

# Diablotexto

## *Digital*



**Puntos y puertos en el  
espacio de la luz**

*Points and ports  
in the space of light*

**PEDRO SERRANO**

**UNIVERSIDAD NACIONAL AUTÓNOMA DE MÉXICO**

[pedrosco@gmail.com](mailto:pedrosco@gmail.com)

<https://orcid.org/0000-0001-7041-3546>

**Fecha de recepción: 10 de septiembre de 2022**

**Fecha de aceptación: 16 de noviembre de 2022**

***Diablotexto Digital* 12 (diciembre 2022), 220-241**

**DOI: 10.7203/diablotexto.12.25290**

**ISSN: 2530-2337**



**Resumen:** El siguiente ensayo pone en relación los acercamientos analíticos y sinestésicos que como especie humana tenemos con el paisaje y el horizonte. Empieza su recorrido con el primer párrafo de la Biblia, y de ahí pasa a las aporías a las que se enfrentó la física teórica, el análisis de ejemplos pictóricos que van de Giorgione a Giacometti, ejemplos literarios tomados de Melville, Vallejo, Nabokov y Bonnefoy para cerrar con una pregunta a partir de las últimas propuestas en física sobre los multiversos.

**Palabras clave:** Biblia; paisaje; horizonte; sinestesia; Giorgione; Giacometti; Melville; Vallejo; Nabokov; Bonnefoy

**Abstract:** The following essay relates the analytical and synesthetic approaches that as a human species we have with the landscape and the horizon. He begins his journey with the first paragraph of the Bible, and from there he goes on to the aporias that theoretical physics faced, the analysis of pictorial examples ranging from Giorgione to Giacometti, literary examples taken from Melville, Vallejo, Nabokov and Bonnefoy to close with a question based on the latest proposals in physics about the multiverses.

**Key words:** Bible; landscape; horizon; synaesthesia; Giorgione; Giacometti; Melville; Vallejo; Nabokov; Bonnefoy



Hay un tipo de cuadernos escolares, encuadernados del lado estrecho, que en México se llaman “apaisados”. Este ordenamiento de la percepción no es gratuito. Al no tener una orientación de arriba abajo, un cuaderno así aumenta en amplitud. Quien lo abre no se guía por un despliegue visual que va de la parte superior a la inferior, como del cielo a la tierra, sino en una panorámica extendida, es decir paisajística. Tendemos a ver eso que llamamos paisaje y a ubicar el formato visual de eso que llamamos horizonte en una extensión no vertical sino horizontal (aunque por supuesto haya excepciones). Esa disposición le da a nuestra percepción profundidad, y también una capacidad conectiva que se adapta a nuestra situación atmosférica. Otra cosa es que volteemos hacia arriba, comprimidos por la limitación del suelo que nos sostiene, y nos apabulle la infinita profundidad de la bóveda del cielo. No es que sea una bóveda, claro, pero nuestro lugar en el mundo la construye así. Sin percibirlo, proyectamos, de noche principalmente, la constitución esférica de la propia tierra. Vemos lo redondo porque estamos parados en redondo. Si nos quedamos quietos, la bóveda se va moviendo progresivamente, conforme a la rotación de la tierra. El cielo avanza esféricamente porque nuestra esfera va girando. Hacia arriba no hay horizonte visual, sino el infinito estelar. Otra cosa es que nosotros le pongamos límites, religiosos, racionales, temporales, espaciales. Es decir, conjeturales todos ellos.

Si el cielo se abre en profundidad inconmensurable, un horizonte nos planta un límite, aunque ese límite sea ilusorio. El horizonte propone desde sí una acotación, y da de ya medida de las cosas. Esta medida puede ser presentada por la cadena de montañas que rodea un valle, en redondo o parcialmente, o por una extensión desplegada sea marítima o terrestre. O puede proponer como límite la afelpada conmoción de un bosque, o la quebrada mole de una ciudad. El horizonte, en ese sentido, es lo recorta esa extensión que va de nosotros a él y a la que llamamos paisaje. Es ante lo que nos situamos, con lo que nos entendemos, para donde vamos. Por eso, la relación de la escritura de poesía con el paisaje ha estado presente desde un principio, porque es parte de nuestro ser en el mundo, como especie. Decir desde un principio es un eufemismo, pero si no nos detenemos en algún punto no hay donde empezar.



Por eso un origen es tan limitado en descripciones. Aparece al principio, como en las narraciones, cuando decimos, “érase una vez”, o “Llámenme Ismael”, y luego comienza la historia: diferente, variada, inagotable. El infinito en cambio es cosmogónico o escatológico, dependiendo de hacia dónde se mire.

