lugar marcado por la ausencia de política. En la obra indiana de De Bry, la violencia que despedaza y devora los cuerpos deviene en monstruosa como una forma de restituir la bestialidad a los sujetos indios y, por lo tanto, privarlos de la voz, en tanto operador político por antonomasia. La secuencia violencia-monstruosidad-(a)politicidad atraviesa a los cuerpos, permitiendo establecer una continuidad entre la fragmentación del cuerpo físico y la negación del cuerpo político. De este modo, la violencia intestina (extra jurídica) no sería un problema específico ni de los españoles (leyenda negra) ni de los indígenas (canibalismo), sino del espacio americano en sí. (Egaña 15)

22

De acuerdo con Egaña, la construcción de esta atmósfera de ingobernabilidad y fragmentación física fue el motor visual que justificó, durante siglos, la necesidad de una intervención externa sobre un territorio que la mirada europea ya había sentenciado como monstruoso.

Ante la tendencia de representar el continente como un espacio de barbarie premeditada, surgen obras que proponen una mirada alternativa. Es en este punto de inflexión donde los dibujos de Carlos Gómez cobran relevancia. Al distanciarse de la intencionalidad política de los europeos, su registro permite que la historia emerja bajo lógicas que subvierten el canon de la *monstrificación*. Evidentemente, la obra de Gómez no está exenta de su propia carga de ficción y barbarie. Sin embargo, esta opera como una interpretación subjetiva y cruda de los acontecimientos en torno a las expediciones de la *Ciudad de los Césares*, mito que, entre los siglos XVI y XVIII, funcionó como motor de incursiones que continuaron desdibujando los límites entre la exploración geográfica y la invención fantástica.

VII

Frente a los sesgos de los relatos tradicionales, el trabajo de Gómez hace aparecer en imágenes manuales una narrativa no oficializada, otra historia que la imaginación tiene la libertad de convocar. En sus libretas, diarios de viaje en el tiempo que acompañan su vida cotidiana, habitan la impotencia, la fascinación, la frustración, el coraje, la resiliencia y la resistencia de un pueblo. Estos, se manifiestan mediante un imaginario dibujado que cruza las emociones con iconografía de la historia del arte europea e imágenes provenientes de lo local.

El origen diverso de los fragmentos que componen este imaginario complejo se fija entre las hojas de las libretas, que posteriormente son yuxtapuestos en un acto de *remediación*[‡] sobre una matriz de grabado que unifica las partes heterogéneas en imágenes concisas.

En los grabados de Gómez, las escenas entrecruzan la mitología del sur con la ilustración científica de flora y fauna local, como el quirquincho o armadillo de la Patagonia, los perros, los pumas, las aves y los caballos introducidos. Estos, también se rearticulan conceptualmente, como en el caso de los pingüinos que, característicos del paisaje patagónico, simbolizan en su denominación la revolución estudiantil de 2006. Así también convergen montañas y glaciares, tormentas y fuego. Sombras, espectros, bestias y criaturas monstruosas, como las mencionadas anteriormente. Sus personajes comprenden la humanidad como una cualidad vinculada directamente a la naturaleza, a la Tierra y sus elementos, dotados de física y del poder que brinda la magia. Así, los vuelve energía encarnada, clanes que más allá de habitar y ser habitados por el paisaje, lo constituyen, donde la naturaleza se funde con el imaginario bíblico, mitológico e histórico, que se condimenta con la memoria, la fantasía, los sueños y las alucinaciones.

23

Gómez, también, realiza una escena que reinterpreta a los *Jinetes del Apocalipsis*. En primera instancia, en el dibujo en libreta, la Muerte, sobre fondo negro, aparece aislada montando un caballo mientras sostiene, en su mano izquierda, su correa. Lleva un tocado al estilo de las Catrinas, no muestra su rostro y parece dirigirse hacia el fondo de la composición. En su remediación en aguafuerte, la Muerte aparece invertida, espejada a su referencia en la libreta, en una escena sobre el agua, al centro, junto a otros jinetes. Todos, en una de sus manos, blanden una boleadora, un arma clave en la primera resistencia independentista de los patagones frente a los conquistadores. Este gesto, hace alusión a la iconografía bíblica en que los *Jinetes del Apocalipsis* portan armas. Además, en la escena, aparece un caballo suelto, un perro salvaje, hombres heridos y otros que huyen. La imagen muestra a sus personajes en esquemas corporales que recuerdan los de Brueghel. De esta manera, el artista realiza un gesto de apropiación de un imaginario extranjero, adquirido o impuesto, para reivindicar la capacidad de imaginar y dar forma a otros escenarios posibles.

Así mismo, encontramos el dibujo de una Virgen en cama, que en la libreta también aparece aislada en un fondo negro. En su remediación en aguafuerte, la virgen aparece acostada, espejada a

‡ En este caso, dicho acto consiste en el proceso de pasar una imagen, o parte de ella, de un medio a otro.

su referencia en la libreta, en una composición conformada por múltiples escenas simultáneas, que expresa un caos desatado, entre diversos personajes como encapuchados, una mujer con un lazo, a caballo y una faena de cerdos. El escenario se conforma por el interior de una arquitectura de tintes europeos, en que múltiples cascadas dejan entrar el agua del exterior, inundando el salón y evocando la idea de un diluvio. A este caos se suma una plaga de ratas que, vinculada al imaginario bíblico de la peste y la impureza, funciona aquí como una referencia a las epidemias que la expansión europea llevó al territorio patagónico.

24



Carlos Damacio Gómez
No hay quién los defienda/ Aguafuerte. /80 x 110 cm. / 2021

De este modo, la imaginación en Gómez se nutre de lo dado para configurar una memoria híbrida que reúne el presente con ficciones, múltiples imaginarios, historias que perpetúan el poder, voces silenciadas y los murmullos de los desencarnados.

El desarrollo procesual que Carlos realiza en sus libretas pone en valor lo inacabado. Esto se vincula con la noción de la libreta como receptáculo de una travesía que no busca, necesariamente, ser un fin en sí misma. De cierta manera, la libreta opera como una interfaz entre lo imaginado y el trabajo sobre la matriz. En ellas, los dibujos se despliegan con libertad como fragmentos que posteriormente sirven como archivo para componer las matrices de los graba

Carlos Damacio Gómez
Jinete macabro
Tinta y lápiz- Libreta. 14 x 17,5 cm.
2020



25

Img. Superior:
Carlos Damacio Gómez
El asalto
Aguafuerte. 80 x 110 cm.
2021

Img. Inferior izquierda:
Carlos Damacio Gómez
El asalto (Detalle)
Aguafuerte. 80 x 110 cm.
2021

Img. Inferior derecha:
Carlos Damacio Gómez
Mártir
Tinta y lápiz- Libreta. 14 x 17,5 cm.
2020

dos que conforman su *Derrotero Australis*. Su travesía es, en ocasiones, sencilla -como en el desarrollo de personajes específicos-, y en otras, compleja, como en la articulación de escenas donde convergen personajes, objetos y paisajes.

El artista realiza un laborioso estudio de las formas, tan experimental como estético, en el que tanto una libreta común como una sofisticada logran proponer un recorrido por el rumbo creativo que se sitúa en la intimidad de la expresividad. Su abordaje considera la libreta como un medio dúctil que ofrece distintos formatos en sí misma, en que la página aislada puede unirse a la que sigue en la doble página, o en que la orientación permite un formato horizontal, vertical e incluso, diagonal. Gómez, en ocasiones, atiende a la secuencialidad de las páginas y, en otras, la supera.

Algunos dibujos empiezan tras la portada o luego de una página aislada, otros por la contraportada. Unas parecen no tener un principio ni final. Las libretas, cuando están cerradas, son como ciudades inexploradas.

Un formato particular que se repite es la libreta japonesa de acordeón, la cual, al abrirse, despliega una serie de escenas densas cuya tensión interpela a la mirada que busca continuidad en la simultaneidad de lo mostrado.

26

En el taller del artista, tuve la posibilidad de mirar la mayoría de las libretas de *Derrotero Australis*. Además, Gómez reveló el interior de una cajonera con decenas de libretas en blanco, en estado latente.

En esta instancia, el artista sobrepuso algunos de sus dibujos realizados en las libretas -con pluma, pincel y tinta china-, con las imágenes de sus correspondientes grabados en aguafuerte, que aparecen impresos industrialmente en el libro *Derrotero Australis*. Eso volvió evidente la relación de la imagen procesual con la imagen resultante. Más allá de las formas, que fueron adaptadas al formato y a los otros elementos de la composición en grabado, la imagen inicial era una suerte de espejo de la imagen final.

Utilizando la técnica del aguafuerte y la punta seca, el artista articula cada composición en la matriz, con exquisito oficio, a partir de lo que registró en sus libretas. Esta matriz, al ser impresa, se enfrenta a la cara del papel que soporta la imagen. Así, cuando la matriz se va separando del papel, se genera una continuidad simétrica que se transforma en la medida que una se aleja del otro. Una vez que la matriz se separa por completo del papel, su imagen grabada queda espejada en la impresión.

De cierta manera, la imagen espejada es parte de las poéticas del grabado, que ofrece a quien lo practica la posibilidad de observar con frecuencia la misma imagen invertida. Al levantar la hoja, en su deslizamiento, se provoca la aparición del otro, una composición en reflejo que reconoce su origen al tiempo que declara su diferencia. Vale considerar que la simetría ha estado presente en otras propuestas del artista, tanto en grabados como en pinturas, en las que fracciona imágenes donde la misma se espeja una, dos o más veces.

De acuerdo a lo anterior, la matriz es la interfaz que conecta al dibujo inicial, hallado en la libreta, con la imagen impresa. Es la superficie que remedia las imágenes ensayadas por el artista, en un ejercicio que las cruza, las continúa e interrumpe, las monta, las integra y las tensiona. La matriz comparte la orientación espacial con el dibujo inicial de referencia. En cambio, el grabado comparte con la matriz sus formas exactas, pero espejadas. Una es una remediación análoga de ejecución manual, en el mismo sentido espacial. La otra es una remediación exacta, invertida y definitiva.



Carlos Damacio Gómez
Ciudad en llamas
Aguafuerte.
80 x 100 cm.
2021

27



Carlos Damacio Gómez
Verdugos
Tinta y lápiz- Libreta
14 x 17,5 cm.
2020



Carlos Damacio Gómez
Libreta
9x14 cm; cerrada /14 x 17,5 cm; abierta
2025

Defensa de la Imaginación

Carlos Damacio Gómez

Derrotero Australis es un proyecto artístico de reflexión histórica y especulación utópica que se erige anclado en la geografía y la memoria de la Patagonia. Mediante el lenguaje del grabado al aguafuerte, que establece su desarrollo técnico de modo simultáneo a los siglos de la exploración de la zona austral, más que revisitar la iconografía colonial (mapas, crónicas y relatos de época), este trabajo propone un modo de resignificar el territorio mediante la generación de una cartografía de resistencia cultural. No obstante, no solo revisita el pasado, sino que construye un imaginario alternativo que desafía el relato fundacional del extremo sur, reinterpretando el legendario mito americano de la *Ciudad de los Césares*, históricamente buscada por exploradores.

Aysén, la Patagonia chilena y argentina, presentada históricamente a través del lente de la ambición, la explotación y el subsecuente genocidio de sus habitantes originarios, se manifiesta en *Derrotero Australis* como el escenario de una ficción posible. La de una utopía donde la *Ciudad de los Césares* no fue un premio para aventureros hambrientos de oro, sino un baluarte defendido por las comunidades indígenas y lo mitos extraordinarios creados por ellos.

29

Esta investigación surge y se inspira directamente en las imágenes que cimentaron la divulgación de la presencia europea en el sur de América. Aquellas representaciones gráficas y textuales de los siglos XVI al XIX que presentaban a los habitantes y a criaturas exóticas, y que prometían riquezas y tierras por descubrir. El grabado al aguafuerte, con su trazo firme y su capacidad para evocar el carácter de las primeras ilustraciones de viaje y de las crónicas de exploración, opera como un nexo temporal que, al mantener sus fundamentos técnicos originales, establece un diálogo directo con el pasado subvirtiéndolo la narrativa original. La gráfica, tramas, amplias zonas de velo gris, costras de tinta negra, contrastes entre la luz y la oscuridad, gofrados y detalles casi en escala de miniatura pero en formatos monumentales -considerando la naturaleza del grabado-, se convierten en una metáfora dramática del sincretismo cultural que define a la Región de Aysén.

Central a este vínculo entre la crítica histórica y la reflexión artística se encuentran mis libretas de dibujos, volúmenes que no se conciben meramente como apuntes preparatorios, sino como el derrotero íntimo y paralelo de mi investigación. Si trabajo como un artista grabador sobre la placa de cobre, trabajo como pensador sobre el papel de la libreta. Estos cuadernos son el archivo material donde la cartografía se desdibuja en la emoción, donde las crónicas se vuelven figuras imposibles, y donde el mito, la búsqueda de la *Ciudad de los Césares*, se representa en sus formas alegóricas. Son objetos valiosos que encarnan la inmediatez de la reflexión gráfica, fusionando el análisis intelectual con el impulso creativo. Una bitácora de artista es el lugar donde la ficción y la realidad se encuentran antes de ser grabadas con ácido en la planchas de cobre.

Esta búsqueda de la verdad a través de la representación de la historia que se niega a ser olvidada, me invita a trazar una genealogía artística. *Derrotero Australis*, al utilizar el grabado como herramienta utópica de crítica social, busca inscribirse en la tradición de algunos creadores que supieron enfrentar la oscuridad de su época con la potencia de la imagen, lo que se manifiesta en dos vertientes esenciales que el proyecto asume como referentes. Por un lado, artistas que, mediante una documentación sin concesiones, son capaces de recoger los horrores de la guerra y la irracionalidad humana en obras que supieron fijar la atrocidad con el ácido, ofreciendo un contrapunto ético indispensable al abordar el concepto de genocidio. Por otro, creadores que aportaron con una visión de la existencia de un mundo alternativo. Esta perspectiva es impulsada por una iconografía propia y una rebelión formal contra las estructuras impuestas, que encuentra su resonancia en el pensamiento artístico de aquellos que supieron tejer lo poético con lo gráfico, elevando la conciencia a un plano mitológico.

El mito persistente de la *Ciudad de los Césares* —a modo de ‘ficción reparadora’— dialoga con la maestría narrativa de aquellos que con anterioridad nos mostraron que el cuento y la fábula son vehículos capaces de articular verdades históricas y emocionales de manera profunda, trascendiendo la crónica fáctica. Por consiguiente, a partir de la siguiente tríada de referentes fundamentales que abordan lo terrible documentado, lo visionario imaginado y la condición humana narrada, propongo una lectura de los dibujos de los diarios de trabajo de *Derrotero Australis*.

30

Goya

La obra de Francisco de Goya, aquella que es rebelde a su período como pintor de corte, inquietante y sombría, me resulta poderosamente intrigante. Posee una atmósfera que de un modo absurdo puedo comparar con los relatos que se compartían cada vez que una familia en el sur de Chile requería de medicina alternativa, o de aquellos cuentos orales sobre brujos. Vecinos, a los cuales veíamos caminar por calles de tierra y se les evitaba mirar a los ojos.

En este mismo sentido, es difícil no impactarse cuando se observa por primera vez el grabado “*Y no hai remedio*” (c.1810-1812) -de la serie *Los desastres de la guerra* (1810-1815)-, y no hacer un paralelo con el momento de mayor represión de la dictadura militar en Chile. Un hombre anónimo atado, con una postura digna, con los ojos vendados y su destino zanjado. Es una imagen sobre la ceguera del poder. Aquel hombre, podría ser perfectamente un estudiante argentino, un sindicalista brasileño o un profesor chileno. Es un arquetipo del terror de Estado, aunque Goya lo haya creado en otro contexto y en pleno siglo XIX.

En el año 2011 me trasladé a Madrid gracias a una Beca de Casa de Velázquez -Residencia artística en Madrid, España, otorgada por el Ministerio francés de Educación Nacional, de Enseñanza Superior y de Investigación-. El propósito era realizar copias de la obra de Goya, observar su trabajo en el Museo del Prado, visitar el interesante grupo de obras albergadas en el Museo José Lázaro Galdiano, y asistir a La Real Academia de Bellas Artes de San Fernando, sede de la Calcografía Nacional, para estudiar sus planchas de cobre grabadas al aguafuerte. Sin embargo, el descubrimiento de los bocetos preparatorios, las sátiras, escenas de asesinatos, inquietantes

imágenes de locos, ácidas representaciones del clero, generaron un profundo impacto en mi conciencia artística dado el grotesco tratamiento de las imágenes. Ver la frescura y la inmediatez de las aguadas y del trazo del lápiz, me hizo creer en una verdad, la de Goya, revelada como si pudiera estar observando por encima de su hombro en un momento mismo de creación.

Así también, en “*El sueño de la razón produce monstruos*” (c.1799), vemos a Goya, quien se ha dormido en su tablero de trabajo, mientras es envuelto por la penumbra. Emergen de la oscuridad criaturas que son referencias al fulgor nocturno; se dejan reconocer murciélagos, búhos, gatos e, incluso, uno de estos engendros fija su mirada en el espectador. En el caos que se está desatando, papeles, plumas, pinceles, tinta, son fundamentales para simbolizar que su escritorio es el territorio de las ideas desde donde surge su mordaz visión del mundo. El artista duerme, sus ideas, sus apuntes, no. En ausencia de la conciencia, la imaginación puede ser monstruosa, y los demonios son parte de hacer Arte.

Goya nos ofrece su ideología de vida, donde el dibujo es una experiencia previa al sueño, en estado de vigilia, donde lo que está durmiendo es el pensamiento crítico. Es un ejercicio de lo liminal, con la libreta como soporte para que lo irracional y lo racional puedan encontrarse. El dibujo opera como un acontecimiento umbral en el cual ingresa el artista, un espacio donde la razón y el delirio entran en colisión.

31

William Blake

Anteriormente he reflexionado sobre la imponente obra de Blake, intentando poner en palabras mi fascinación por su sensibilidad, y por el impacto que sus imágenes han calado en mi forma de pensar la creación. Un poco en silencio tras lo que es la obra blakeana, de manera discreta, se encuentra el Cuaderno de William Blake o Manuscrito Rossetti (por haber pertenecido posteriormente a Dante Gabriel Rossetti), que constituye mucho más que un simple conjunto de notas dispersas. Este objeto fue utilizado por Blake entre aproximadamente 1787 y 1818, y compila versos, esbozos y bocetos que atraviesan más de tres décadas de creación y delirio ininterrumpido.

El cuaderno funciona como pensamiento en movimiento, texto e imagen se vinculan sin jerarquías, por lo que quien observa es capaz de experimentar la búsqueda del artista. Observando sus páginas, se revela la vitalidad de la potencia bruta del contenido. En efecto, podemos ser testigos de su naturaleza creadora, de las dudas que sobreviven a los pensamientos ya tachados, a los impulsos y trazos ágiles que son parte del hacer en expansión de Blake. Así, somos capaces de presenciar que no pretendía ser disciplinado, si no que escribía para ensayar y habitar la página, como si fuera una prolongación de su ser. Esta dimensión de la hoja de ensayo es lo que se transmuta en una especie de laboratorio, dónde es posible abordar, sin ningún tipo de prejuicio, una constelación abierta de símbolos que son parte de una reflexión global, la obra amplia.

La libreta de apuntes de William Blake en sus últimos años de vida se revela como el verdadero campo de batalla de su creatividad desbordante, el espacio privado donde su imaginación se manifestaba sin censura, demostrando que el sketch no era una mera etapa, sino el lugar de un

asombroso y casi delirante poder de síntesis. Es en estos apuntes donde se evidencia su súbita adopción de un colorido majestuoso, un estallido vital de última hora que desmiente cualquier noción de decadencia. La velocidad y la urgencia de estos bosquejos capturan la esencia de su convicción anti fatalista: una mente que, al sentir la proximidad de la muerte, se libera y se vuelve más joven, dejando en el papel el rastro directo de su inmortalidad imaginativa.

La naturaleza inacabada de proyectos como la *Divina Comedia (1824-1827)* y el esbozado *Manuscrito del Génesis (1824-1827)* hace que los bocetos preparatorios sean documentos esenciales para comprender la coherencia interna de su sistema. Estos dibujos no son notas marginales, sino la cartografía de su imaginación, su visión teológica y filosófica. Cada figura grotesca que trazaba era una clave para su visión de la salvación al momento de confrontar a los monstruos internos. El alto grado de fantasía que se percibe en estos apuntes tardíos, subraya que Blake se negaba a simplificar su universo, convirtiendo la libreta en un auténtico talismán que guarda la génesis de su creatividad más sofisticada.

Garreaud

32

La exposición de Eduardo Garreaud *Largo Paréntesis* (Fundación Telefónica, Santiago de Chile, 2006), fue para mí mucho más que el simple retorno de un artista. Fue una reafirmación de que la vigencia de la imagen no se mide en la periodicidad de las muestras. Después de quince años de silencio individual desde aquella fecha, el artista irrumpió demostrando que ese “largo paréntesis” no era ausencia, sino la gestación de una presencia “más oculta”, tal como le oí alguna vez comentar. Su fuerza creativa reside en su capacidad para articular de una manera cruda sus obsesiones, así como una visión crítica profundamente humana.

Lo que siempre me ha impactado de la obra de Garreaud es su estética de lo tragicómico, imágenes cargadas de una mezcla potente de aquello que reconocemos como ancestral, el erotismo y el absurdo, creando esas “presencias fantasmagóricas” que te confrontan directamente, estableciendo un diálogo genuino, incluso a costa del rechazo.