Hacia los orígenes, habría que remontarse al Big Bang, para detenerse de golpe y parar el desafío del punto de fuga. Quienes observan el universo, no piensan en el espacio sino en el tiempo para otorgar medida, dirección y continuidad a las cosas, hasta llegar a su origen. Su punto de inicio se congela en su propia aporía, que como su nombre indica significa un límite intransitable: *a-poros*, un muro sin porosidades. Con nuestros conocimientos y nuestro raciocinio no teníamos hasta ahora un más allá anterior al Big Bang, ni herramientas para pensarlo. Postular su través abría las puertas a lo inimaginable, a lo inconcebible, y no era por ahí. Por eso ante la pregunta de qué habría detrás del principio, la construcción física del origen del universo no proponía un horizonte, sino un final inicial. Y dado que tal más allá del principio no alcanzaba a tener nombre en términos físicos, por lo menos no hasta ahora, lo mejor fue dejarlo como origen y nada más, es decir sin horizonte.

En los primeros versos del *Génesis*, en la versión de Casiodoro de la Reina, vemos que antes de la palabra que presenta el contraste, en el surgimiento de la creación misma, lo que hay es una indiferente oscuridad, sin horizonte, sin paisaje, la nada posiblemente. Cito en extenso la misma versión de la *Biblia del Oso*, porque a pesar de que sus palabras son de sobra conocidas, pocas veces reparamos en ellas, y menos desde el punto de vista de su, permíteme la reiteración, literaria literalidad:

En el principio creó Dios los cielos y la tierra. Y la tierra estaba desadornada y vacía, y las tinieblas estaban sobre la faz del abismo, y el espíritu de Dios se movía sobre la faz de las aguas. Y dijo Dios: Sea la luz; y fue la luz. Y vio Dios que la luz era buena; y apartó Dios a la luz de las tinieblas. Y llamó Dios a la luz Día, y a las tinieblas llamó Noche; y fue la tarde y la mañana un día. Y dijo Dios: Sea un extendimiento en medio de las aguas, y haya apartamiento entre aguas y aguas. E hizo Dios un extendimiento, y apartó las aguas que estaban debajo del extendimiento, de las aguas que estaban sobre el extendimiento; y fue así. Y llamó Dios al extendimiento Cielos; y fue la tarde y la mañana el día segundo. Y dijo Dios: Júntense las aguas que están debajo de los cielos en un lugar, y descúbrase la seca; y fue así. Y llamó Dios a la seca Tierra, y al ayuntamiento de las aguas llamó Mares; y vio Dios que era bueno (*Génesis* I, 1-10).



Quienes se sentaron a describir esta aparición del mundo, esta salida de lo indiferente, en la que la luz y la sombra se distinguen, y se separan las tierras de las aguas —que son dos acciones distintas, observemos— trataban de imaginar qué estarían viendo, e intercambiando observaciones. Quienes lo escribieron se situaron mentalmente en un umbral de dos dobles opuestos y se pusieron a describir su propia acción: eso que no era, y que por lo tanto tiene un principio, por un lado, y eso líquido que se opone, por el otro, y que se extiende recorrible. Que son dos maneras de referirnos a la materia y a la energía. Este retraimiento abre lugar tanto al discernimiento analítico como a la infusión sinestésica. Esa doble separación creo la necesidad de que se le diera nombre a las cosas y también dio lugar a que esas cosas se entremezclaran.

El inicio del mundo, el inicio de la historia en términos bíblicos, para poder nombrarse y hacerse nombre, se inicia con la capacidad para distinguir y también para alcanzar un confín. Lo primero que se abre a la voz es el paisaje, y es este espacio confinado temporal y geográficamente por el horizonte lo que desde la mirada da ocasión a la palabra, como si horizonte y paisaje señalaran una dirección y un recorrido, un hacia dónde y un por dónde ir. Pero incluso ahí, el movimiento en el nombrar es doble: por un lado, la separación de las cosas para llamar a cada una de ellas por su nombre, por el otro la interrelación de todas ellas en donde lo nombrado se sobrepone y se entremezcla, se desdibuja y reacomoda, dando lugar a deslices de lo nombrado en el mismo momento de su percepción. Ese es el territorio inicial de lo humano, el que vemos de frente, sea en una explicación analítica, sea en un despliegue sinestésico.

Un lugar de horizonte por antonomasia es un puerto, lo contrario a una aporía originaria, es decir un poro, un punto por donde se atraviesa. Sin embargo, el significado de puerto, idéntico en su propugnación original, es perceptualmente diferente a la hora de su implantación geográfica. En español, la palabra tiene dos acepciones principales, que apuntan a condiciones distintas de la acción humana. La del puerto de mar o río, al que se llega o del que se parte, y la del puerto de montaña, que se atraviesa y se deja atrás. Ambas