El primer encuentro con su obra es un choque, una revelación. No es solo que sus figuras sean monstruosas y burlonas, es que son honestas hasta el tuétano, despojadas de toda la pulcritud burguesa y pretenciosa que contamina gran parte del arte contemporáneo. Garreaud me enseñó que la “fantasmagoría” y el “feísmo”[†] (conceptos propios del artista) no son meros modos de crear imagen, sino herramientas críticas para dismantelar la ilusión de orden social. Sus trazos, a menudo toscos, casi violentos, no buscan una belleza en el sentido clásico, sino una verdad visceral que solo puede encontrarse en lo grotesco, en esos pliegues oscuros que la sociedad prefiere ignorar para no confrontar la deformidad de su propia época. Es una estética de la

[†] Según Adorno; “Es un lugar común que el arte no se reduce al concepto de lo bello, sino que para completarlo hace falta lo feo en tanto que su negación. Pero de este modo no está simplemente eliminada la categoría de lo feo en tanto que canon de prohibiciones. Este canon ya no prohíbe vulneraciones de reglas generales, sino vulneraciones de la coherencia inmanente. Su generalidad ya solo es la primacía de lo particular: no debe haber nada que no sea específico. La prohibición de lo feo se ha convertido en la prohibición de lo no formado hic et nunc, de lo no elaborado, de lo basto. La disonancia es el término técnico para la recepción mediante el arte de lo que tanto la estética como la ingenuidad llaman feo.” (68)

resistencia, donde el horror visual se convierte en un espejo incómodo de la realidad. Sus grabados, sus dibujos no son un fin en sí mismos; son la puerta de entrada a un comentario social devastador.

El gran misterio de su obra reside en cómo utiliza esa inmediatez del espanto para lograr una resonancia a largo plazo. La cualidad sardónica no es un humor superficial; es una risa amarga y necesaria ante la hipocresía política o cultural. Lo que parece un simple monstruo es, en realidad, una alegoría compleja sobre el poder, la religión, o la fragilidad de la condición humana. Él entendió que para capturar el espíritu de una época fragmentada, uno debe usar formas fragmentadas.

Esta misma ética se reflejaba en su rol como académico en el Departamento de Artes Visuales de la Universidad de Chile. Su aproximación “anti académica” en el Grabado, donde priorizaba la conversación aguda, la flexibilidad y, sobre todo, la sistematización de las imágenes, resuena hasta el día de hoy profundamente en mi propia práctica. Es la herencia de una propuesta personal y humana que él mismo declara haber recogido de José Balmes, Martínez Bonatti y Alberto Pérez: enseñar a buscar y a estructurar el caos, más allá del gusto personal del maestro.



*Eduardo Garreaud
San Sebastián y el terremoto de 1906, V
Segunda Serie - Aguafuerte
78x 60,5 cm
2004*

Libretas del Derrotero

La creación de libretas y bitácoras representa la puesta en práctica de una metodología creativa enfocada en el proceso de desarrollo y la sistematización de imágenes. Esta concepción del proceso artístico opera como un “espacio bisagra”: son documentos íntimos que capturan la fase más cruda y “anti académica” de la creación (el boceto, la obsesión, el apunte fugaz), al mismo tiempo que sirven para organizar ideas en un sistema visual coherente, preparando las imágenes para su traducción a la disciplina del grabado. Esto implica profundizar en el registro continuo del pensamiento y la mano, que privilegia la búsqueda sobre el resultado final, más allá de la mera calificación estética de la imagen concluida.

En tanto dispositivos artísticos, las bitácoras trascienden en su condición de soporte técnico para convertirse en un espacio de pensamiento visual encarnado. Desde esta perspectiva, el cuaderno opera como una extensión del tiempo donde cada idea, cada texto, es una inscripción que articula la experiencia creativa. Dibujos que no van tras un cierre, sino a iniciar un proceso, por lo que su valor se traduce a su condición de tránsito. Las libretas no solo revelan la artesanía o el entrenamiento de habilidades de un artista, ofrecen, además, una preciosa libertad en torno a la posibilidad de pensar el gesto y las ideas visuales, en una forma de pensamiento que viaja y se transporta en un bolso, una maleta, o el bolsillo de un abrigo.

34

Algo singular ocurre con este objeto, capaz de resguardar lo inacabado como una forma legítima de conocimiento. En él se activa un pacto misterioso entre el administrador del artefacto creativo y la fuente de inspiración, generando el milagro de transformar hojas dispersas en algo orgánico y fundamental.

El miedo a la primera página es una experiencia simbólica, que puede abordarse desde varias dimensiones. En primer lugar es el infinito blanco, que es metáfora de todo lo posible, que ejerce una presión inesperada, cual si fuese una amenaza o una advertencia. El vacío es una provocación a la duda que, de ganar, será capaz de paralizar al artista y anular el ritual inaugural de rasgar la página con la pluma o el lápiz. Es claro que el papel en lo material no es lo que promueve aquel temor, sino aquella exigencia de tener un sentido, el reflejo íntimo de un silencio a resolver.

Me parece fundamental detenerse a pensar en ese acto primigenio de creación que antecede toda obra: ese instante donde la idea, la atmósfera o incluso una fantasía, se rebelan contra el silencio y exigen volverse una realidad tangible.

En mi caso, ese primer impulso encuentra en la línea y el trazo, el medio más directo. Dibujar en una libreta se convierte en un gesto de transparencia absoluta del artista frente a su deseo de crear. Es ahí donde la imaginación empieza a cristalizar, como si cada delineado fuese equivalente a poner en palabras lo que antes solo habitaba en el pensamiento.

He convertido este proceso en un método: una provocación a mi inconsciente, relacionándome con las hojas de manera libre, sin prejuicios ni planificación. Por eso mis croquetas están llenas de dibujos, esquemas y bocetos que no responden a ensayos previos ni a la necesidad de perfec-

ción, sino a un automatismo cercano a un tipo de surrealismo. Son proyecciones directas de mi imaginación, desbordes que el formato de libreta contiene y protege como un secreto. En ese sentido, estos diarios de trabajo funcionan como una entidad con voz propia. Algunas abrazan el absurdo con respeto, y otras se tornan críticas frente a la intuición, sin embargo, todas terminan construyendo una suerte de cosmología personal. La densidad de imágenes reunidas allí configura un contrato simbólico: un espacio donde cada trazo es válido y donde la página en blanco se convierte en cómplice más que en obstáculo.

Lo interesante es que este proceso no solo tiene valor artístico, sino también biográfico y documental. No se parece a una bitácora de acontecimientos cotidianos, sino a la extensión de las ideas y la sensibilidad, un lugar donde se proyecta y se ordena el proyecto artístico.

El proyecto *Derrotero Australis*, en su origen responde a un doble impulso. Por un lado, la observación de un mapa de la región de Aysén apenas integrada al relato nacional de soberanía, que activó una reflexión en torno a la representación del territorio; por otro, la experiencia de sobrevolar y observar esa misma geografía, percibiendo su magnitud, su carácter indómito y su épica mitológica. Ambos elementos funcionaron como detonantes para replantear mi relación con este espacio geográfico y situarlo como eje de la creación.

El mito de la *Ciudad de los Césares*, tan presente en mi infancia como parte del imaginario local, apareció entonces como punto de partida. En su carácter imposible y utópico encontré un reflejo de lo que quería emprender. Un proyecto ambicioso, casi delirante, que se tradujera en aguafuertes de gran formato. Imaginaba visiones violentas, catárticas, oníricas, melancólicas, una épica visual capaz de reivindicar a pueblos y personas invisibilizadas en la historia. Era un desafío inédito, pues me alejaba de los formatos íntimos que hasta entonces había explorado.

35

La magnitud del proyecto exigía reflexionar en dos planos. Desde un punto de vista teórico, debía sostenerse en un archivo y una narrativa documental que dieran verosimilitud a su ingreso en el campo artístico. Desde un punto de vista técnico, el dibujo como práctica posibilitaba traducir tanto la densidad del mito como la crudeza del territorio, lo que lo convirtió en protagonista absoluto. No es lo mismo una línea trazada en papel que una línea grabada en cobre, fierro o aluminio, corroída por el ácido e impresa en gran formato. Por eso, como primer hito, el dibujo se transformó en un campo de exploración y consolidación, abriendo el camino hacia los grabados, explorando sus posibilidades, expandiéndolo y otorgándole densidad.

Las libretas de *Derrotero Australis*, son concebidas como un crisol creativo donde las ideas pueden fluir sin juicio moral, permitiendo que lo fantástico, lo mítico y lo documental conviva. Cada página se convierte en un espacio íntimo de ensayo, donde se prepara el imaginario que más tarde se proyectará en los grabados. Estos artefactos procesuales funcionan como un auténtico plan de trabajo artístico-investigativo, en donde se gesta el imaginario que más tarde se transformará en la cosmovisión propuesta por los grabados. Esas páginas constituyen el terreno fértil donde la utopía de la *Ciudad de los Césares* y la memoria del territorio austral empiezan a tomar cuerpo, antes de enfrentarse a la resistencia material del metal y del ácido.

Por consiguiente, el impulso creativo ha posibilitado que existan una cantidad considerable de

estos dispositivos procesuales, desde simples *sketchbooks* de apuntes hasta piezas encuadernadas por mí mismo. Algunas en libretas destinadas a ser agendas, otras en cuadernos de líneas cuya cuadrícula, lejos de estorbar, les otorga una singularidad compositiva. La fascinación también implica perseguir la identidad que cada cuaderno impone, por lo que he buscado diferenciarlos con un tono específico de tinta, otros con intervenciones de textos escritos con máquina de escribir o *collages*, por ejemplo. He dedicado tiempo para encontrar la pluma fuente precisa por su peso y tamaño, adaptada a mi puño, y que me facilite el trabajo lineal.

La creación simultánea de múltiples libretas genera una temporalidad difusa, disolviendo la necesidad de datación y promoviendo un diálogo incesante entre las piezas. Esta práctica me ha llevado a revalorizar el principio del *alla prima* en el dibujo, renunciando a la planificación en favor de la inmediatez. El dibujo es el umbral hacia un espacio sin fronteras, donde la razón se rinde ante el torrente de la invención, permitiendo que las visiones fluyan sin jerarquías ni temporalidad. El impulso bruto de la mente se somete a la transformación y a la contemplación de la vastedad imaginada en tiempos de vigilia y contemplación onírica.

Bachelard, plantea un punto de vista al respecto;

La inmensidad es, podría decirse, una categoría filosófica del ensueño. Sin duda, el ensueño se nutre de diversos espectáculos, pero por una especie de inclinación innata, contempla la grandeza. Y la contemplación de la grandeza determina una actitud tan especial, un estado de alma tan particular que el ensueño pone al soñador fuera del mundo próximo, ante un mundo que lleva el signo de un infinito.

Por el simple recuerdo, lejos de las inmensidades del mar y de la llanura, podemos, en la meditación, renovar en nosotros mismos las resonancias de esta contemplación de la grandeza. Pero ¿se trata realmente entonces de un recuerdo? La imaginación por sí sola, ¿no puede agrandar sin límite las imágenes de la inmensidad? ¿La imaginación no es ya activa desde la primera contemplación? De hecho, el ensueño es un estado enteramente constituido desde el instante inicial. No se le ve empezar y, sin embargo, empieza siempre del mismo modo. Huye del objeto próximo y enseguida está lejos, en otra parte, en el espacio de la otra parte.

Cuando esa otra parte es natural, cuando no habita las casas del pasado, es inmenso. Y el ensueño es, podría decirse, contemplación primera.

(163)

La inmensidad impone una nueva escala a la mente. El dibujo se vuelve la única respuesta urgente al ensueño. En esta lógica interna de la sorpresa creativa, mis dibujos se pueblan de lo inaudito. Ante todo, concibo los monstruos, criaturas marinas que han migrado desde los bordes de las cartas de navegación renacentistas que figuraban la nueva América, y que seducían e inspiraban temor hasta el mito pagano, bestias que custodiaban una *Ciudad de los Césares* escondida en una Patagonia prístina. El escenario es épico y elemental. Volcanes estallan, la lluvia y los ríos son indómitos, cielos furiosos, bóvedas estrelladas, y los naufragios dejan a hombres, mujeres y niños luchando, minúsculos y vulnerables ante una naturaleza extrema que exige un sacrificio de vida. Gigantes que duermen en forma de cordones montañosos, chamanes que

desfigurados por la hechicería protegen y son capaces de atacar agresivamente, una humanidad entregada a la lujuria entre fuego y nieve.

Veo caravanas que regresan derrotadas, exhaustas de batallas o que marchan con fervor a defender un enclave legendario, o que siguen una huella tras la *Ciudad errante*. El bestiario que imagino, a veces crónica, y a veces pura fabulación, se entrelaza con recuerdos profundos, sueños convulsos y pesadillas. Ya no observo para dibujar un modelo externo, sino que me enfoco en la visión interna para construir escenas complejas y autosuficientes. Tejo la densa madeja del mito con la crudeza de la realidad para sembrar la semilla de una utopía de resistencia en el desorden sagrado de la página.

En *Derrotero Australis* el mayor logro es de carácter inmaterial. Legitimar la apertura de la imaginación a través de la práctica constante en los diarios de trabajo. En este sentido, el verdadero eco de este tipo de procesos no reside en la obra terminada, sino en la permanencia de la búsqueda, que garantiza la vitalidad innegable del proceso imaginativo. La obra canonizada es un resultado, es apenas un fin de partida, pero la bitácora es la promesa de que la utopía aunque nunca sea alcanzada, debe dibujarse. La libretas son una cartografía inconclusa, son un mani-fiesto de una presencia oculta que se niega a ser finalizada.



Carlos Damacio Gómez
Tinta y lápiz- Libreta
14 x 17,5 cm.
2020

CATÁLOGO DE BITÁCORAS (2020-2025)

ANTÍGUAS (2010-2018)

1. *Agenda 2010*
64 hojas / Papel 80 gr.
2. *Libreta collage Mapamundi*
Encuadernado artesanal por el artista / 4 hojas/ Papel 250 gr.
3. *Libreta desconocida*
Encuadernado artesanal por el artista / 44 hojas /Papel mixto
4. *Libreta Luna*
Encuadernado artesanal por el artista / 5 hojas / Papel 250 gr.
5. *Libreta Moleskine verde*
100 hojas / Papel 70 gr.
6. *Libreta Sedet Aeternvm*
54 hojas / Papel mixto
7. *Libreta collage Paisaje*
Encuadernado artesanal por el artista / 14 hojas / Papel 250 gr.
8. *Libreta Moleskine azul*
80 hojas / Papel 70 gr.

INTERMEDIAS (2019-2023)

1. *Agendas selección*
Páginas escogidas durante el período 2019-2023 / Papel mixto
2. *Libreta Canson 180°*
80 hojas / Papel 96 gr.
3. *Agenda 2020*
64 hojas / Papel 80 gr.
4. *Libreta Moleskine delgada*
44 hojas / Papel 80 gr.
5. *Libreta Moleskine 90*
192 hojas / Papel 90 gr.
6. *Agenda Moleskine*
144 hojas / Papel 70 gr.
7. *Cuadernos Melancolía 1, 2 y 3*
20 hojas / 10 hojas / 26 hojas / Papel bond 90 gr.
8. *Libreta Plateada paisajes*
Encuadernado artesanal por el artista / 24 hojas / Papel 250 gr.
9. *Cuaderno Brujería*

Encuadernado artesanal por el artista / 16 hojas / Papel bond ahuesado 90 gr

10. *Libreta Talens Polychromos*
80 hojas / Papel 140 gr.

11. *Libreta Moleskine Acordeón / Seres volantes*
25 hojas / Papel 140 gr.

RECIENTES (2022-2025)

1. *Libretas Moleskine Grande 1 y 2*
60 hojas / 60 hojas / Papel 200 gr.

2. *Libreta Stelan Grafito*
80 hojas / Papel 140 gr.

3. *Libreta Tinta china*
16 hojas / Papel 250 gr.

4. *Libreta Talens Amarilla*
80 hojas / Papel 140 gr.

5. *Libreta Talens Blanca*
80 hojas / Papel 140 gr.

6. *Libreta Talens Cuadrada*
80 hojas / Papel 140 gr.

7. *Libreta Talens Paisajes*
80 hojas / Papel 140 gr.

8. *Libreta Talens Verde*
80 hojas / Papel 140 gr.

9. *Libreta Talens Verde oscuro*
80 hojas / Papel 140 gr.

10. *Libreta Papel mapa*
Encuadernado artesanal por el artista / 32 hojas / Papel cartográfico 200 gr.

11. *Libreta Moleskine Acordeón / Criaturas del Agua*
23 hojas / Papel 140 gr.

12.. *Libreta Talens Verde agua*
80 hojas / Papel 140 gr.

13. *Libreta Canson Negra*
100 hojas / Papel 100 gr.

14.. *Libretas Canson Mellizas 1 y 2*
100 hojas / 100 hojas / Papel 100 gr.

LA PULSIÓN DEL TRAZO: ARCHIVO DE BITÁCORAS (2010-2025)

Consuelo Zamorano C.

Las libretas hablan.

Dan señales de quien dibuja,
del otro que tras ellas piensa en imágenes.

El lenguaje en el que dicen es único,
particular,
se remonta a vestigios de pensamientos,
ilusiones,
a una fracción de la imaginación inabarcable,
que solo existe porque se detona en la mano.

40

El autor habla.

¿Quién es ese que está ahí?
No detrás,
sino,
invisible,
devolviendo la mirada a todo aquel que juega a perderse
tratando de interpretar.

¿Hubo en algún momento temor?
Quizás, hubo un momento.

Entonces, ¿cuándo dejo de ser?
¿Cuánto tiempo pasó?

Las imágenes hablan.

¿De dónde salen las figuraciones?
¿Los fragmentos?
¿Es posible contenerlos?
¿Pueden haber más?

¿Pueden acabarse?

Aquí, la respuesta siempre es sí.
En estas libretas solo hay infinito.

La tinta habla.

Pasajes de imaginación que no descansan,
que pulsan por ser vistos.
Ser presencias en el universo de la materia.

La línea habla.

A través de la mano del artista,
solo a través de él, la posibilidad de la carne.

Quedarse frente a una hoja y no saber si la raya que se hace tiene sentido.

¿El boceto desfigurado como un fantasma,
no es perturbante?

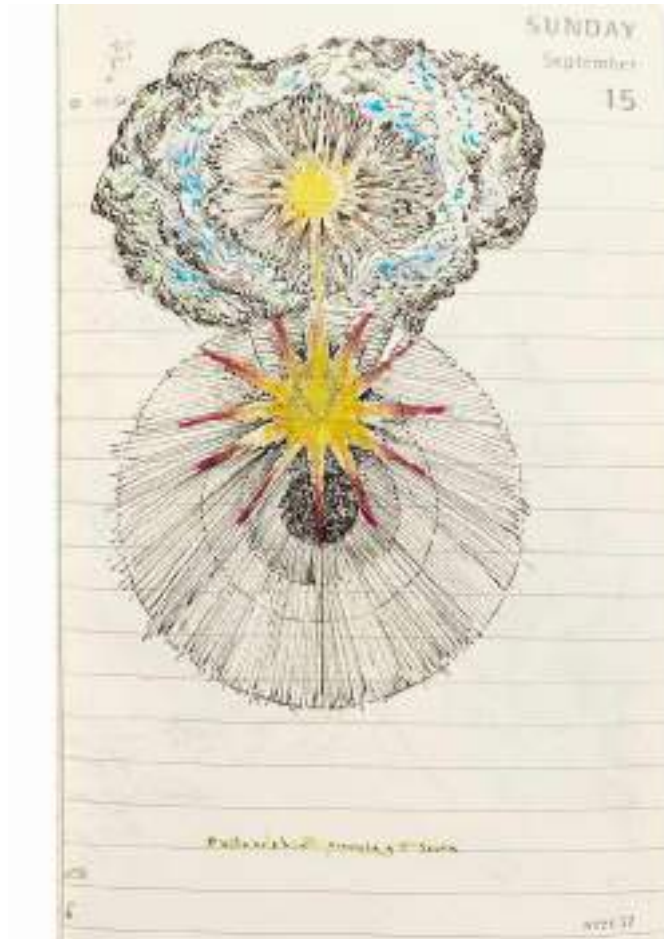
Cuando no hay certezas,
aparece el recorte...

Se abren dimensiones.

Historias (im)posibles.

Antiguas (2010-2018)

Agenda 2010



42

17.10.10

Hoy tuve un sueño.

03.11.10

Una sombra azul.
Un estallido.

Philosophia Cosmology Sacra



43



Libreta collage Mapamundi



44



Mapamundi
¿Dónde están?
Cuchilla de Santa Ana
Júpiter
Venus
INSTINTO

Buscando encuentro,
Salto Daimán.

26.07.2012

Polo Norte
Polo Sur

Los perdimos en el huevo,
en la semilla,
en el tiempo.

En el ojo,
en las venas,
en la sangre.

En el verde.

En el laberinto.

Una ciudad.



Libreta desconocida



46



---.2012

Guerra de los mundos
corona al cervatillo.
Los ojitos te devuelven al instante
a las sombras.

El sereno Antílope
ilumina una flor.
Alas.
Veo alas.

Satélite.

Libreta Luna



47

2014

Algo veo.
Algo se mueve en esas monta-
ñas.
Atrás de la luna.

No soy capaz de percibirlo
estoy muy lejos.

Una visión.



Libreta Moleskine verde

48



--.--.2015

Sueño que me muerden.

21.06.2016

La reina afrodita emergiendo.
El castillo flameante.

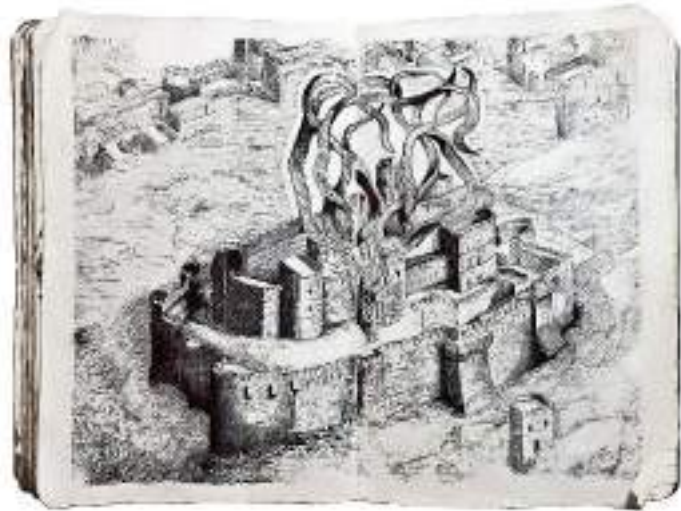
23.06.2016

Mitocondrias para la redención.

08.2016

Una bestia me ha mordido.
Me toma por la espalda
me sacude.

Siento sus ojos inyectados.
Sus garras.



Me arrastro.

49





Libreta Sedet Aeternvm

02.01.2017

El deseo de traducir las señales y los impulsos.
¿Dónde escuché eso?

20.01.2017

Isla de la madre de Dios.

The Cesares are placed above...

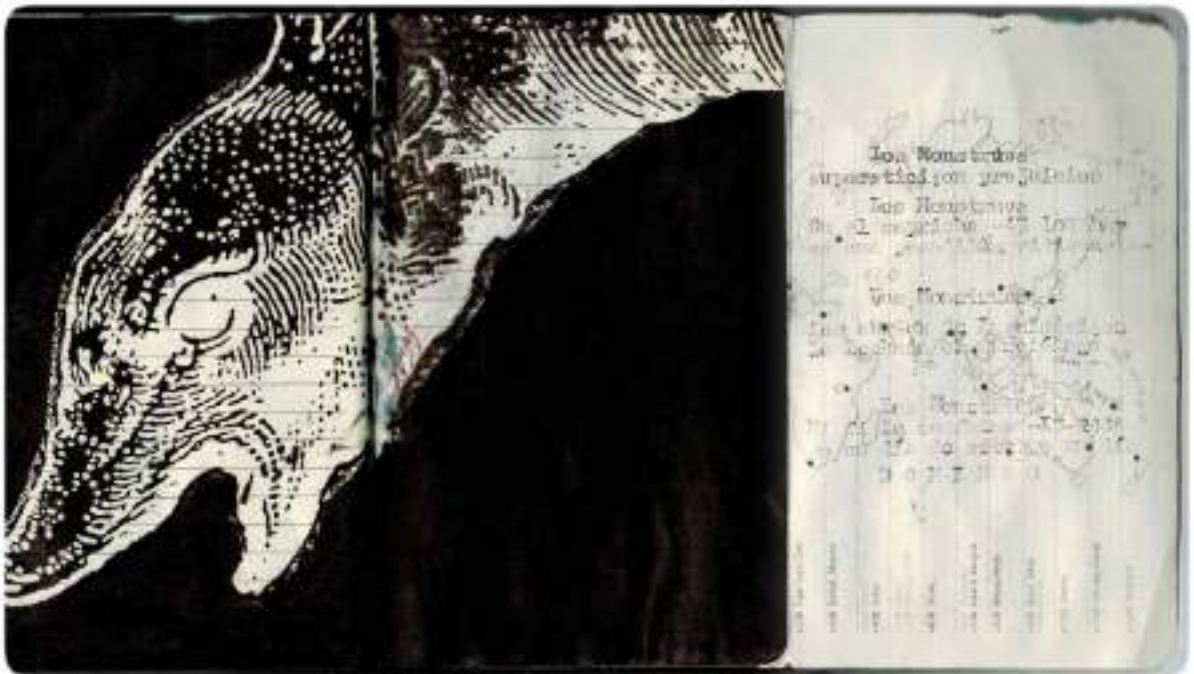
Ville fabuleuse de los Cesares

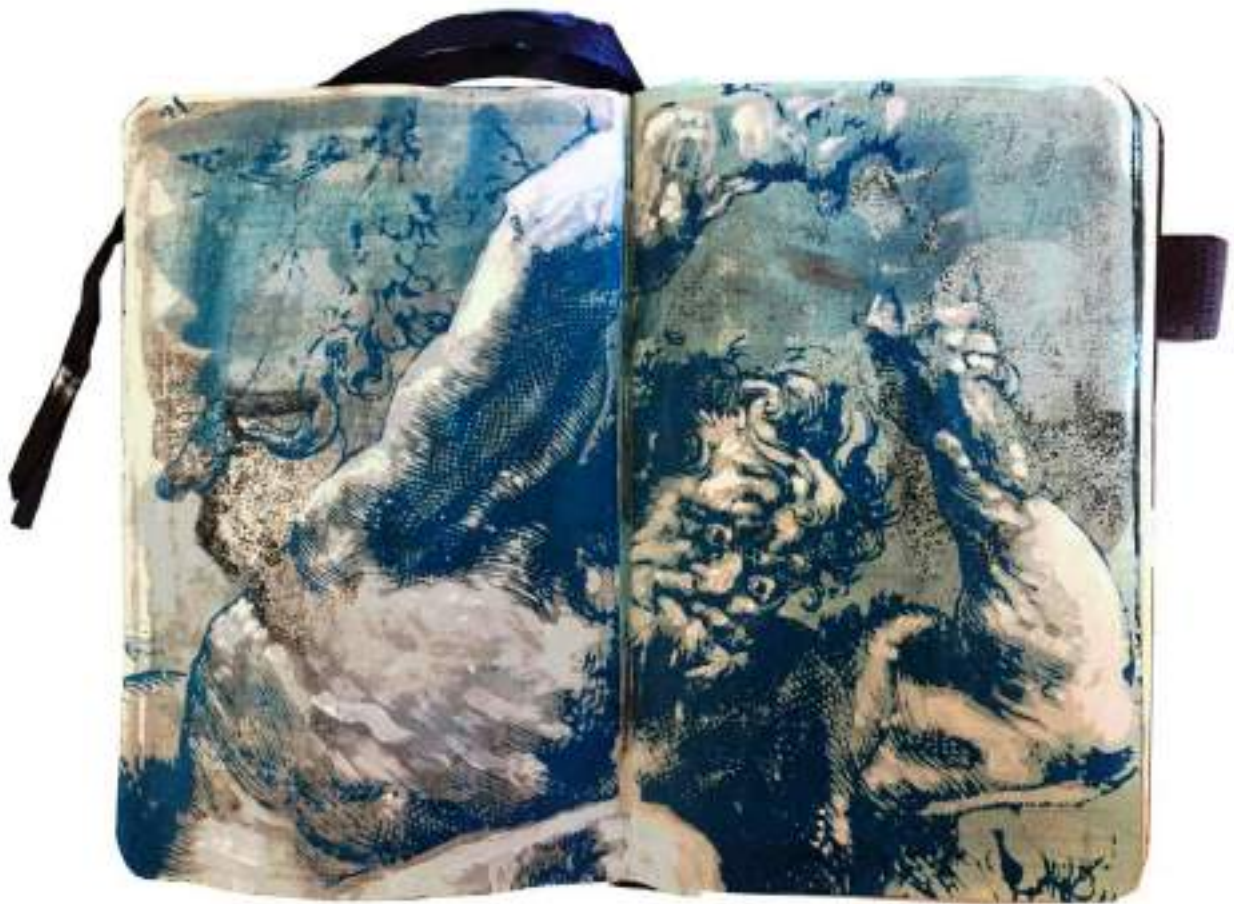
Terra del fugo Magellanica

Domingo de octubre.2017

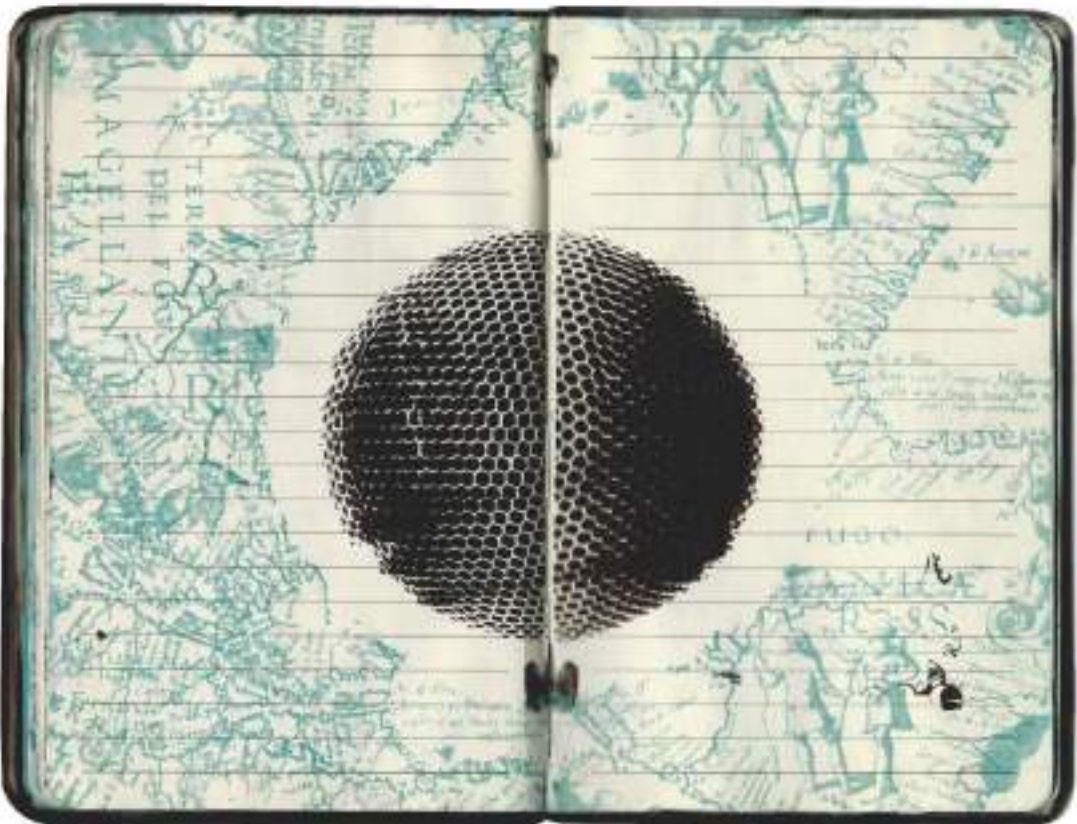
Los monstruos los hay
es una pesadilla visionada.







53



Libreta collage Paisaje

54



04.04.2018

Mitos.
Una sombra verde.

25.04.2018

En el sueño
era algo,
otra cosa.
No era yo.

No sé qué era.

Era un insecto,
una forma,
una nube.

Era un precioso
espanto.

Un amoroso terror.

--.07.2018

Y otra vez el laberinto.
El pavor.

30.07.2018

Vienen nombres como
destellos,
y no recuerdo...

Solo veo a Goya,
unos arlequines,
multiformes seres
enredados.
Se acercan los dioses.
Gigantes.

31.08.18

Una declaración: 17 de agosto de 1815

Fabriano

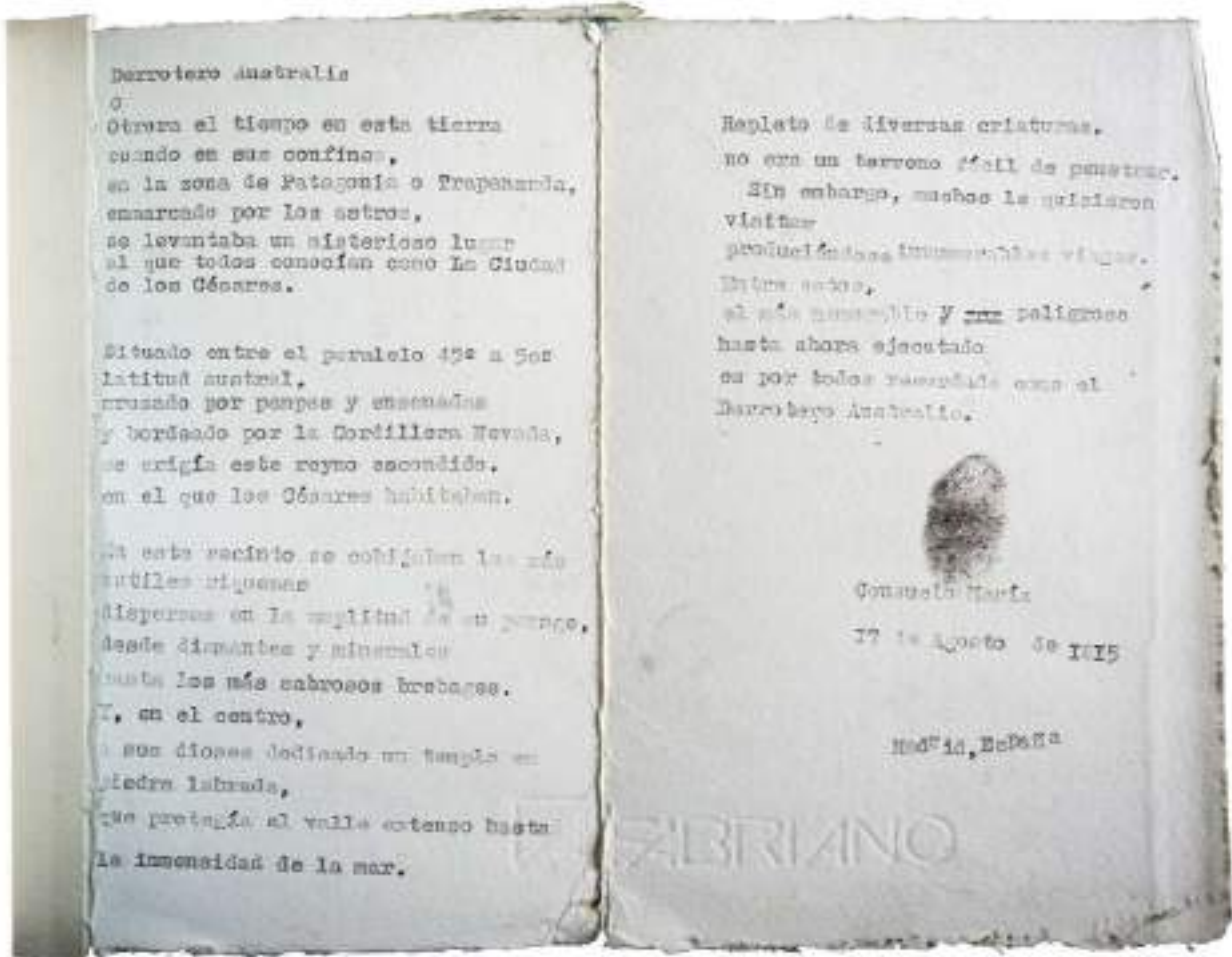
Madrid
España
Patagonia Occidental
La ciudad de los Césares
Trapalanda

1.09.2018

El corazón.
La entrada es por el mismo cami-
no.
El número de vasos es muy vasto.
Modelo de sencillez.

Llega a la cabeza.
Se reúne en la base de las antenas,
por debajo del caparazón.

Las criaturas crecen por doquier.





TRAFALANDA O TRAFALANUM:

Aquel que se interna dentro adentro, también como el laberinto, la tierra el que que se identificaba con la perdición y nunca antes vista / La Ciudad de los Géminis.

Patagonia Occidental.

Territorio utópico, perdido y solitario.



--.12.2018

En uno, todo.

ARBOR VITAE

Aquila

Phoenix

Emblema chimice

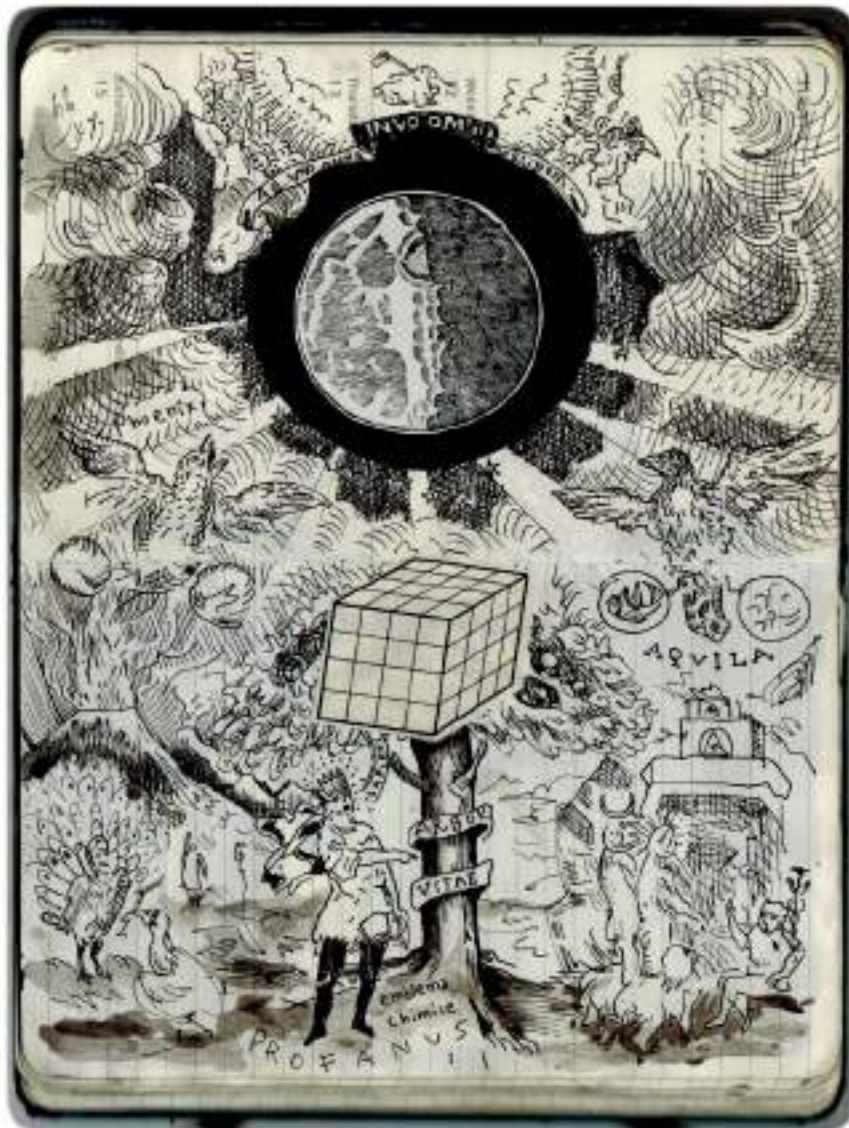
Alquimia

--.--.2018

El derrotero.

Libreta Moleskine azul

58





59

--.04.2019

Se me apareció.

Llegó cabalgando
esquelética.
Detrás de su máscara,
las flechas atravesadas.

La miro a la cara.
Me entrega una ofrenda.
“Una salida”, dice.

A costa, ¿de qué?

--.--.2019

Niña águila
te desvives empollando.
Robas de mis entrañas
para dar de comer.





19.06.20 Domingo

Bajo las capuchas
no puedo distinguir sus caras.
Soy uno de ellos,
estoy ahí, también.

LATINA
LATINO

Nos dispersamos en la
multitud,
dominamos criaturas,
las acabamos.

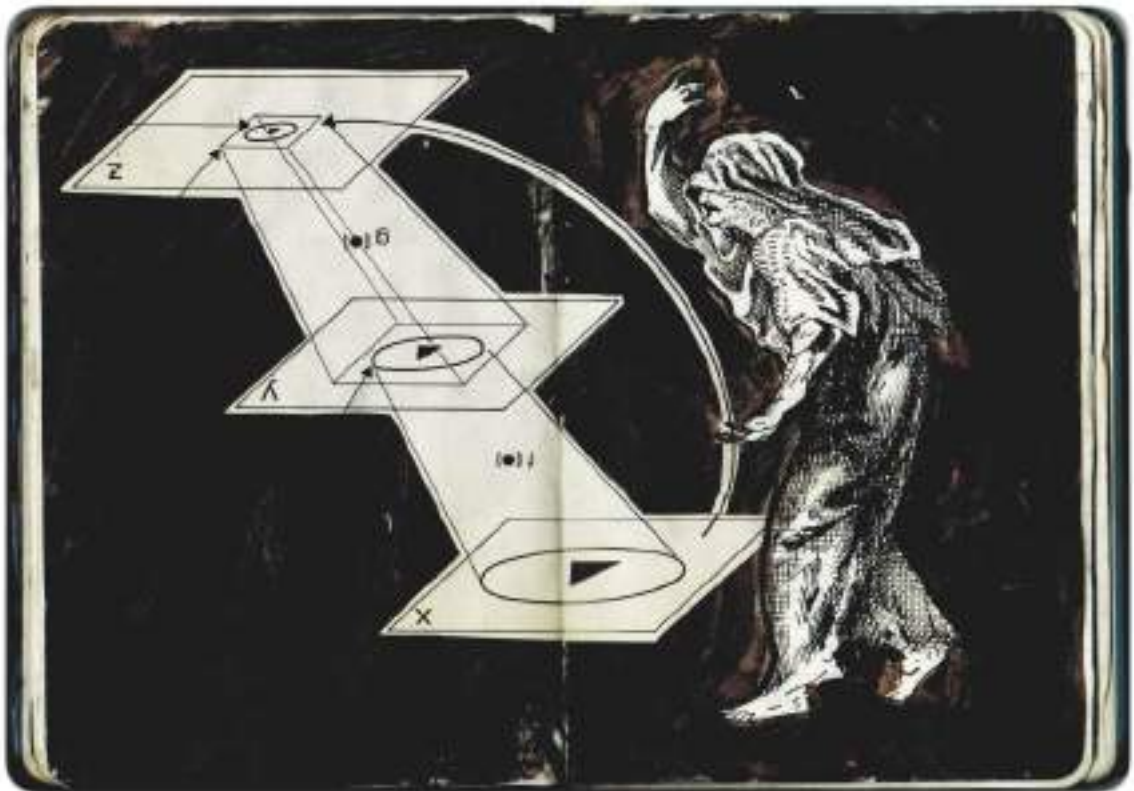
14.03.2019

Una virgen,
una santa.
Postrada.
Llagas en pies y manos,
el sudor...