acepciones tienen horizonte, pero su relación con nosotros es diferente. Un puerto de montaña es un lugar de paso. Si lo visualizamos a la manera de un dibujante, diremos que su orientación geométrica es oblicua y ascendente y su significación, por eso mismo, consiste en postularse como una meta a la que uno se dirige. Si no se fuera hacia él y se dejara atrás, el puerto de montaña no existiría. A partir de ahí se desdobra en un plano descendente, quedando atrás, como testigo de lo que se fue. Conceptualmente es un punto de flexión y reflexión de quien lo cruza, un sitio transicional: se llega, se deja. Es, casi por intuición diría yo, un lugar desértico. Al aparecer, se convierte de inmediato en un horizonte de frontera, es decir, de separación y de vínculo. Está ahí, esperándonos, aparentemente como uno más de los anteriores puntos de apoyo que utilizamos al avanzar por un sendero, pero a diferencia de éstos, que son meras postas de paso, al llegar a él cambia su condición. Lo que tenemos es una vista que incorpora ante nuestros ojos, a la vez, un paisaje desplegado y un nuevo límite, un horizonte a lo lejos hacia al que nuevamente nos dirigimos. Frente al puerto de montaña está siempre lo que sigue. Nos exhorta invariablemente a avanzar, a no quedarnos ahí. Y porque *ahí* no hay nada que hacer, se implanta siempre como reto. Es lo contrario a una imposibilidad o a una estasis. Me atrevo a proponer, incluso, que un paisaje de puerto de montaña tiende a percibirse en primera instancia no de modo apaisado sino vertical, algo a lo que se sube o de donde se desciende. Esto por supuesto no es una regla, pero pienso en *La tempestad* de Giorgione, o en una de las pinturas emblemáticas del romanticismo alemán, *El andariego sobre el mar de niebla*<sup>1</sup>, de Caspar David Friedrich.

Esta última propone, desde la ambivalencia de su vista, algo que puede ser un puerto de montaña, pero también, para quien no posee otros medios que sus propios pies, que es con lo que desde siempre hemos contado para movernos, una extensión de horizonte inalcanzable: su personaje está situado en un punto que podría ser, o bien un puerto de montaña, o un acantilado

---

<sup>1</sup> Friedrich, Caspar David, *Der Wanderer über dem Nebelmeer*, Hamburger Kunsthall, óleo sobre tela, 98x74 cm, circa 1817.



intransitable. Por eso su título incluye la palabra “mar”, que nos pone ante al espacio abierto. Frente al personaje, al que vemos de espaldas, y a quien acompañamos en la observancia del horizonte que se extiende entre las nubes, lo que hay es antes que nada una amplitud intransitable, y lo que presenta frente a sí indiscernible. Nunca se sabrá si desde ahí se puede seguir avanzando o si se ha llegado a un final. En este último sentido significaría una interrupción, la obligada vuelta, otro nivel de conocimiento quizás, o de búsqueda equivalente al escudriñamiento del cielo, solo que hacia abajo, como nos sucede ante un precipicio. Pero lo que hay enfrente no se declara, y la ambigüedad romántica a la que nos somete es doble: propone, abre la vista, pero no da indicaciones.

Otro cuadro que presenta este dilema de un modo todavía más subyugante, y que no por nada tiene un título cercano, es *El andariego* de Paul Nash<sup>2</sup>, que por su datación pertenece a otro periodo artístico, el de la modernidad. Es un paisaje pequeño, de nuevo vertical, en el cual la dirección narrativa va en diagonal de abajo hacia arriba mientras el punto de foco de quien lo ve viene desde lo alto. Consecuente con su momento histórico y artístico, lo que ese cuadro apunta es la carencia de horizonte, el regreso a la espesura del bosque y a sus rutas quebradizas. En el centro del cuadro avanza el andariego por una pradera, dirigiéndose hacia el fondo, a una pared de árboles. En la parte inferior del cuadro, después de un corte casi vertical, la pradera avanza, hasta la base, como antecedente de lo que está sucediendo. Ahí abajo, suponemos, lo que se vería sería un muro, y arriba el esplendor del cielo, todo azul, sin una sola nube. Pero esto sucede antes del momento retratado. Evidentemente, el andariego ha logrado escalarla, y al llegar a su cima lo que tiene delante no es un horizonte sino un nuevo muro, esta vez de árboles. Lo que propone Nash, frente a la incertidumbre del andariego de Friedrich, no es el avance sino un inescapable internamiento. Pero hay que avanzar, inexorablemente. En su propuesta, se puede suponer, hubo al principio un señuelo de puerto de montaña a la vista, que el andariego persiguió, y que a la postre, llegado arriba, conduce

---

<sup>2</sup> Nash, Paul, *The Wanderer*, British Museum, dibujo sobre papel, 48x38cm, 1911.



a una pared de oscuridad porosa. No hay vuelta de hoja (vegetal o de papel) ni regreso a los orígenes sino un internamiento en la selva oscura del alma, esta vez sin acompañante. La oscuridad del muro es penetrable, y en ese sentido propone un avance intrincado en el que podemos seguir encontrándonos, siempre y cuando no dejemos de distinguir lo que nos rodea. La búsqueda en la selva es autorreferencial. El peligro es perderse en lo inmediato, volvernos selva.