¿Qué pasará por su cabeza?
¿Dónde estará?

La escucho sonar.







63



Intermedias (2019-2023)

Agendas selección

--..2019

Ahí está el *Gyganis*,
de cerca no parece tan alto.
No parece ser.

Parece vulnerable,
dominable.

Quizás,
incluso,
puede morir.

En el fondo de la tierra,
en las entrañas del volcán.
Quizás.





65

Sábado 5 / Domingo 6.05.2019

Una virgen de agua
parece serena.

Las sombras la atormentan.
La angustia.

Gentes alrededor,
nadie puede acercarse
Nadie es capaz.

--.08.2020

Tres vértices de un solo grito.

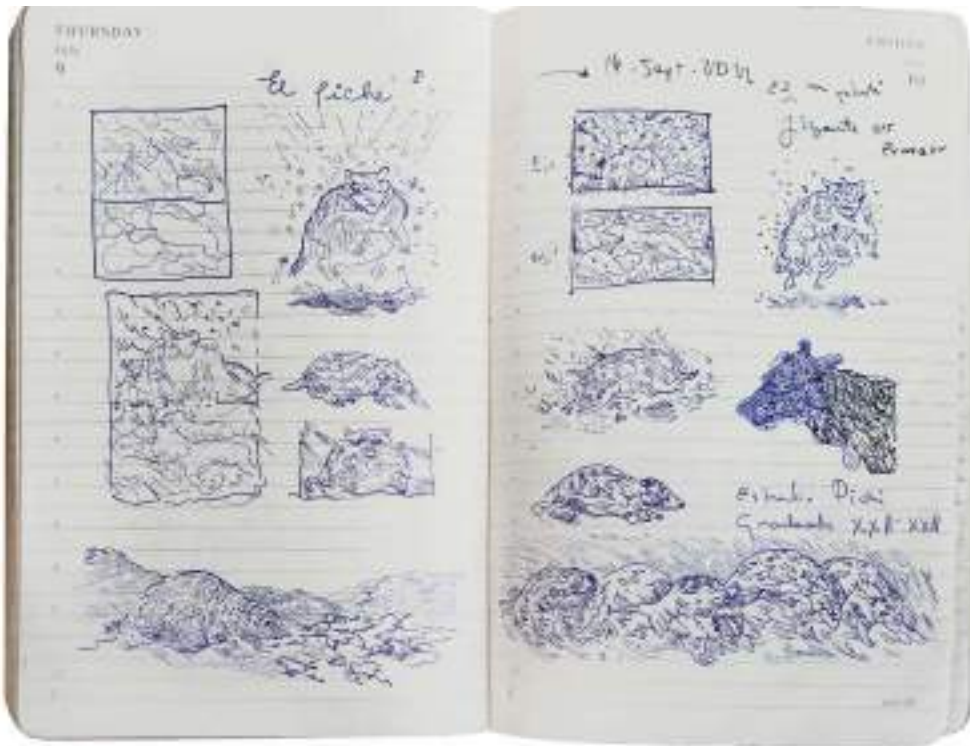
En la trama absoluta:
el que fui,
el que soy,
el que me observa.

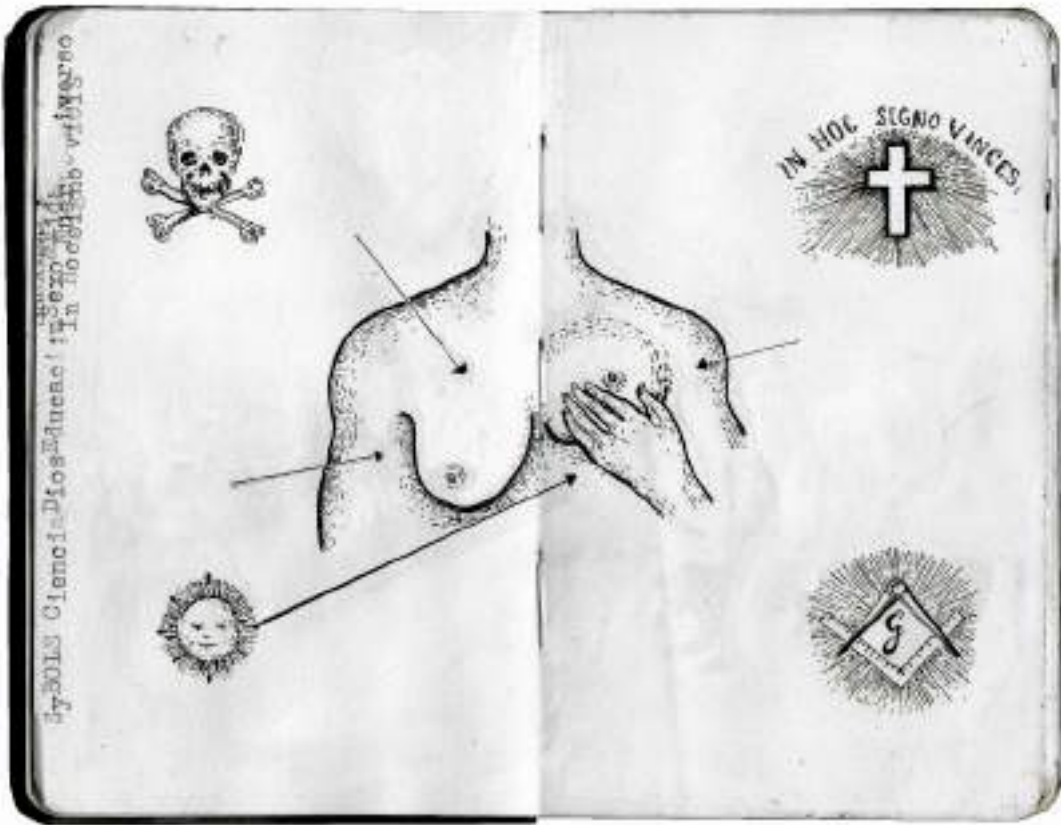






67





Febrero.2019

Ante cualquier cosa vencerás.
 Lacerada.
 Mutilada.
 Vencerás.

In Hoc Signo Vinceris

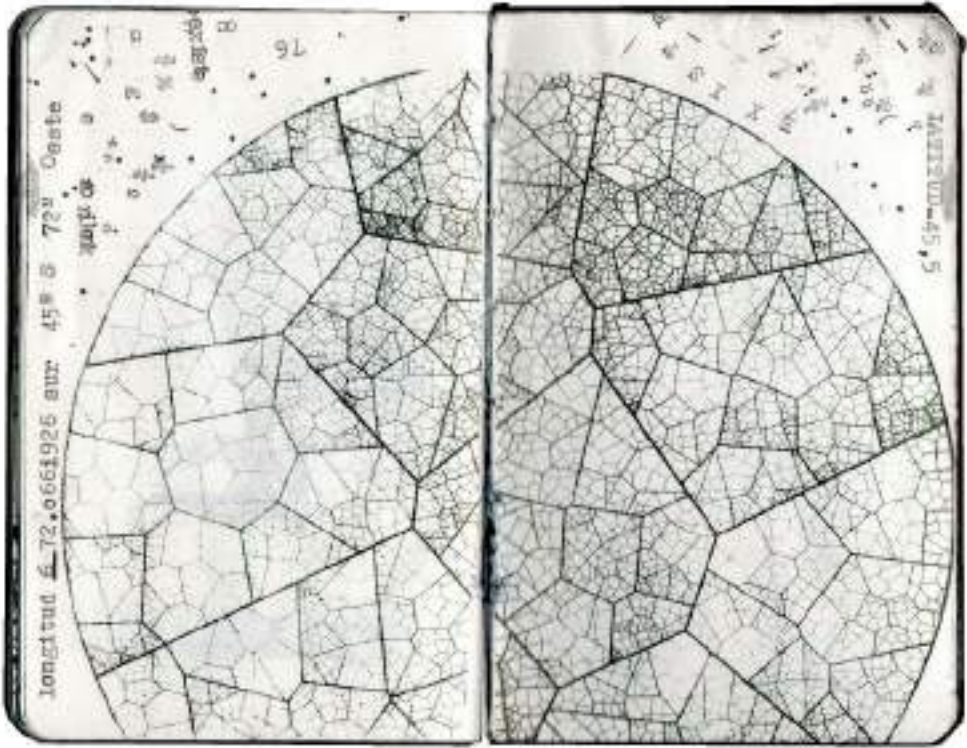
SyBOLS
 Ciencia
 Dios
 Educación
 Señales
 Sexo & Vida
 Muerte
 Universo

---.2019

Las coordenadas de la ruta escondidas del tiempo



Libreta Canson 180°





---.2020

*Perpetua Crux sive Passio
Verónica.*

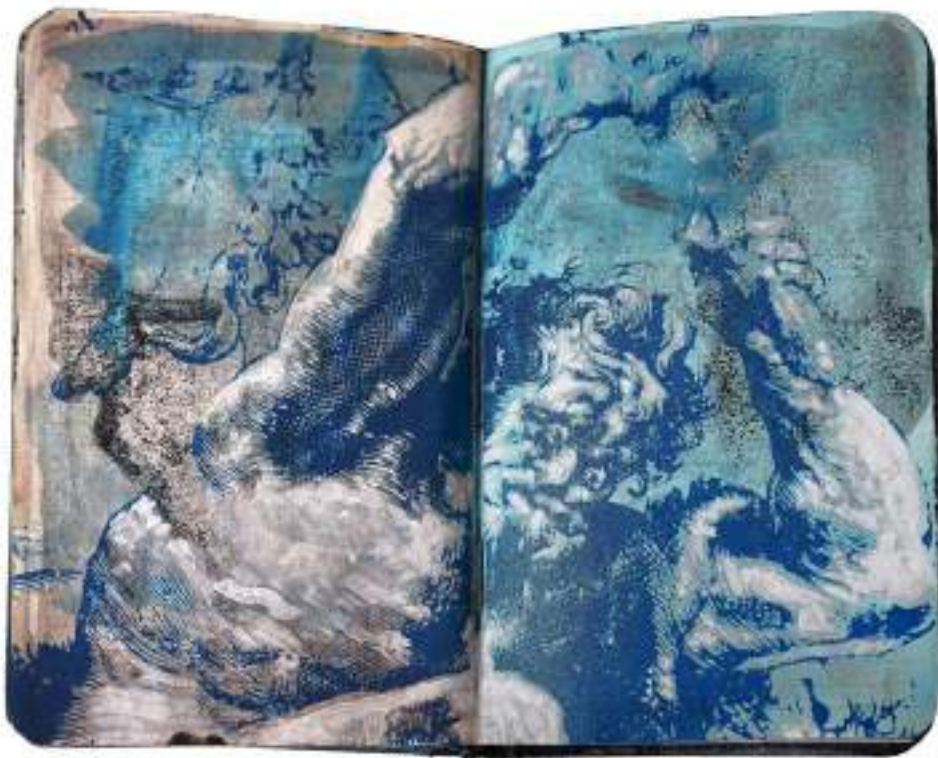
Un eclipse.

Volcanes,
chorrea la sangre.
Corre la sangre por doquier.
La cabeza me estalla.





71



Libreta Moleskine delgada

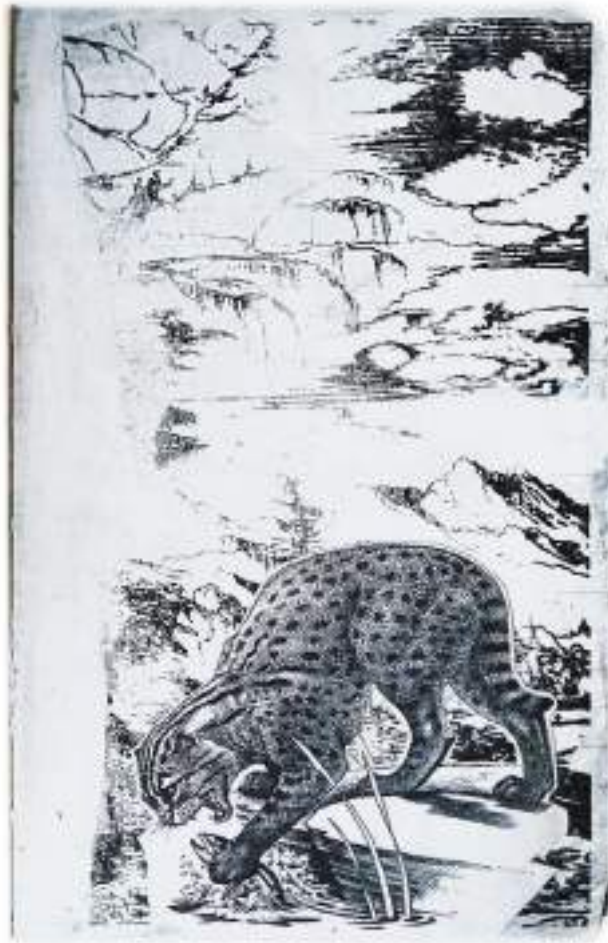
13.01.2020

Me veo
nuevamente en esa profundidad
ese calor
absorbido
la respiración agitada.

Me siento correr
percibo la necesidad de huir
de defenderme
ataco
me atacan.

Me pierdo
en el hielo y la inmensidad.

72





73



Libreta Moleskine 90

--.10.2020

Siluetas de mujeres:

Fantasmas

Ángeles

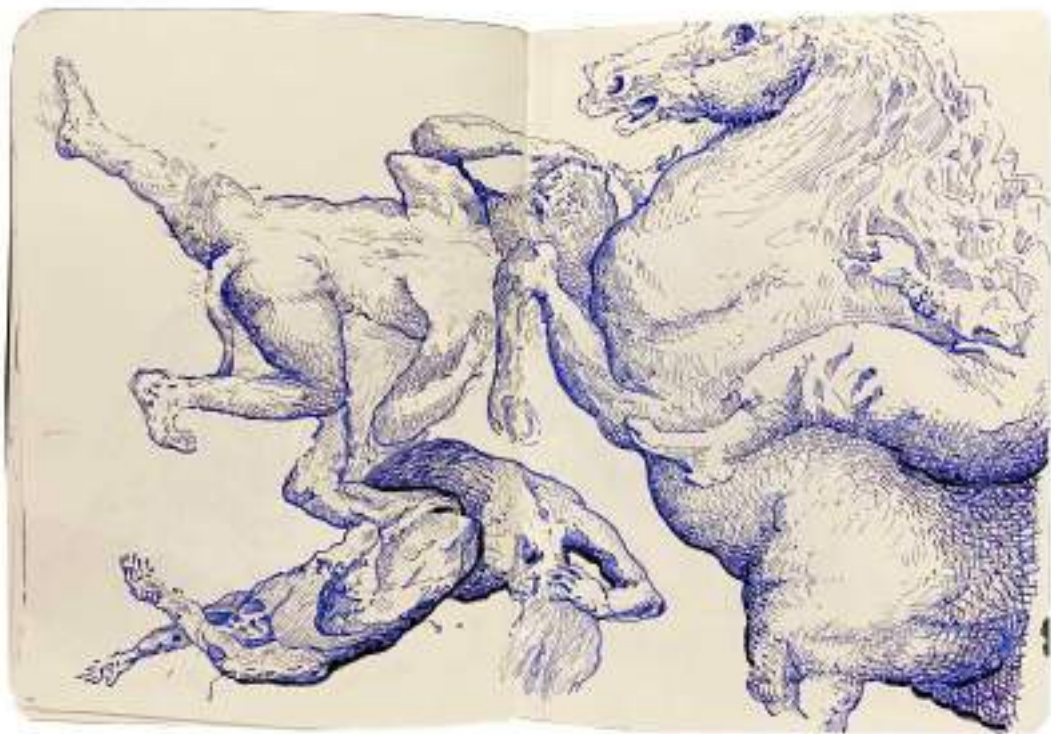
Brujas

Se quedan
imperceptibles.

Caballos galopantes
entre hombres enmarañados
las tratan de cazar.

74





75



Agenda Moleskine

30.01.2021

Pequeña niña
tragada una y mil veces
en un bucle sin tregua.

Suplicio incesante,
inacabado dolor.
Te retuerces y te siento.

--.02.2021

DE MACHINA NOSTRA SPIRITALI

Brújula Magnética imantada.
Magia para los creyentes
en las zonas del tiempo.

La fuerza que nos atrae al LABERINTO.
Inevitablemente
a las puertas de la encrucijada.

Octubre.2021

Aún tengo los susurros
agolpados en mi memoria.
Ecos recónditos.

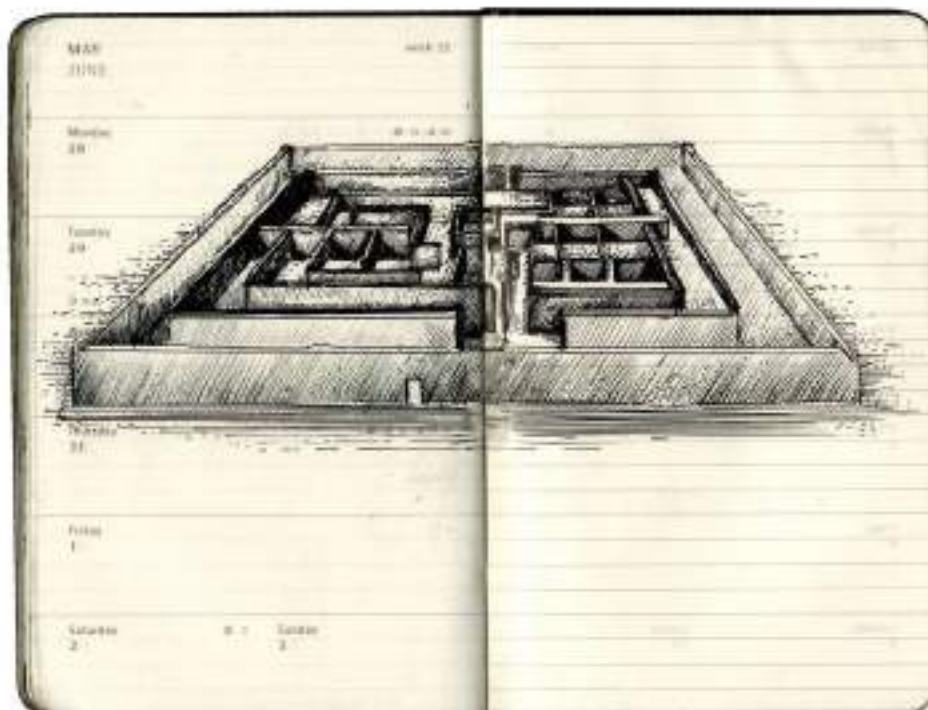
Los gorjeos,
estertores.

El sutil deambular de la materia
y las ánimas.

Presencio el desenfreno
en medio del bosque.