Otro peligro, equivalente y a la vez opuesto, es perderse en la vastedad de una extensión indiferente. Esto último es lo que sucede al Capitán Ahab en *Moby Dick*, cuando opta por no confiar en sus instrumentos de navegación, tanto marítimos como morales, y se adhiere, en la persecución de la ballena, únicamente a su percepción: “¡Oh sol! Puesta por la naturaleza en el mismo nivel que el horizonte de esta tierra está la vista de los ojos del hombre; no lanzada desde la corona de su cabeza, como si Dios hubiera querido que penetrara en su firmamento”, dice Ahab en el momento en que se despoja de su cuadrante y se conduce sólo con los medios que la realidad inmediata le proporciona. Al abandonar la referencia y la conciencia, Ahab se somete voluntariamente a “the level ship’s compass, and the level deadreckoning, by log and by line; these shall conduct me, and show me my place on the sea” (Melville, 2009: 544).<sup>3</sup> Despojado de los instrumentos, tanto físicos como mentales, que le servían para ver más allá de sí mismo, la línea de equilibrio y la línea de agua del barco son a partir de ese instante impulsivo el horizonte instintivo de su mente y de su acción. No por nada, en el capítulo 135, el último de la novela, “La caza: tercer día”, Melville escribe: “Here’s food for thought, had Ahab time to think; but Ahab never thinks; he only feels, feels, feels” (Melville, 2009: 613).<sup>4</sup> En la vastedad del mar en *Moby Dick*, el individuo se pone a merced de su propia percepción del paisaje. La naturaleza de ese paisaje lo afecta de distintas maneras, como vamos a ver. Pero en esa situación, como Melville intuye, la relación sinestésica por un lado, y el discernimiento racional por el otro, son las líneas de conocimiento que la

<sup>3</sup> “El nivel de la aguja náutica, y el nivel del reconocimiento de la muerte, con la corredera y con la línea; éstas serán mis guías, y me mostrarán en dónde estoy en el mar”, mi traducción.

<sup>4</sup> “Aquí habría pasto para el pensamiento, si Ahab tuviera tiempo para pensar; pero Ahab nunca piensa; él sólo siente, siente”, mi traducción.





especie humana tiene. El peligro es perder las referencias que nos da el horizonte, que nos da el horizonte en el caso de Ahab. Por eso las señales, por eso los puertos.

Un ensayo de Yves Bonnefoy, que en español lleva por título *El espacio interior*, nos muestra por donde ir, cuando una vez llegados a puerto nos internamos tierra adentro, Bonnefoy es uno de los escritores que con más penetración ha pensado el paisaje, y dedica su ensayo a hacer una reflexión sobre sí mismo, a narrar su relación con Italia y su paisaje, y a analizar su asimilación de la pintura del Quattrocento, todo interrelacionado. El título en español es errado, porque carga la significación hacia el puro espacio mental, y cancela precisamente el territorio intermedio que va de la mente al horizonte, que es de lo que trata el libro. “Tierra adentro”, un afuera en nuestra mente, es como debió titularse, pues se refiere es a esa zona frente a nosotros que descubrimos y en la que nos descubrimos, que vemos y atravesamos. “En el interior” es otra manera de llamar a esos lugares que se alejan de nuestro estar, pero como título se hubiera prestado a la misma confusión. Sin embargo, efectivamente, el *interior*, en ese sentido, está afuera y adentro, está y no está: “Y primero diré que si [el interior] ha permanecido para mí inaccesible —y aún así, lo sé bien, siempre lo he sabido, no existe— no es por eso completamente ilocalizable” (Bonnefoy, 2013: 25).

La relación con el espacio dada por el horizonte se desenvuelve precisamente en esa tierra adentro que va de nuestra mente a la exterioridad y de regreso. La sinestesia, que en términos retóricos describe relaciones sin correspondencia directa, y en psicología define unas muy particulares maneras de relacionar por ejemplo un color con un número, y que le sucede sólo a algunos individuos en particular, está mucho más presente en la especie humana de lo que se cree. Es lo que nos permite establecer puntos de contacto reales entre aparentes ajenidades. En la gente que se dedica al arte el porcentaje de su presencia como peculiaridad es mayor, pero no como seres diferentes, sino como acentuaciones de una característica más general, como si fueran los portadores de una guía común. En un artículo sobre la presencia de la sinestesia



en la especie humana, el neurocientífico V. S. Ramachandran y el psicólogo David Brang señalan que “synesthetic experiences may serve as cognitive and perceptual anchors to aid in the detection, processing, and retention of critical stimuli in the world” (Brang y Ramachandran, 2011: 7).<sup>5</sup> Nuestra relación con el paisaje y con su horizonte se construye de una manera racional, estableciendo puntos de contacto y referencia, pero también de manera emotiva. Declinar esta correspondencia es abandonar tanto su naturaleza como nuestra relación con el mundo, ya sea porque nos abandonemos a la pura sensación o nos separemos en la racionalidad pura. Como dicen Brang y Ramachandran en las conclusiones de su artículo, “synesthesia, far from being a “fringe” phenomenon as formerly believed (or that it is purely “conceptual” or associative in nature), can give us vital clues toward understanding some of the physiological mechanisms underlying some of the most elusive yet cherished aspects of the human mind” (Brang y Ramachandran, 2011: 4).<sup>6</sup>

Aunque no la llame así, Bonnefoy navega esa exterioridad / interioridad de la sinestesia por todos sus meandros, que implican los de la mente y el exterior, los de la luz y la oscuridad y geográficamente los que en su caso van del mar al paisaje interior y del puerto de mar al puerto de montaña. Esa tierra adentro, que puede partir de la costa o desde el centro, es siempre, como ve Bonnefoy, el lugar de la incógnita, el espacio en donde nos perdemos y donde vamos a poder encontrarnos también, en su caso por medio de la escritura. Ese lugar, dice Bonnefoy, está en cualquier lado, y va de nuestra mirada al confín que seamos capaces de avistar, como límite a ésta. “En [la tierra del interior] el espacio de la escritura es paralelo a un espacio mítico que tiene sus más distantes fronteras, difíciles de situar, en las arenas del Asia central o en los patios traseros o en las tierras baldías de la periferia que el Extremo Occidente

---

<sup>5</sup> “Las experiencias sinestésicas pueden servir como anclas cognitivas y perceptuales para ayudar en la detección, procesamiento y retención de estímulos cruciales en el mundo”, mi traducción.

<sup>6</sup> “La sinestesia, lejos de ser un fenómeno “marginal” como se creía anteriormente (o que es puramente “conceptual” o de una naturaleza asociativa) nos puede dar claves vitales para comprender algunos de los mecanismos fisiológicos que subyacen a algunos de los aspectos más elusivos, pero también más apreciados de la mente humana.”, mi traducción.



abandona a los vidrios rotos, a los fierros oxidados en la hierba” (Bonnefoy, 2013: 112). Es decir, el horizonte, situado frente al nosotros, significa la confrontación no con el otro sino con lo que no somos: nos-otros. Es también lo que nos sitúa, lo que nos pone en nuestro lugar como especie y como individuos. Esta tierra del interior, que va de nuestra mente al mundo y de regreso, nos ha permitido sobrevivir, y también nos hace ser. Es, termina Bonnefoy, “una prueba que surge no de la preocupación estética, sino de algo más esencial que podríamos llamar una ética, no un pensamiento de la belleza sino del bien” (Bonnefoy, 2013: 123). La tierra adentro es el paisaje que se abre al horizonte, de la montaña vista desde el mar, del mar desde la montaña, del cual vinimos y al cual vamos, y también donde habitamos.

En ese sentido, el horizonte es para la especie humana un acicate evolutivo, provocado a la vez por una atracción y por una necesidad. Porque en las selvas y los bosques, que es de donde salió originalmente lo que sería la especie humana, no hay horizontes, sino espacios que se entrecruzan hasta cerrarse del todo. Sólo desde el espacio abierto que la especie humana empezó a habitar después de abandonar los bosques, éstos se presentan como un horizonte límite, como ya vimos en el cuadro de Paul Nash. La selva es lo tupido, y es ahí donde se originó nuestra capacidad visual. En la selva no hay horizonte sino matices en profundidad y profusión inmediata, para donde volteemos. En su origen, nuestros ojos adaptaron su particular disposición no para ver el horizonte sino para distinguir en lo aparentemente cerrado. Los ojos de los primates se habían ido desplazando de una visión lateral hacia una visión frontal, hace unos 63 millones de años, no para ver el horizonte sino para ver detrás y detrás y detrás de las hojas.<sup>7</sup> Ahí no hay paisaje ni hay horizonte. Los primates viven en la inmediatez: un refugio que es a la vez entramado continuo del peligro. Los monos verdes, por ejemplo, que se desenvuelven en un espacio intermedio entre el bosque y la pradera, han desarrollado un sistema de sonidos que les avisa si el peligro viene de un águila o de un leopardo, y tienen cada uno de ellos bien

---

<sup>7</sup> Para una breve discusión evolutiva de los primates, véase Dawkins (2005: 160-161).



diferenciado.<sup>8</sup> Cada grito es un aviso de algo. Es la salida al espacio abierto. Y este espacio abierto, esta tierra adentro que aparece al salir de la selva, es lo que también abrió la posibilidad, en la especie humana, del lenguaje articulado, de sus niveles emocionales y racionales, de la capacidad para decirnos algo, aquí, sobre algo que sucede allá lejos. En ese sentido la visión humana del paisaje no es el resultado de una adaptación sino de una exaptación<sup>9</sup>. Es decir, allí estaba ya, para escudriñar en lo inmediato, y fue sólo al volver los ojos a la distancia cuando descubrimos que también servían para ver de lejos. Sin embargo, lo que aprendimos con eso no ha sido fácil de discernir.