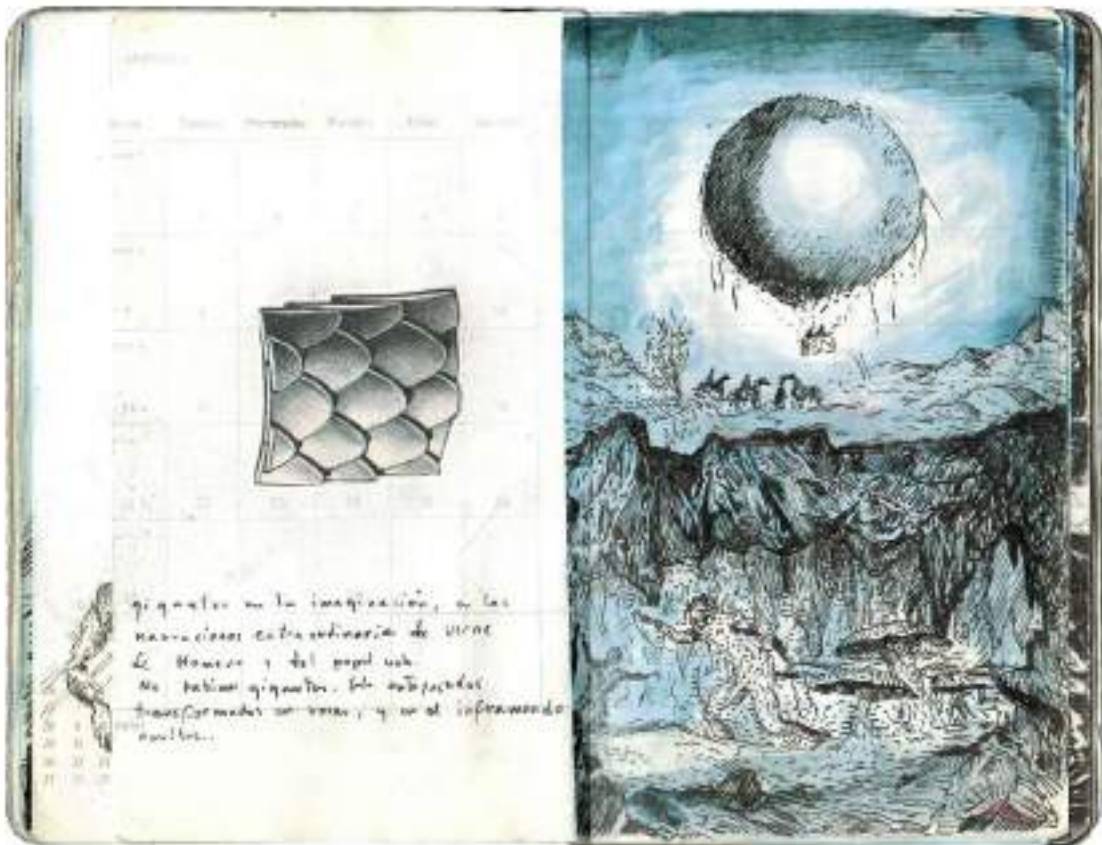


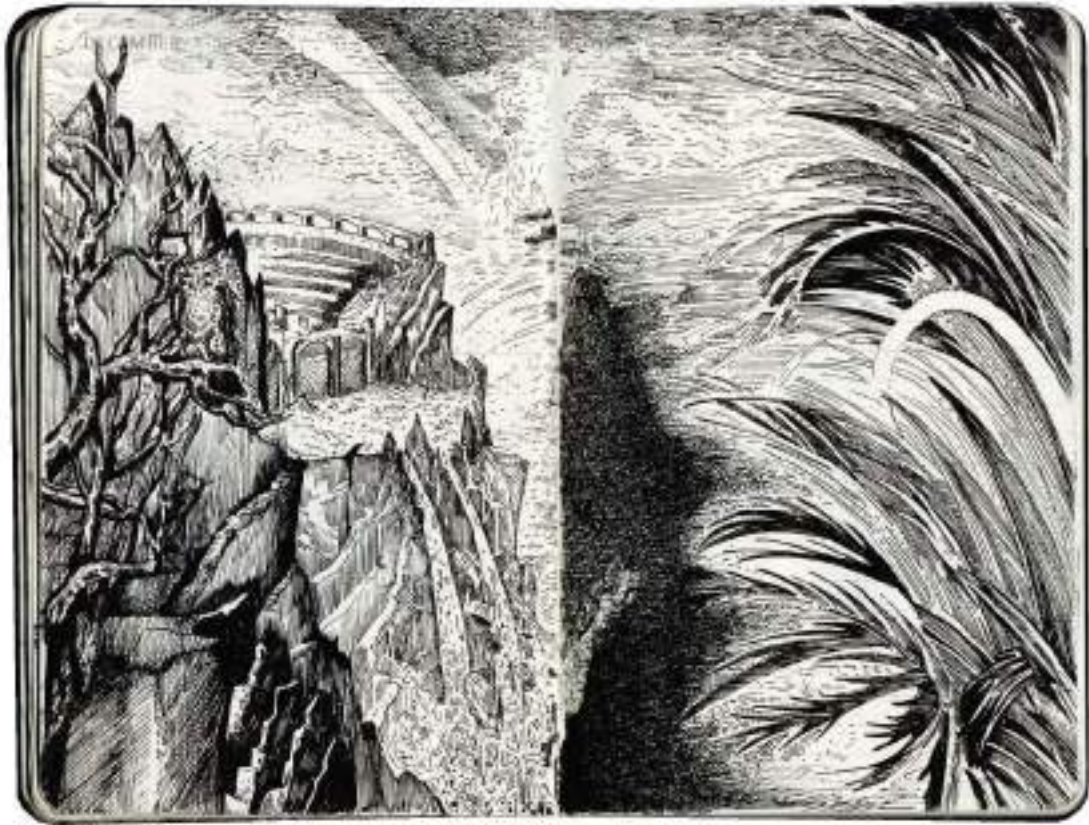
77





78









--.--.2021

MELENCOLIA

Bilis negra.

Locura divina.

Saturno,
donde quiera que mire
ahí estás.

--.08.2022

No borrar la mancha
la línea.

No perder
el detalle
que acontece
expectante.



--.08.2022

No borrar la mancha
la línea.

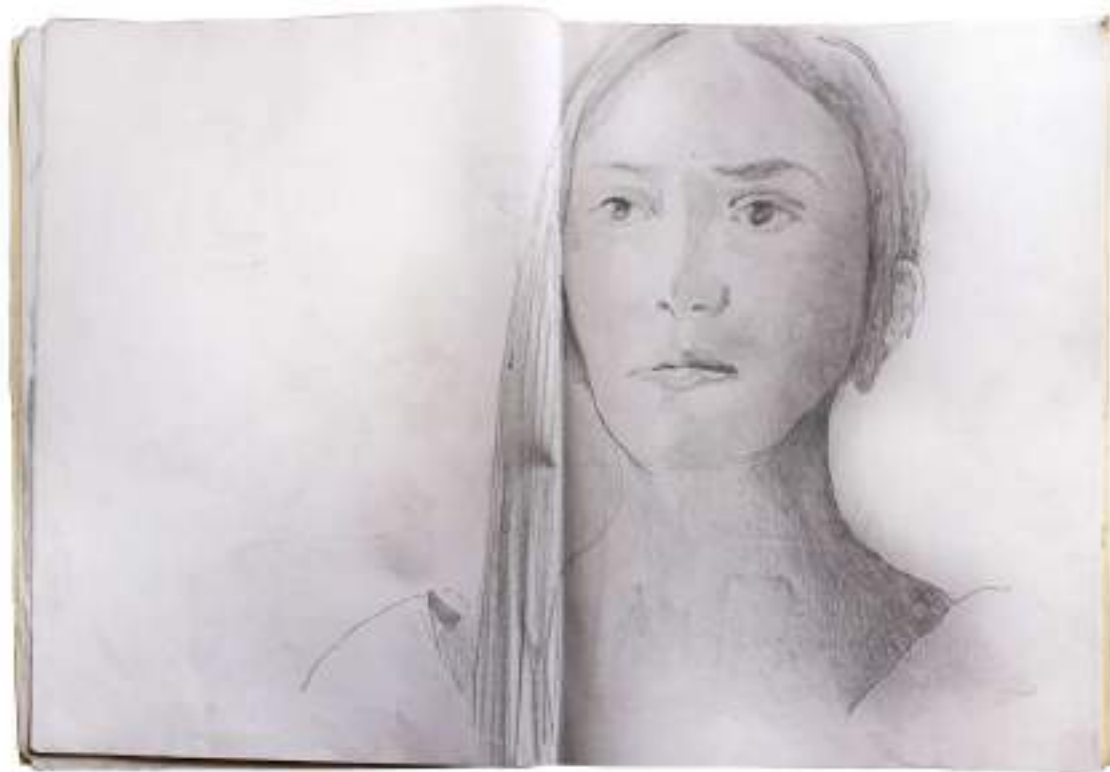
No perder
el detalle
que acontece
expectante.

23.05.2021

Siento a la criatura
el ardor.

Ganas
de
ser
la destrucción.

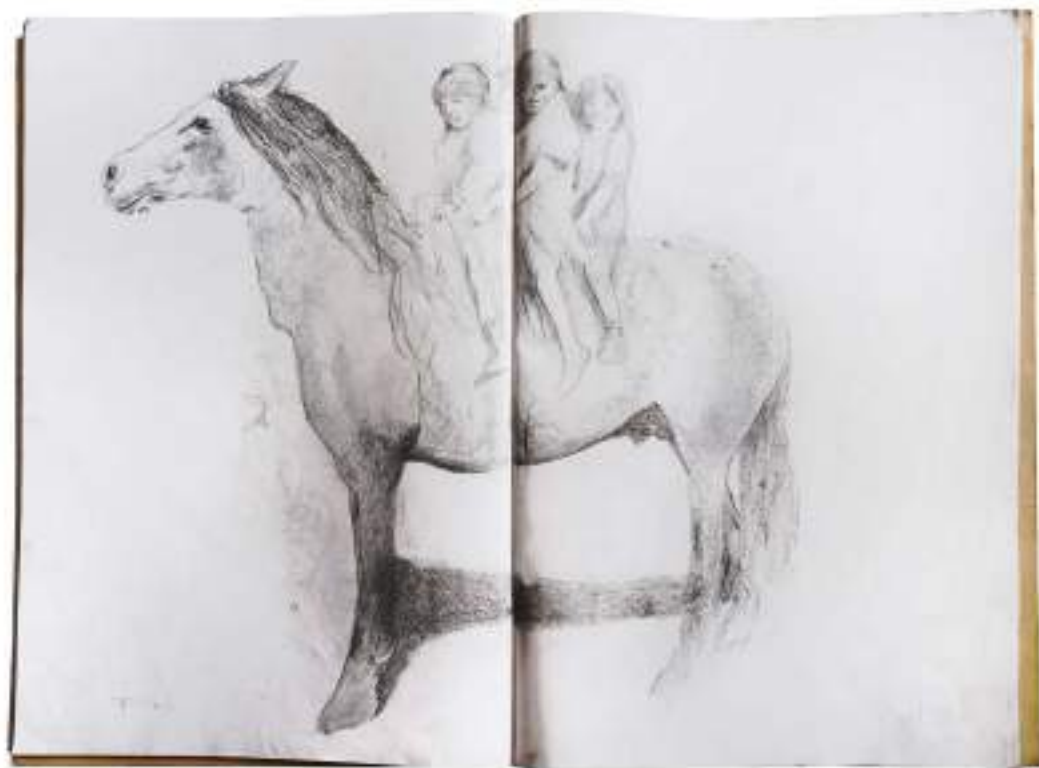






85





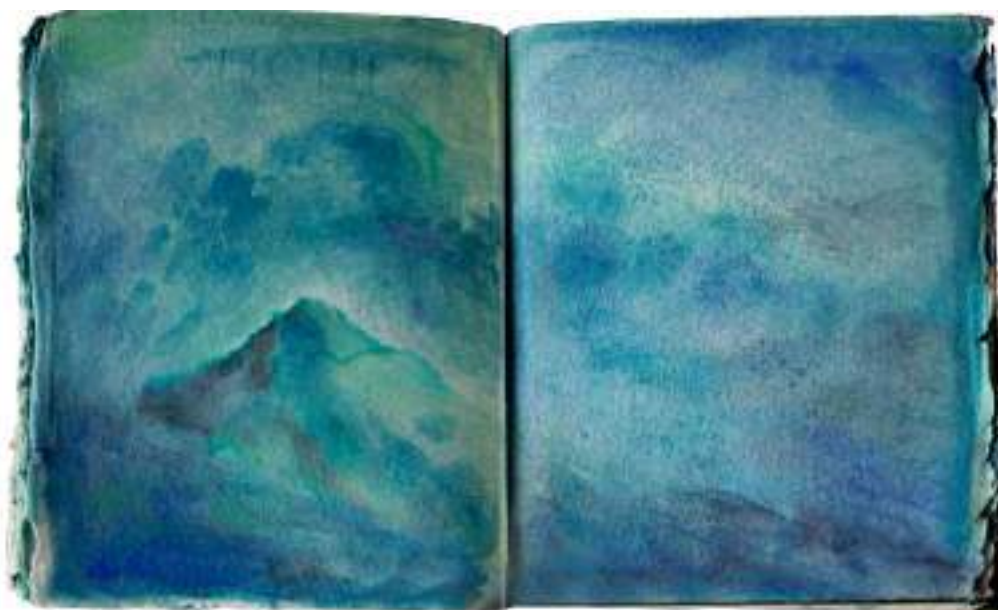


Libreta Plateada paisajes

--.2021

Me pierdo en mi memoria
pasajes antiguos.
Creo conocerlos.

El derrotero, ¿dónde está?





89



Cuaderno Brujería



90



Julio-Agosto.2023

La amistad.
El juramento, que no fue.





Después de la prueba suñena, y con el diablo de tuatigo y con las
enimas de complices. debe aprender a volar.
*Chelcoó, un cuerpo de un difunto que en su punto escité le sirvo
de iluminación en respuesta a la luz de la luna llena.
Diablo, hasso volar.







Una Ceremonia Macabra.

El muerto camina en comania de un sequito de brujasbrujos

que cantan responsos. Brujasbrujos se burlan del cadaver.

Le r cuerdan sus canalladas que en vida realizo.

Libreta Talens Polychromos

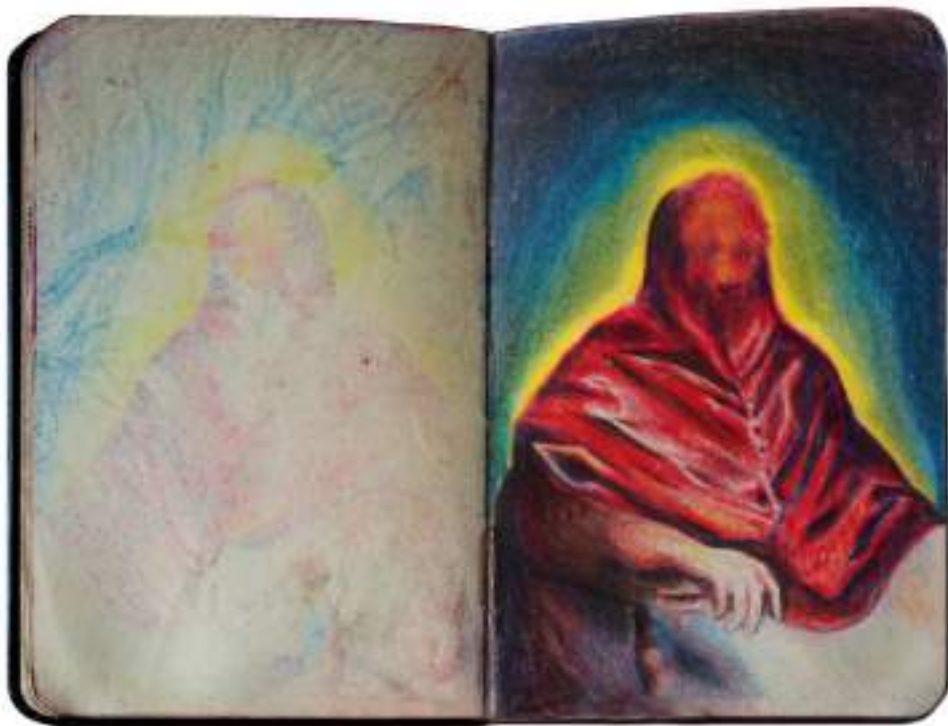
--. 2023

Milagros extraordinarios
jamás no vistos.

Nadie supo predecirlos.