En su libro sobre el origen del lenguaje, Derek Bickerton postula tres nichos ecológicos para la evolución de los primates. El primero es la selva cerrada, donde viven chimpancés, bonobos y gorilas: ““Without the abundant free time and freedom from interference that easy food gathering and relative absence of predation gave to chimps and bonobos social life would lose much of its complexity” (Bickerton, 2019: 115).<sup>10</sup> En ese espacio cerrado de íntima comunicación táctil y a la vez de falta de perspectiva y complejidad, la necesidad de un lenguaje simultáneamente de contacto y de comunicación está ausente. El segundo nicho ecológico es un espacio intermedio en el que la selva empieza a esparcirse. Es ahí donde viven los monos verdes y donde, según Bickerton, se desarrollaron los australopitecos, nuestros antecesores. “Vervets now occupy pretty much the kind of terrain that australopithecines occupied then—a mosaic of woods and grasslands [...] So it’s more than likely that a set of appropriate predator warnings figured in the ACS of australopithecines”<sup>11</sup> (Bickerton, 2019: 116). se cuida muy bien de no establecer una línea directa entre este sistema a

---

<sup>8</sup> Para una comparación entre las palabras humanas y los sonidos diferenciados de los monos verdes, véase Bickerton (2019: 43).

<sup>9</sup> Para una explicación sobre el término exaptación, véase Gould (2003: 1239-1246).

<sup>10</sup> “Sin la abundancia de tiempo libre y libertad de interferencia que la fácil recolección de alimentos y la relativa ausencia de predadores les daba a chimpancés y a bonobos, la vida social perdería mucha de su complejidad” mi traducción.

<sup>11</sup> Los monos verdes ocupan ahora más o menos el mismo tipo de terreno que los australopitecos ocupaban entonces —un mosaico de bosques y praderas [...] Por lo que es más que probable que un grupo de advertencias apropiadas de depredadores figurara en el sistema comunicativo de adaptación de los australopitecos, mi traducción.



la vez de comunicación y emoción y el nacimiento del lenguaje en la especie humana, que es un medio diferente de comunicación y emoción. Entrar ahora en esos terrenos nos alejarían del alcance de este ensayo, pero apuntar esta panorámica de relaciones entre la visión de largo alcance y el lenguaje, sirve para entender la vinculación de la perspectiva, el horizonte y el paisaje en la organización fantasmalmente continua que los sentidos tienen, en particular el oído y la vista, para la construcción a la vez intelectual y sentiente de nuestra conformación mental. Eso, que se engloba en el término sinestesia, es lo que permite entender las relaciones efráticas en un sentido no sólo de mutua ilustración y explicación, como quiere la disección retórica, sino en una relación de más profundidad entre los sentidos, y que encuentra en el arte su deslizamiento.

Una de las explicaciones más exactas de estos movimientos mentales de sinestesia aparece en *Habla, memoria* de Vladimir Nabokov. Allí, como Bonnefoy en su ensayo, Nabokov logra expresar su propia experiencia de una manera sutil y elaborada. Como en Rimbaud, para Nabokov las letras tienen colores. Pero no es ahí donde quiero parar, que es la manera más esquemática en que las relaciones sinestésicas con el mundo pueden entenderse, sino en el entramado de paisaje y mente necesario para que la exterioridad adquiera pureza y deslumbramiento, ganas de ir hacia ella, movimiento hacia un horizonte cuya única certeza es su inacabable inalcanzabilidad, y con la que Nabokov cierra su primer viaje exploratorio en un paisaje a la vez tentable y tanteable. Al principio del segundo capítulo, dedicado a su madre, escribe:

Perhaps nearer to the hypnagogic mirages I am thinking of is the colored spot, the stab of an afterimage, with which the lamp just one has turned off wounds the palpebral night... At times, however, my photisms take on a rather soothing *flow* quality, and then I see — projected, as it were, upon the inside of the eyelid — gray figures walking between beehives, or small black parrots gradually vanishing among mountains snows, or a mauve remoteness melting beyond moving masts (Nabokov, 1999: 22).

En la mente de Nabokov, y en nuestra lectura de su descripción, se pasa de manera vertiginosa del espacio de las alturas nevadas en las que se abren los puertos de montaña a las extensas planicies del mar por las que se pierden



entre los mástiles —árboles trabajados para su uso humano, notemos— unos loros que vienen de esos otros árboles sin huella antropocénica. Lo que Nabokov está proyectando en su narración no es otra cosa que la fuerza hipnótica que aparece, por ejemplo, en los paisajes de montaña de Friedrich, o en los marítimos de Turner, y que me hacen alzar la vista, en un movimiento de lectura también sinestésico, a los paisajes andinos descritos por César Vallejo en *Trilce*: “Andes frío, inhumanable, puro”, en que, sin embargo, humano capaz de habitar lo inhumanable gracias a la sinestesia, “me retiro hasta azular”, dice en el poema LIX (Vallejo, 1989: 156). En el poema LXIV Vallejo lleva esto al encuentro reproductivo y de allí se extiende por el mundo: “Hitos vagarosos enamoran, desde el minuto montuoso que obstetriza / y fecha los amotinados nichos de la atmósfera. (Vallejo, 1989: 162)”<sup>12</sup>.