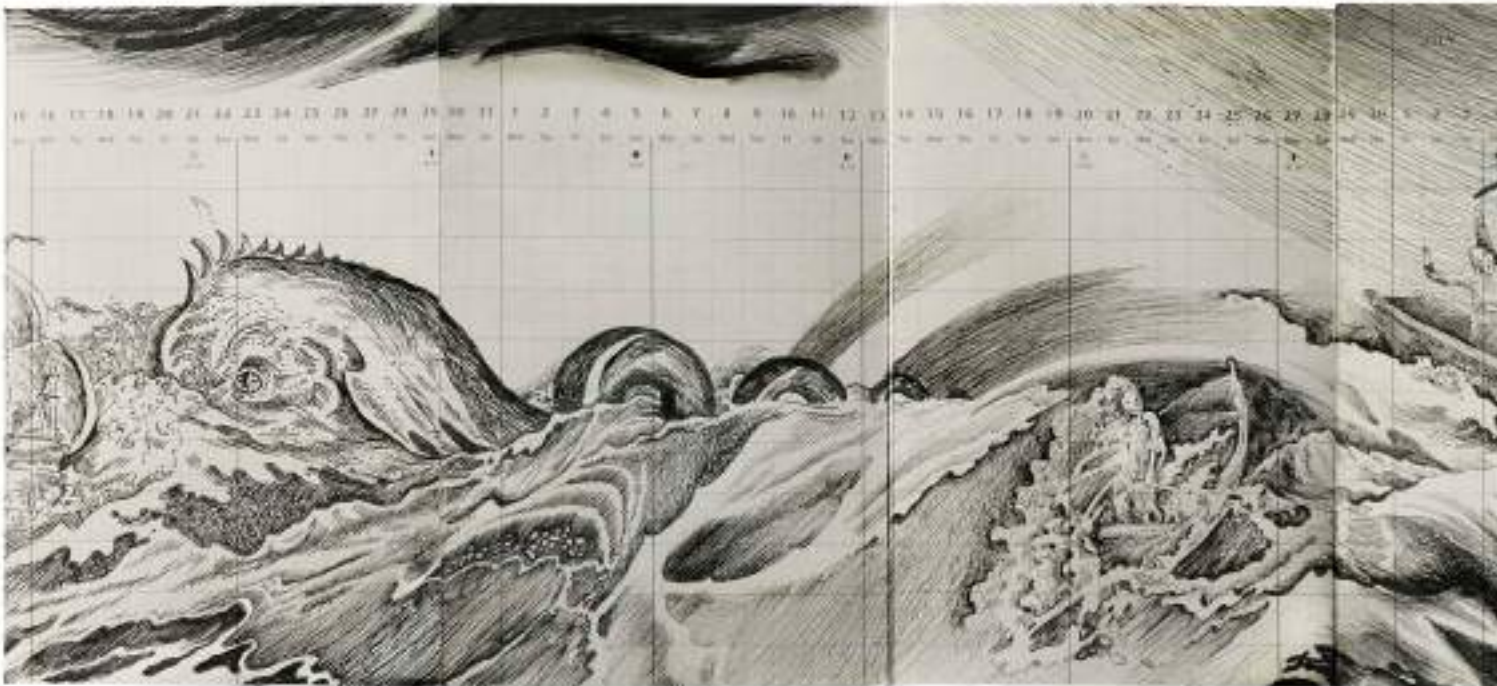
96



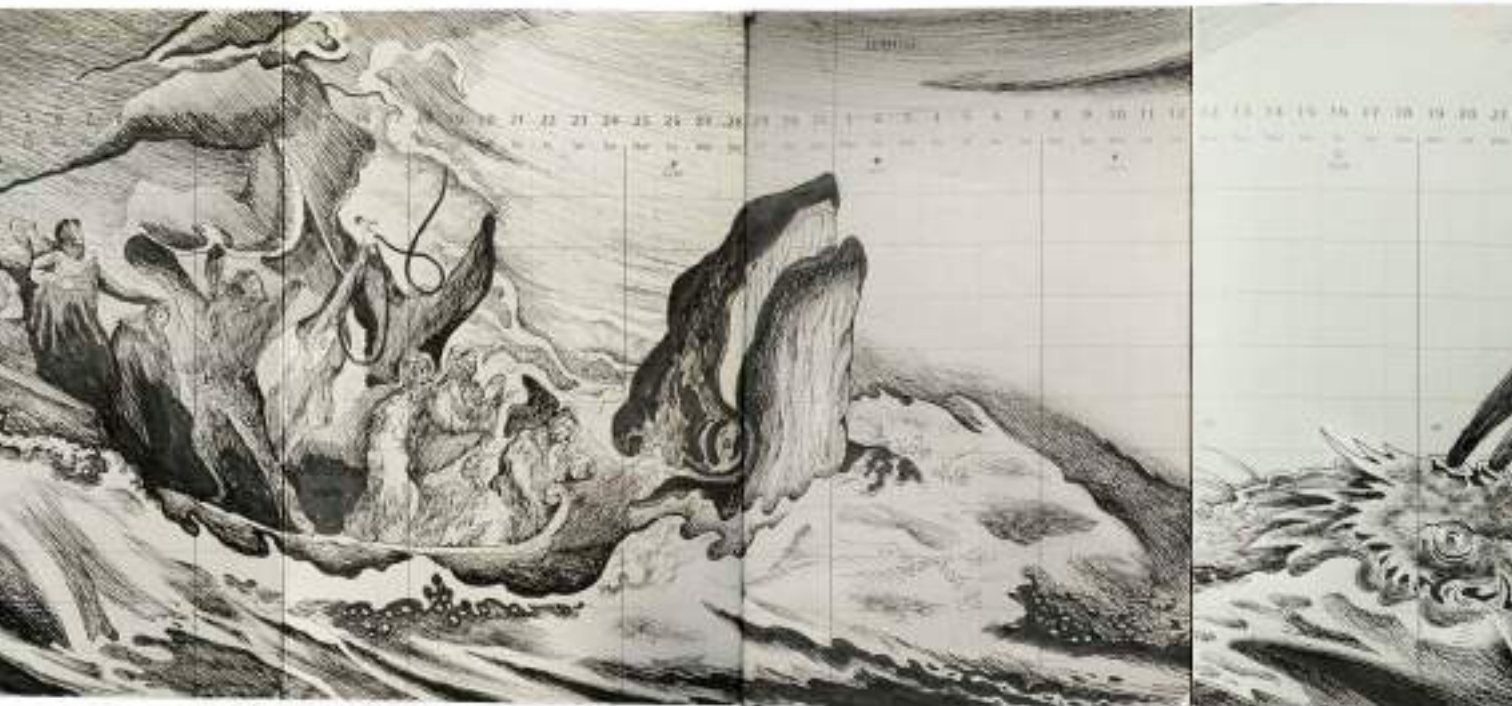


97

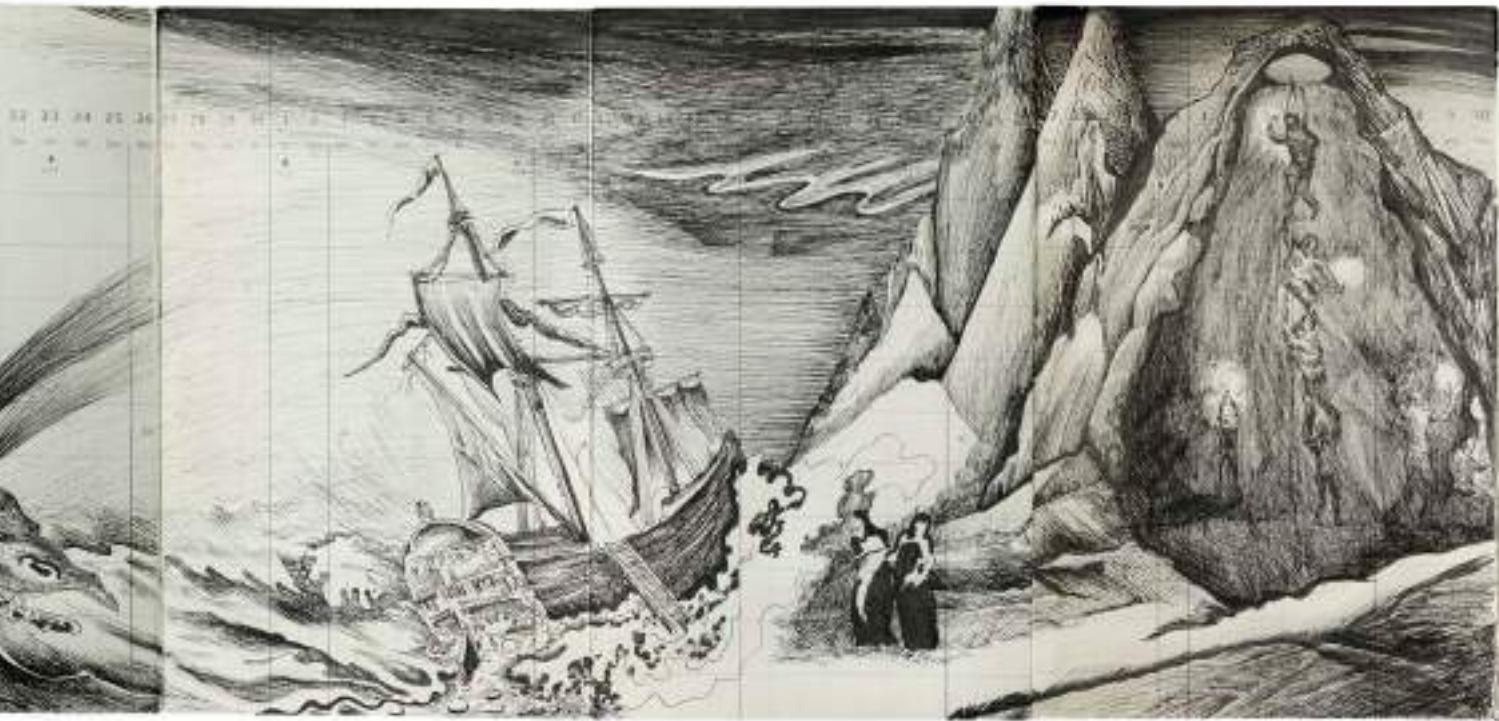
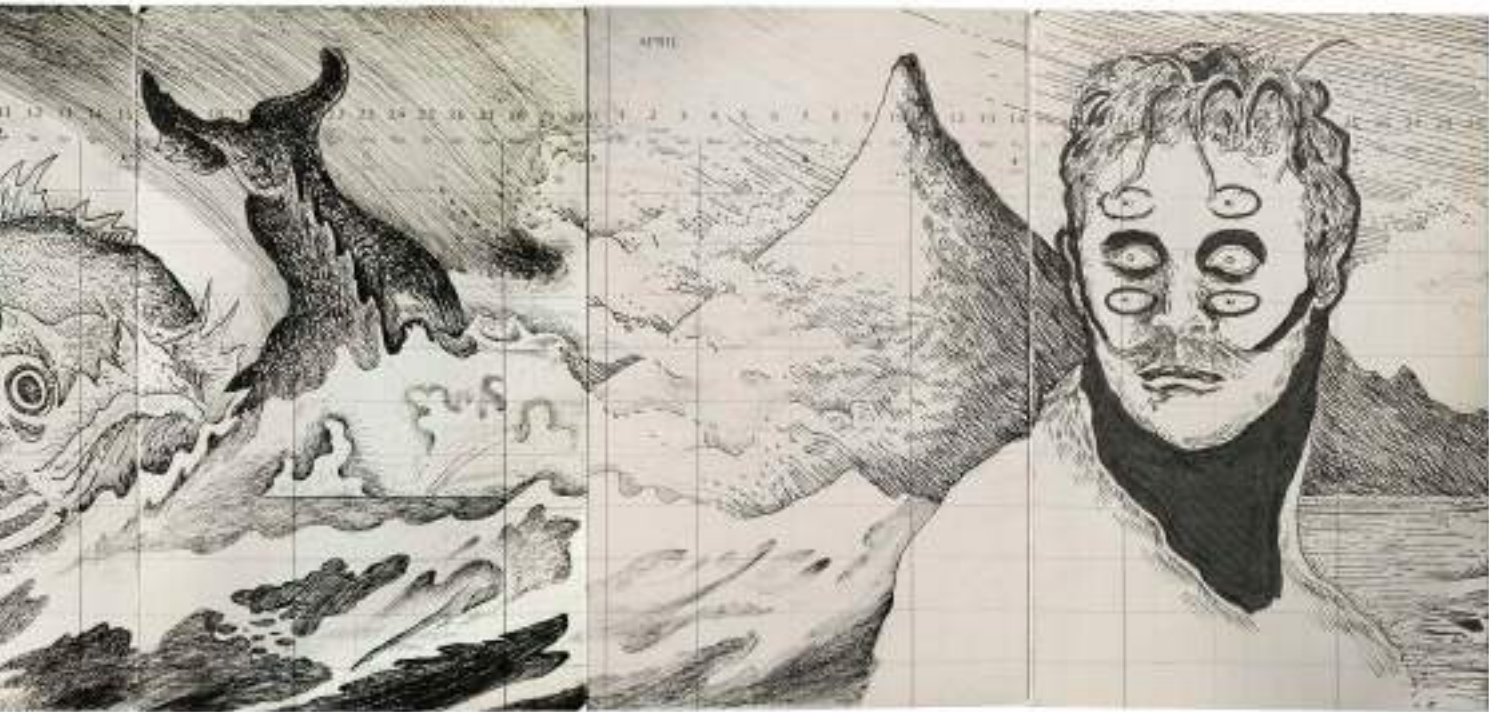




Libreta Moleskine Acordeón / Seres volantes



— — —
Alas. Los seres volantes se confunden en la noche. Acechan.



En su multiplicidad nos camuflamos, nos volvemos rocas, cerros, tierra, lava...
Y entre el tumulto, un destello, un fulgor.

Recientes (2022-2025)

12.09.2022

La sobrevivencia de las criaturas.
Cada cual defiende su especie.

Un bulto
una persona
un ser.

29.04.2023

Salto de un tronco a otro.
A kilómetros de distancia
más allá
muchísimo más allá del suelo.

Me equilibrio
me contorsiono para no caer.
Me sorprendo de mi valentía
mi ligereza.

Salto y me elevo por los aires.
No caeré.

101



Libretas Moleskine Grande 1 y 2



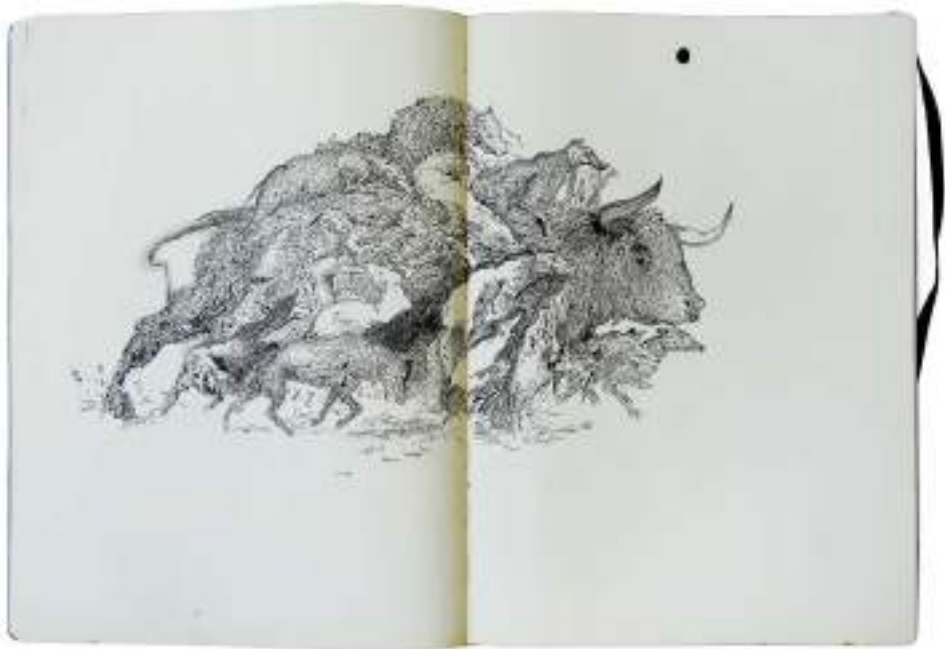
102

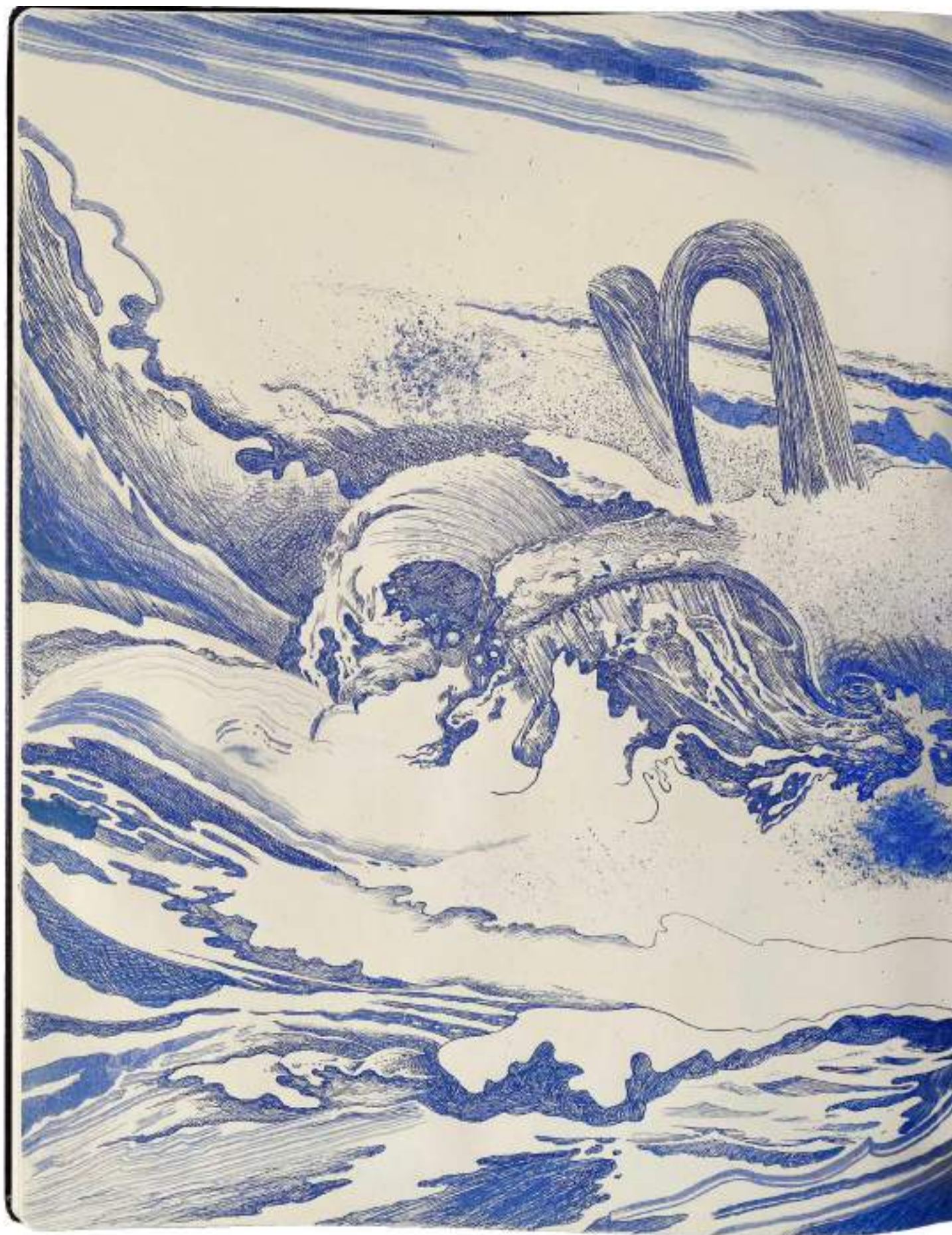


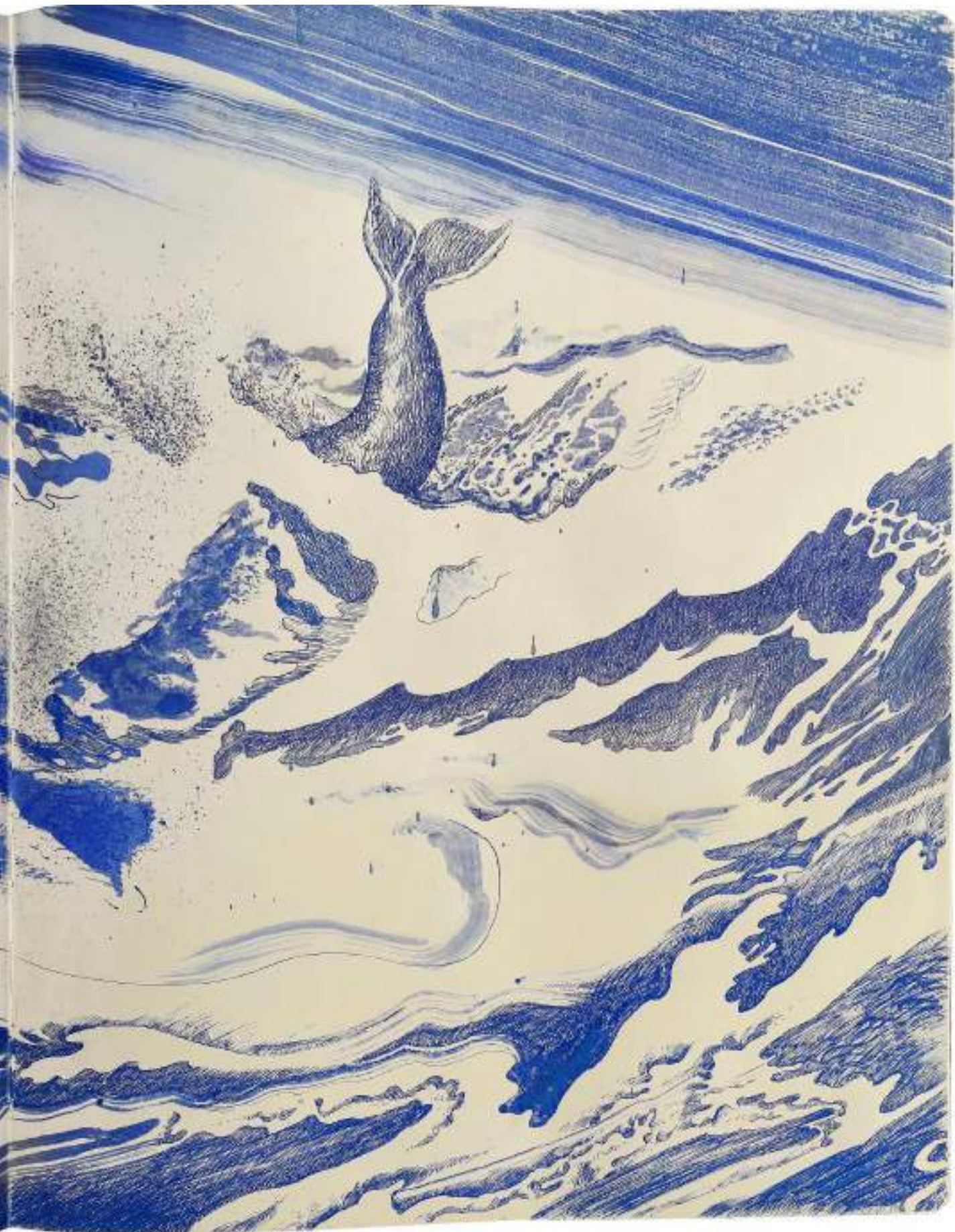




104















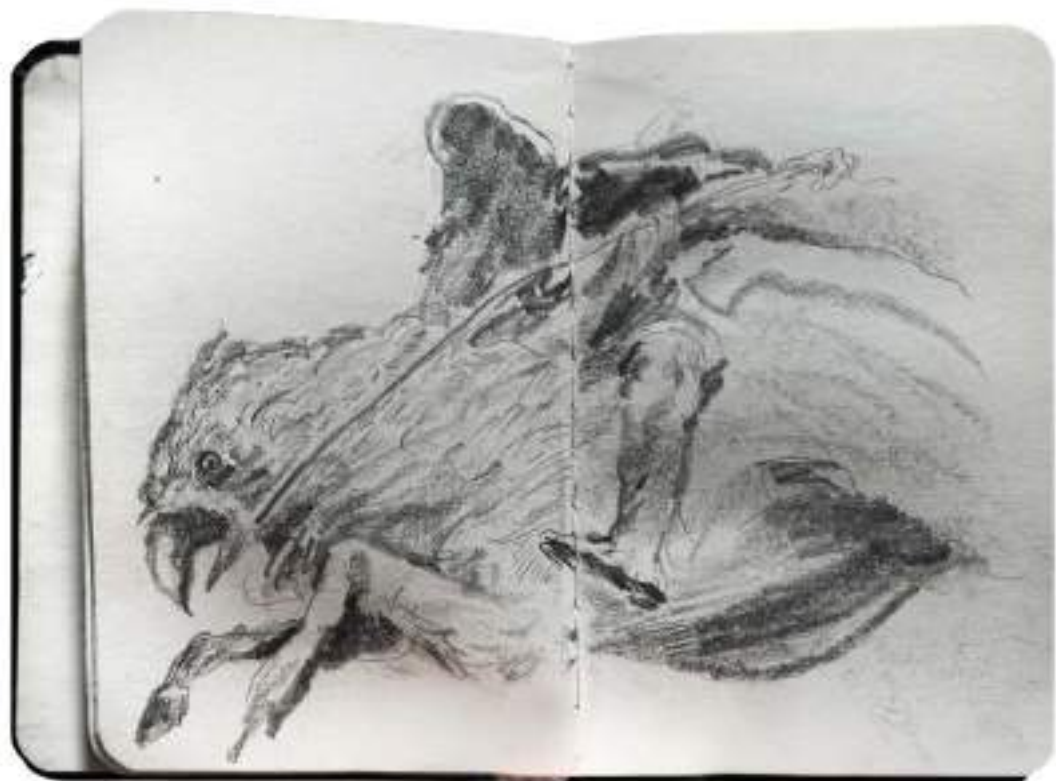
Libreta Stelan Grafito

30.07.2023

En esa mancha encapsulada
en el grafito borroneado
la criatura
tiene una sola salida:
el tiempo.

Al sueño no hay cómo evitarlo.



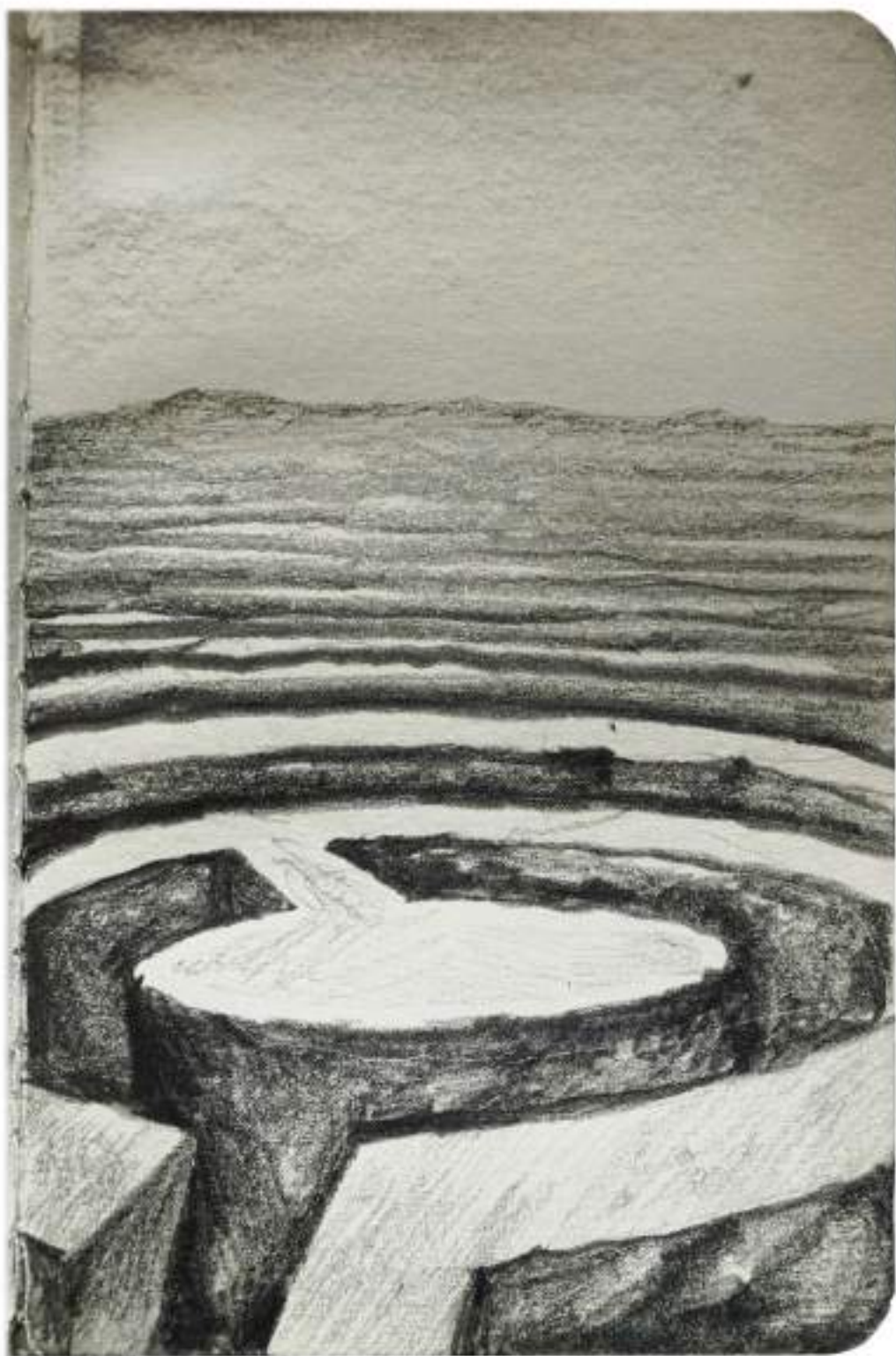


112



113





Libreta Tinta china

--.2024

Vienen nombres como destellos
que no recuerdo.

Solo veo
multiformes seres enredados.

Ya no se acercan los dioses.



115





116



Libreta Talens Amarilla

12.2024

El universo se vuelve azulado:

Los bosques,
los cuerpos,
las rondas.
El descabezado.
El tornado.
Las cuevas,
la virgen.
La imaginación.

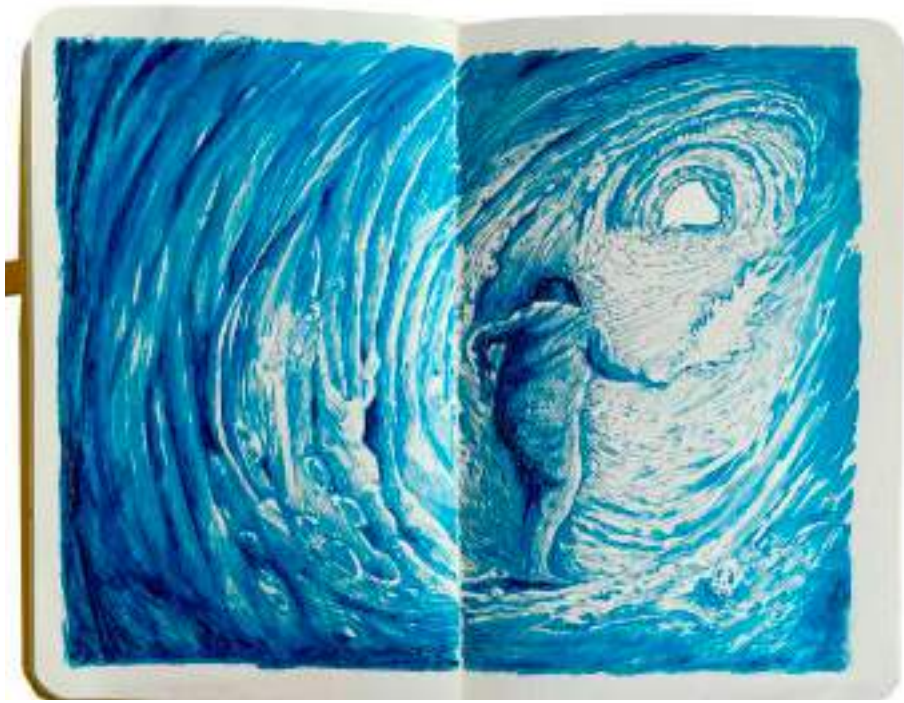
117

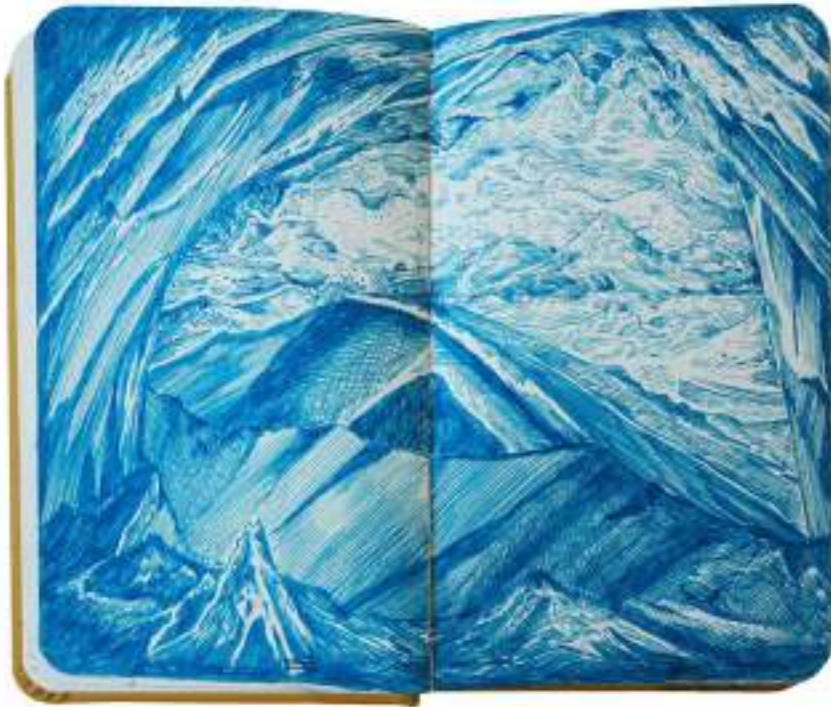




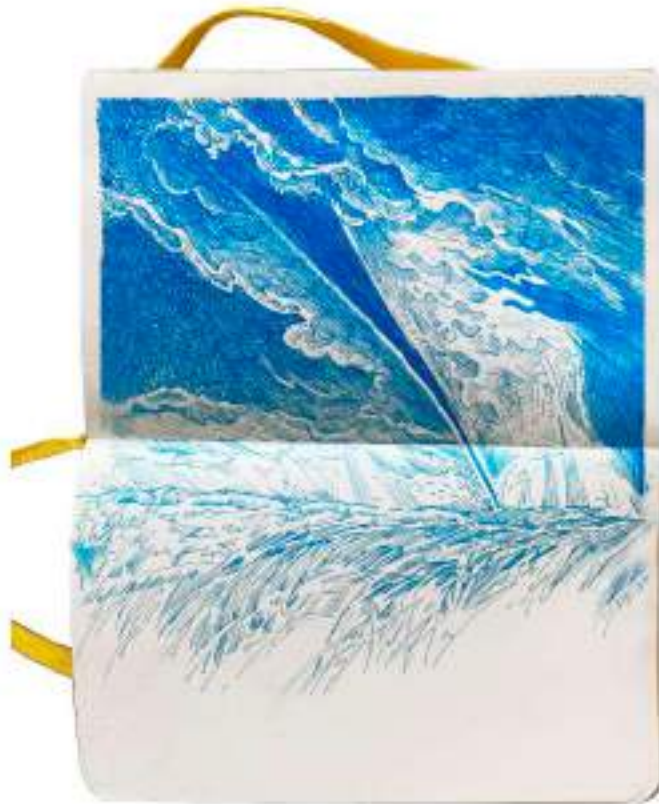
118







120



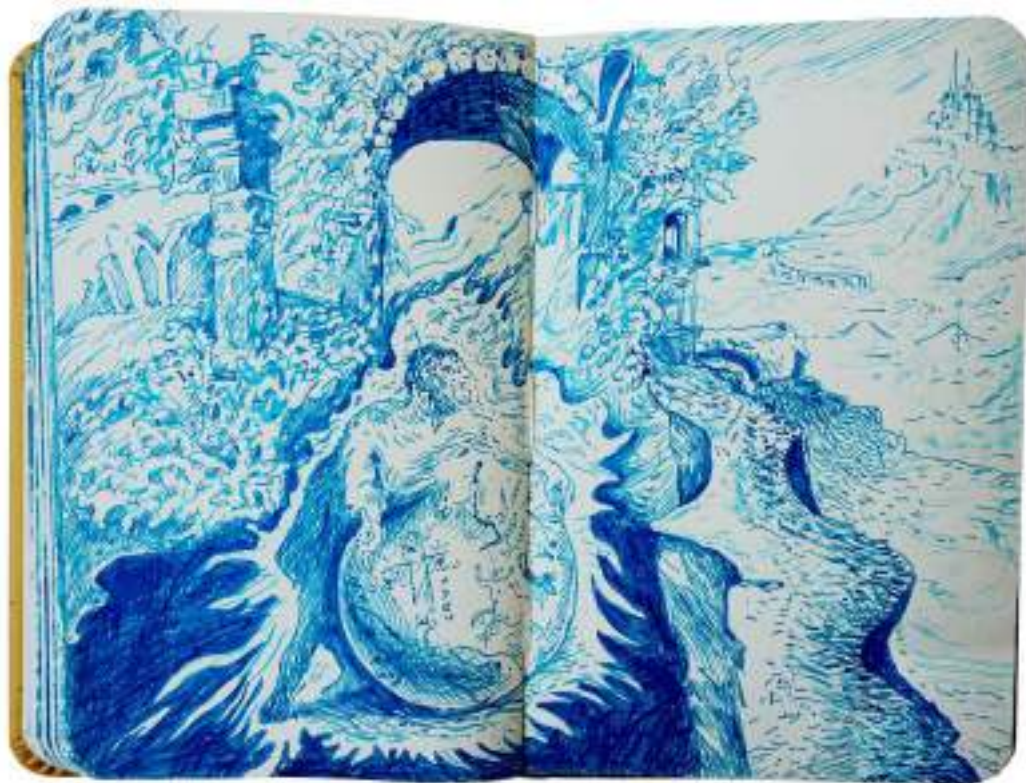
121





122





Carlos Damacio Gómez
Si solo pudieran recordar como comenzó
Grabado Aguafuerte/ Impreso papel Fabriano
20,5 x 27, 5 cm.
2024

Libreta Talens Blanca

Mayo.2023

Salto de un sueño en otro.

Todo se ha oscurecido
a la distancia veo una luz.

HUMANI GENERIS REDEMTO

El naranjo se desdobra en contornos.

Serpientes.

Dioses olvidados.

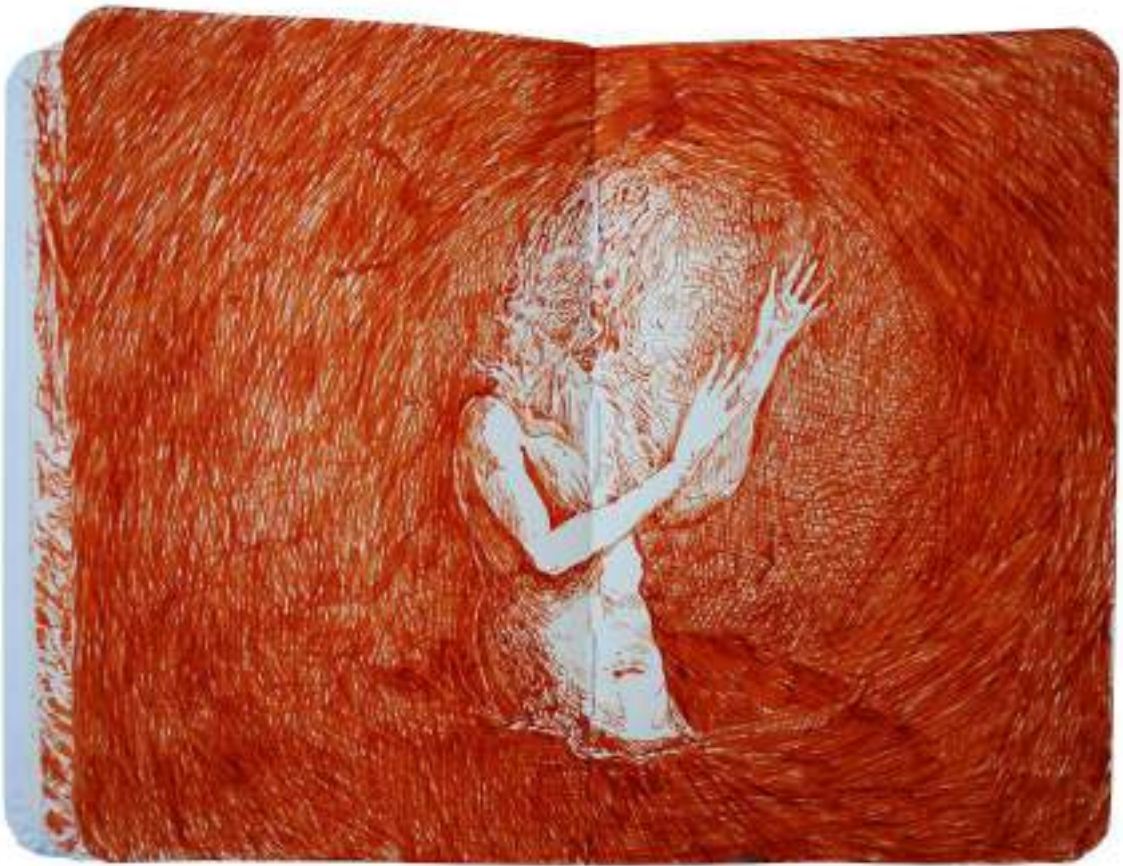
El leonado de los cuerpos.

El entierro encendido de azafrán.

La pluma es mi verdad.

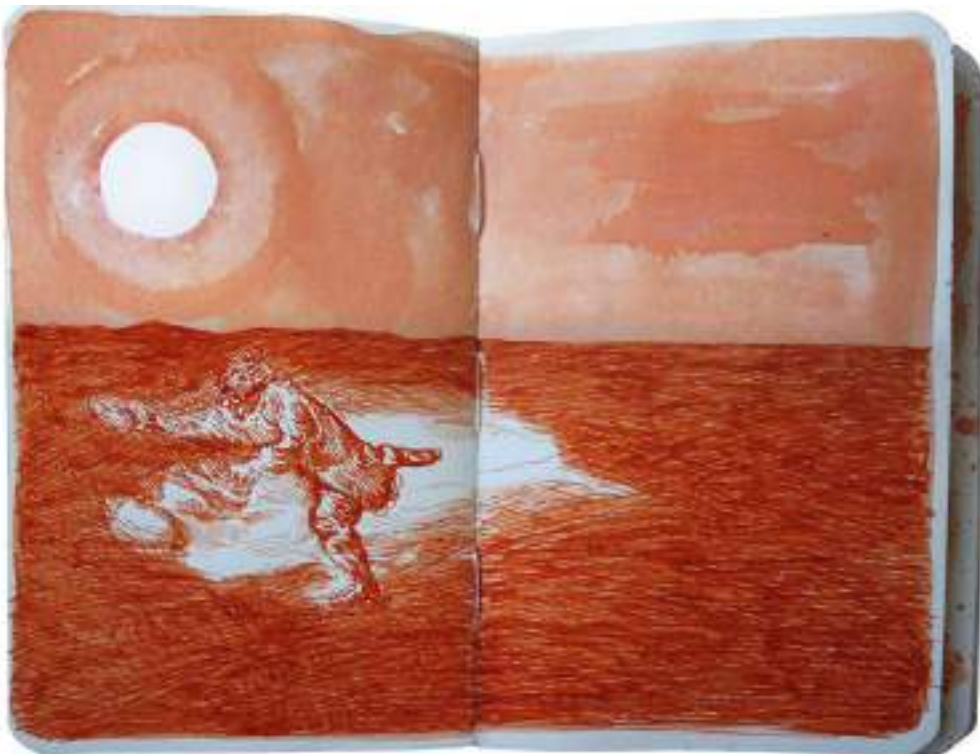


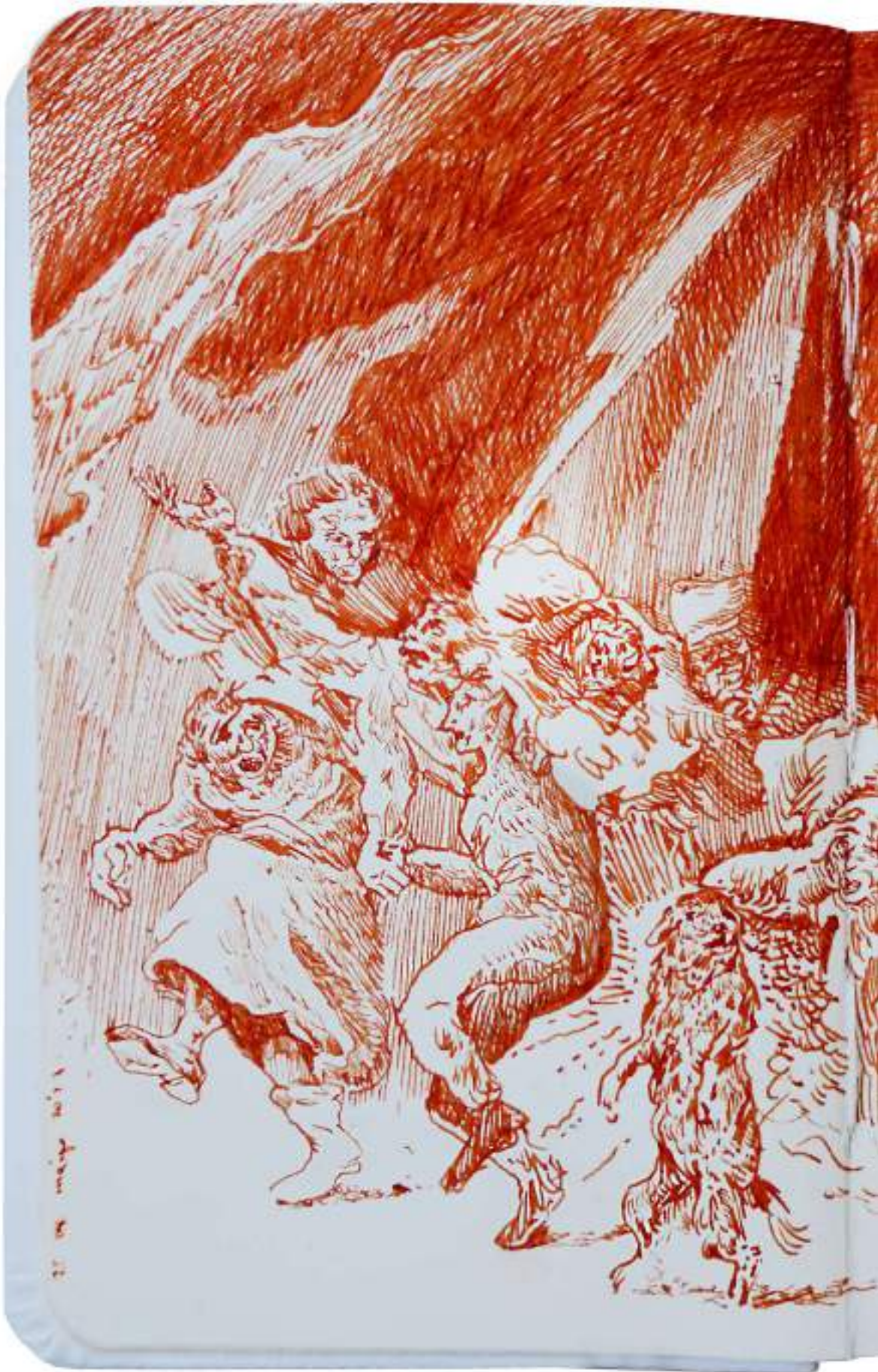
125





126





A lion when he is



Libreta Talens Cuadrada

27.07.2023

Me desperté
no era yo.

La penumbra me inundaba
y yo me erigía allí,
en el páramo,
al borde de la montaña.

Oí gritos lejanos.
Los perdí.





130



Libreta Talens Paisajes

02.2024

Bosques mullidos llameando.

En América.
En el Oriente.



131





132



133





134



Libreta Talens Verde

--.10.2024

¿Cómo se sentirá volar?

HISTOIRE D'UN VOYAGE

Realidades escondidas
femeninas voces
no he parado de soñar.
Se superponen.

Si alguien supiera
el ruido que producen.

135





136







138



Libreta Talens Verde oscuro

--.2024

Fin de mundo.

MCMXIV

¿Qué pasa cuando ya no hay nada?
¿Cuándo el cataclismo ya pasó?