Regresemos ahora a la selva de la que vienen esos loros engrisecidos por su paso marino, que es una manera de decir que regresemos a los orígenes, porque necesitamos habitar la oscuridad para salir a la luz. No digo que en la selva no haya curiosidad, pero es de otro tipo que la que da un horizonte. Si la selva era también un refugio, su lugar como tal va a ser sustituido en la especie humana primero que nada por la cueva. Y la habitación moderna es en muchos sentidos una sustitución, más cómoda por supuesto, de tal espacio interior, “obstetrizante”, diría Vallejo. En ese sentido, el movimiento de la cueva al exterior, tanto físico como mental, es diferente al que se da en la extensión continua de la selva. Ver en lo tupido es otra cosa que ver en lo extenso. Es desde la cueva donde se va a refugiar la especie humana cuando los bosques se han retirado. En las memorias de Nabokov, justo antes de las visiones citadas, se proyectan en su mente una imaginería feroz, de personajes a la vez inmediatos y grotescos, desfiguradas presencias cercanas a las que Brueghel pintó. En su narración, la violenta inmediatez de la presencia del otro se contrapone a la perspectiva abierta y plácida del paisaje. Los seres humanos

---

<sup>12</sup> Debo la atención a estos versos a la tesis de José Fernando Olascoaga titulada *El mundo andino en la obra de César Vallejo*, p. 125. En [https://ttuir.tdl.org/bitstream/handle/2346/13113/Olascoaga\\_Jose\\_Diss.pdf?sequence](https://ttuir.tdl.org/bitstream/handle/2346/13113/Olascoaga_Jose_Diss.pdf?sequence) [Fecha de consulta: 28 de agosto de 2022]



tenemos ambas curiosidades y necesidades: La extensión y la perspectiva, por un lado, lo entramado y lo encovado por el otro, y en su transcurso la presencia de los otros, animales o personas.

En un dedicado y largo estudio sobre Alberto Giacometti, Yves Bonnefoy, narra dos momentos claves en el desarrollo perceptivo del niño que sería el escultor y pintor suizo, y que van a cargar de sentido, según Bonnefoy, su obra futura, moviéndose continuamente entre la profundización en la concentración de personajes reducidos hasta su casi desaparición visual, y la elaboración de paisajes apenas poblados. Los dos recuerdos a los que se refiere Bonnefoy son resultado ambos de la salida del niño al exterior, y de su exposición al paisaje. Giacometti nació y vivió toda su infancia en los Alpes suizos, en una región llamada Stampa, en el puerto de montaña de Maloja. Giacometti tuvo en su infancia, según Bonnefoy, dos encuentros cruciales con el paisaje, el primero con una piedra dorada, el segundo con una piedra negra. En uno de sus paseos de niño Giacometti se encontró con una enorme roca que tenía un hueco en el suelo por el cual se podía meter y entrar a una recámara en miniatura en la que con otros niños pasaba horas, y que podemos imaginar como un refugio equivalente al del vientre materno, un vientre materno colectivo, como el de la cueva. En un texto titulado *Hier, sables mouvants*, recogido en la revista *Écrit*, p. 7, y citado por Bonnefoy, dice Giacometti

c'était un monolithe d'une couleur dorée, s'ouvrant à sa base sur une caverne : tout le dessous était creux, l'eau avait fait ce travail. L'entrée était basse et allongée, à peine aussi haute que nous à cette époque. Par endroits l'intérieur se creusait davantage jusqu'à sembler former tout au fond une seconde petite caverne... tout de suite je considérais cette pierre comme une amie, un être animé des meilleures intentions à mon égard ; nous appelant, nous souriant, comme quelqu'un aurait connu autrefois, aimé, et qu'on retrouverait avec une surprise et une joie infinies. (Bonnefoy, 1991: 20-23).<sup>13</sup>

---

<sup>13</sup> Era un monolito de color dorado, abriéndose en su base a una caverna, toda la parte de abajo estaba hueca, el agua había hecho su trabajo. La entrada era baja y alargada, apenas tan alta como nosotros en esa época. En algunos lugares el interior se ahuecaba aún más y parecía formar al fondo una segunda pequeña caverna... Inmediatamente consideré esta piedra como una amiga, un ser animado de las mejores intenciones con respecto a mí; llamándonos, sonriéndonos, como alguien que habíamos conocido en otra época, amado, y que recontraríamos con una sorpresa y una alegría infinitas, mi traducción.



El otro encuentro significativo, y radicalmente opuesto, se dio con otra roca, un paisaje que podemos describir como maligno, y que lo perturbó enormemente. Giacometti, señala Bonnefoy, escribió inmediatamente después:

Une fois je ne saurait me rappeler par que hasard, je m'éloignait plus que d'habitude. Peu après, je me trouvais sûr une hauteur. Devant moi, un peu en contrebas, au milieu des brouissalles, se dressé une enorme pierre noire présentant la forme d'une pyramide étroite et pointue dont les parois tombaient presque verticalement. Je ne peux pas exprimer le sentiment de dépit et de dérouté que j'éprouvai à ce moment. La pierre me frappa immédiatement comme un être vivant, hostile, menaçant. Elle menaçait tout : nous, nos jeux et notre caverne. Son existence m'était intolérable et je sentis tout de suite — ne pouvant pas la faire disparaître — qu'il fallait l'ignorer, l'oublier et ne parler à personne” (Bonnefoy, 1991: 24)<sup>14</sup>