140



100 de fin del mundo la li-
dad a hora visible para con-
vencer a los indios que
adaban de sus dioses.
Cavado - Cuello y los Chulotes.
102 m x 10 -



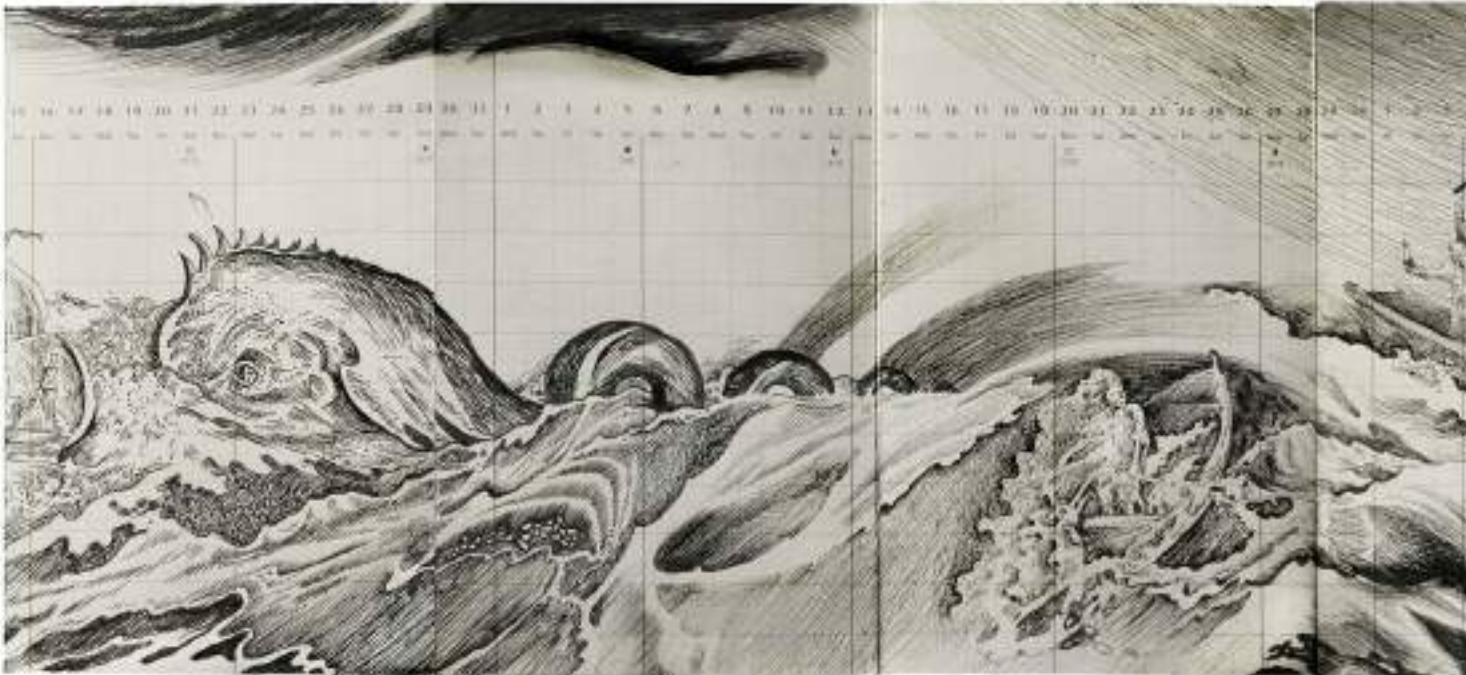
Libreta Papel mapa

--.11.2024

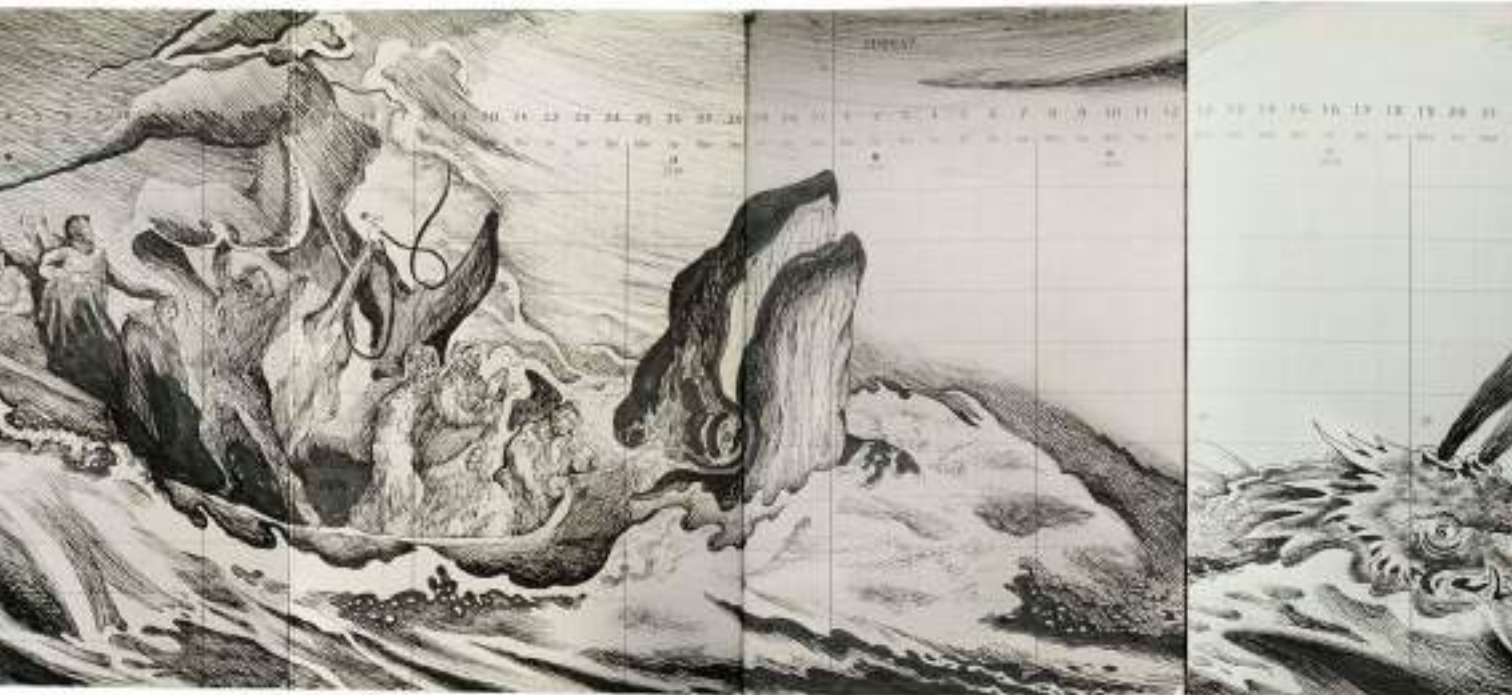
Ensayo de bestiario
en el mar americano.
El mapa
de la inmensidad.

Cartografía de aquellos viajes
jamás realizados.
Hazañas
que solo el papel recuerda.

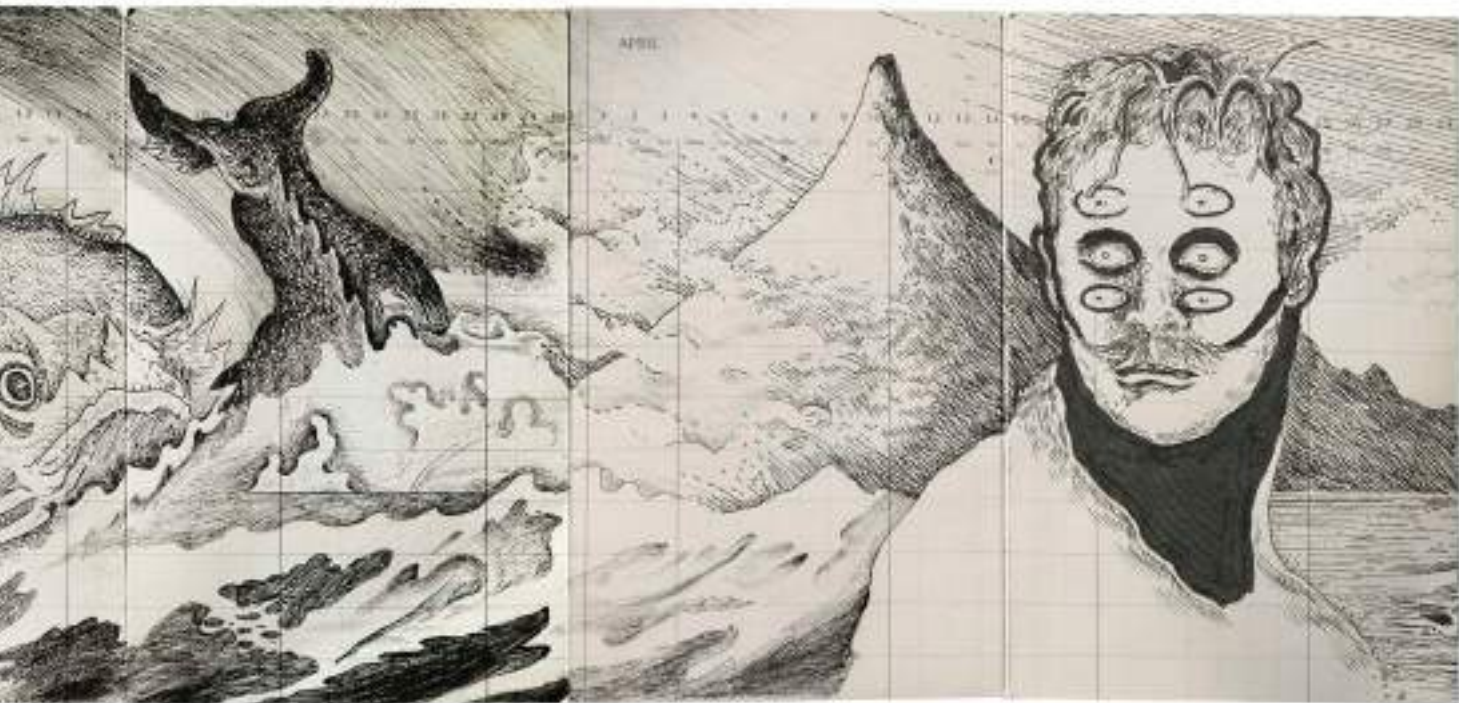




Libreta Moleskine Acordeón / Criaturas del Agua



Algunos quedan, huyen aún.



Los seres de las aguas les cobijan, y se adentran. No importa dónde.
Seremos muchos más. Nos multiplicamos.





Libreta Talens Verde agua

13.03.2025

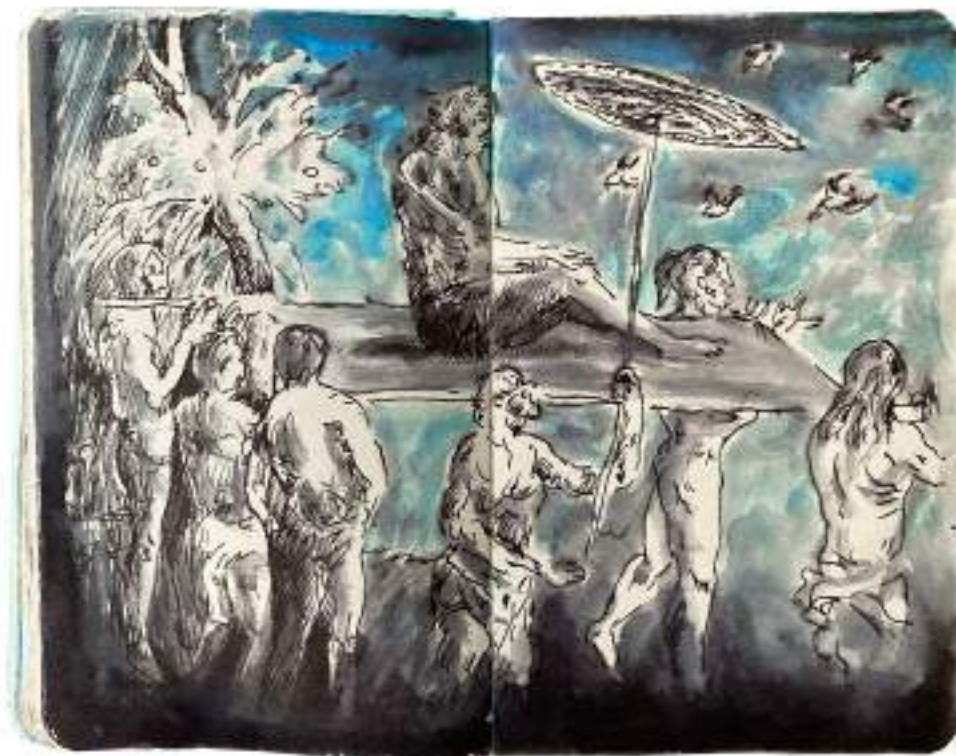
Mi cuerpo arde
lo siento a punto de estallar.

Las sombras se apoderan de mi.
Me dominan
y el ojo atento
me observa.

Me veo.

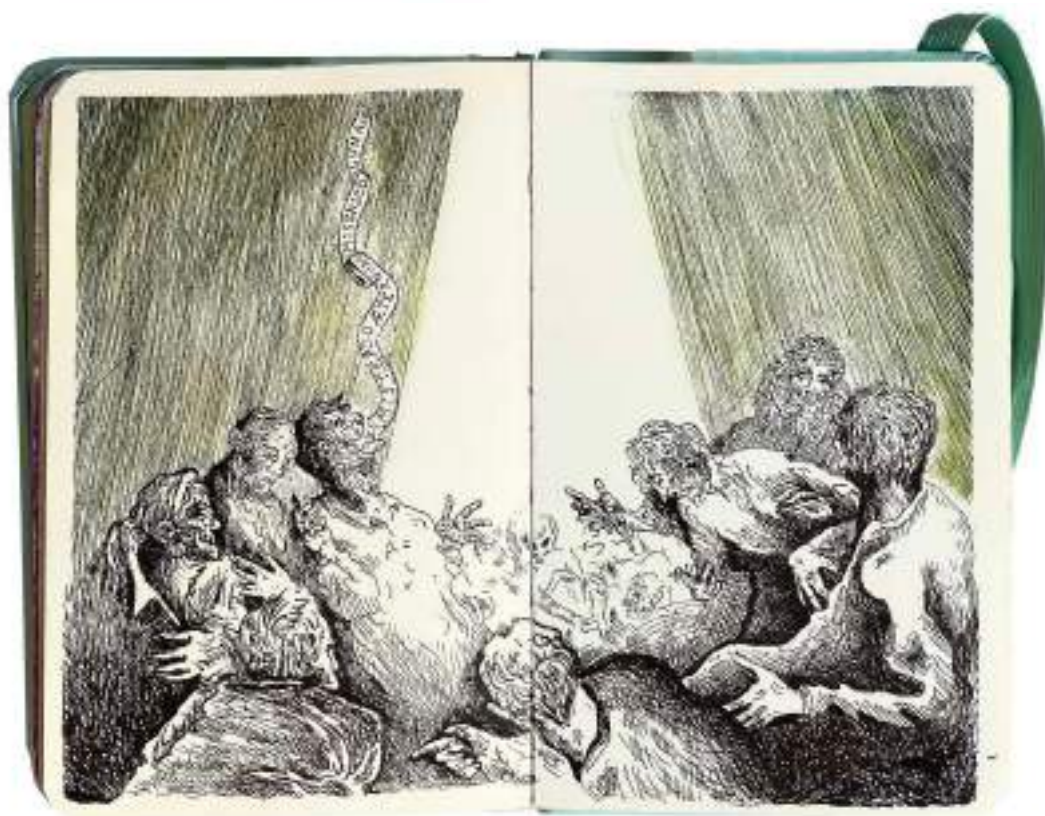
16.03.2025

El misterio eterno de la luna misericordiosa.





149







Libreta Canson Negra

28.09.25

Siento un goce compulsivo por hacer.
Materializar.
No he sido capaz de detenerme,
de descansar.

Hoy me levanté
aturdido.
Atropellado de tanto soñar.

De los tumbos retorcidos de mi cabeza.
De las miradas de esos que suplican.

De las fauces.
Del estruendo.
Del fervor.



152





153



Libretas Canson Mellizas 1 y 2

--.11.2025

Soy un boceto
soy una línea,
un punto,
una mancha de tinta.

Soy lo que queda sin dibujar.

El espacio en blanco que devuelve la angustia de no ser visto.
La pulsión inacabable por volverme una imagen.

Un fragmento del paisaje
de las figuras
de los recuerdos
del todo.



154





156





157



Bibliografía

Adorno, Theodor W. *Teoría estética*. Madrid: Ediciones Akal. 2004.

Amodio, Emanuele. *Formas de la alteridad: Construcción y difusión de la imagen del indio americano en Europa durante el primer siglo de la conquista de América*. Quito: Abya-Yala. 1993.

Bachelard, Gastón. *La poética del espacio*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica (FCE). 1975.

Cabo Aseguinolaza, Fernando. “Bioficción, memoria pública literaria y mala conciencia: Teresa de Jesús y Cristina Morales”. *Olivar*, n.23(37), e136. (2023) <https://doi.org/10.24215/18524478e136>

Egaña Rojas, Daniel. “Lo monstruoso y el cuerpo fragmentado: el Nuevo Mundo como espacio de violencia, una lectura de la obra de Theodore De Bry en la construcción de la imagen indiana”. *Revista Chilena de Antropología Visual*, n.16, (dic. 2010): pp. 1-29.

Giannini, Humberto. *La “reflexión” cotidiana. Hacia una arqueología de la experiencia*. Santiago: Editorial Universitaria. 2004.

158 Gómez, Carlos. “Anotaciones de la Búsqueda de la Ciudad Errante”. *Derrotero Australis. Un proyecto de Carlos Gómez*. Ed. Consuelo Zamorano. Santiago: Departamento de Artes Visuales, Facultad de Artes, Universidad de Chile. 2024.

Hume, David. *Tratado de la naturaleza humana*. Madrid: Editorial Tecnos. 1992.

Martí Monterde, Antoni. “Las palabras y los días. El diario como forma literaria”. *Tropelías. Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, n.22 (2014): pp.70-81.

Pagden, Anthony. *La caída del hombre natural: El indio americano y los orígenes de la etnología comparativa*. Madrid: Alianza Editorial. 1988.

Real Academia Española. “Derrotero”. *Diccionario de la lengua española*. 23.ª ed. [versión 23.8.1 en línea], dle.rae.es/derrotero. Consultado el 2 Ene. 2026.

Real Academia Española. “Realidad”. *Diccionario de la lengua española*. 23.ª ed. [versión 23.8.1 en línea], dle.rae.es/realidad. Consultado el 2 Ene. 2026.

Real Academia Española. “Representación”. *Diccionario de la lengua española*. 23.ª ed. [versión 23.8.1 en línea], [dle.rae.es/representación](https://dle.rae.es/representacion). Consultado el 2 Ene. 2026.

Rojas Mix, Miguel. *América imaginaria*. Santiago: Pehuén Editores. 2014.

NOTA EDITORIAL Y DE ARCHIVO: Sobre la catalogación

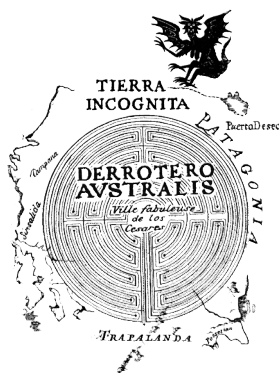
La presente sección reúne una serie de libretas y bitácoras cuya naturaleza desafía las convenciones de la archivística lineal. Para su correcta consulta, es necesario considerar los siguientes criterios:

1. Onomástica y Nomenclatura Intuitiva: Debido a que las libretas no fueron tituladas -constituyendo más bien un flujo ininterrumpido de ideas, grafismos e imágenes-, se ha optado por una denominación descriptiva. Los títulos asignados responden a atributos físicos inmediatos: el color de las cubiertas, el gramaje del papel, la marca del fabricante, o rasgos materiales específicos que permiten su identificación unívoca dentro del fondo documental.

2. Imprecisión de la Temporalidad: La ausencia de registros cronológicos explícitos sitúa a estas piezas en un tiempo suspendido. El orden aquí propuesto no pretende ser una secuencia cronológica rigurosa, sino una cartografía de procesos mentales donde las ideas de distintos periodos suelen solaparse en un mismo soporte.

3. Materialidad diversa: La diversidad de las técnicas a partir de las cuales se ejecutan las libretas dificulta su descripción material específica, comprendiendo que estas se despliegan en diversos lenguajes gráficos y pictóricos. Así también, la cantidad de páginas de cada libreta varía ya que muchas han sido intervenidas por el artista.

4. Criterio de Selección: La muestra aquí expuesta no constituye la totalidad del acervo existente, sino una selección representativa de piezas clave. Esta curaduría no es azarosa; responde estrictamente al carácter iconográfico del proyecto “*Derrotero Australis*”, priorizando aquellos ejemplares que mejor dialogan con la búsqueda de rutas, desplazamientos y estéticas que definen esta investigación.



Este libro ha sido impreso en los talleres de *Andros Impresores* en febrero de 2026. Se tiraron quinientos ejemplares en un formato de 20 x 26 cm. Interior de ciento treinta y cuatro páginas en papel couché de 130 g. impreso 4/0 color. Portadas couché de 300 g.

A todas y todos los mencionados, nuestro más sinceros agradecimientos:

Amelia Gómez Olivos; Matilda Venegas Zamorano; Gustavo Saldivia y a todo el equipo del Museo Regional de Aysén en Coyhaique; Daniel Cruz y a todo el equipo del Museo de Arte Contemporáneo (MAC) Sede Parque Forestal; Alberto Madrid y a todo el equipo del Museo Universitario del Grabado (MUG); Francisco Sanfuentes y al Departamento de Artes Visuales de la Facultad de Artes de la Universidad de Chile; Isabel Cauas, a la directiva, estudiantes y artistas de la Corporación Cultural Taller 99 de Grabado, Nemesio Antúnez; Zhao Jiachun, Deputy Director of China Printmaking Museum, Guanlan Original Printmaking Base; Eduardo Garreaud; Felipe Quiroz; Alex Huarapil, y a todo el equipo de SEREMI Culturas Aysén, a nuestras y nuestros estudiantes; a nuestras madres y padres.