Bonnefoy resalta, en esa infancia de Giacometti y desde ahí a lo largo de su vida, su relación con la exterioridad y la hondura, lo que sucede afuera y adentro, y cómo se es al mismo tiempo parte de ese afuera y ese adentro. Como señala el mismo Bonnefoy, “Cependant que ce qui était *lieu* est devenue de l'*espace*, où ces extériorités se juxtaposent sans reconnaître de centre, des point cardinaux, — rien que les points de fuite sans nombre de la perspective géométrique.”<sup>15</sup>

La perspectiva como punto de fuga está relacionada con la pérdida de la dirección que da el horizonte en el paisaje, como le sucede a Ahab. Vale la pena citar *in extenso* la explicación que hace Bonnefoy de esa oposición en Giacometti entre la piedra negra y la piedra clara:

La pierre noire est en cela une chute, de la forme que ferme le paradis. Une décomposition de ce qui, avant, était unité et de ce fait même évidence. Dans le tissu de l'être, là où la pierre claire tissait ces fils lumineux qui semblaient faire de toutes les créatures constellations et musique, c'est maintenant un trou noir d'où 'rayonne une nuit',

<sup>14</sup> Una vez, no sabría acordarme por qué casualidad, me alejé más de lo habitual. Poco después, me encontraba en una cima. Frente a mí, un poco más abajo, en medio de los matorrales, se levantaba una enorme piedra negra que presentaba la forma de una pirámide estrecha y puntiaguda cuyas paredes caían casi en vertical. No puedo expresar el sentimiento de desazón y derrota que sentí en ese momento. La piedra me golpeó inmediatamente como un ser vivo, hostil, amenazante. Amenazaba todo: a nosotros, a nuestros juegos, a nuestra caverna. Su existencia me era intolerable y sentí de golpe —no pudiendo hacerla desaparecer— que había que ignorarla, olvidarla y no mencionársela a nadie, mi traducción.

<sup>15</sup> Un *lugar* se ha vuelto *espacio*, donde esas exterioridades se yuxtaponen sin reconocer un centro, puntos cardinales —nada más que los innumerables puntos de fuga de la perspectiva geométrica, mi traducción.





c'est une araignée au coeur de sa toile, c'est, en bref, l'act, la manifestation du néant, comme l'exprime d'ailleurs explicitement cette forme de cenotaphe (Bonnefoy, 1991: 25)<sup>16</sup>

Más adelante en su ensayo, Bonnefoy señala esta exposición extrema a la nada, es decir a la muerte como sinsentido, como la fuerza nutriente del artista para darle sentido a la vida, y para comunicarla a los otros (Bonnefoy 1991: 234). Al asomarse al abismo, a ese atestiguamiento de la nada, el artista saca, de esa nada, la materia negra con la cual reconstituye, si no la vida, sí el sentido de la vida, y se la entrega a la humanidad, para que la recorra. La obra de arte, el poema, surgen de la nada y reconstituyen la experiencia que es la vida. Dan sentido (dirección) y sentido (significado) a partir precisamente del sinsentido de la muerte, y de la sinestesia producida por las correspondencias.

La protección y la amenaza pueden aparecer tanto en el espacio abierto como en el refugio cerrado. Mencioné la cueva de Giacometti como proyección en la emocionalidad del artista del vientre materno protector. La humanidad sustituyó la protección de los árboles por la protección de la cueva, y la verticalidad del bosque por la inevitable horizontalidad a que nos obliga la gravedad al aire libre. La salida de la humanidad, a medida que se hacían más y más escasos los bosques, a las sabanas de África, fue una apertura hacia el horizonte. En ese sentido, las cuevas, son para nosotros regresiones a esos espacios protectores que nuestros lejanísimos antepasados habitaron. Y es en las cuevas en donde surgen las primeras manifestaciones artísticas de la humanidad, y donde se iniciaron las primeras adaptaciones técnicas de los objetos. Esos espacios cerrados eran lugares incómodos e imprácticos para el ejercicio de la pintura, y si embargo allí se hacían. El antropólogo Juan Carlos Arzuaga señala, en su primer libro con el escritor Juan José Millás, que el ejercicio de la pintura en las cuevas de Altamira y de otros sitios del norte de

---

<sup>16</sup> La piedra negra es en eso una caída, de la forma que cierra el paraíso. Una descomposición de eso que, antes, era unidad y de ese hecho mismo evidencia. En el tejido del ser, allí donde la piedra clara tejía esos hilos luminosos que parecían hacer de todas las criaturas constelaciones y música, es ahora un hoyo negro del que 'irradia una noche', es una araña en el corazón de su tela, es, en breve, el acto, la manifestación de la nada, como lo expresa desde luego explícitamente esta forma de cenotafio, mi traducción.



España, denotaba una práctica técnica muy desarrollada. “Esto no lo hace cualquiera” comenta Arzuaga mientras miran en una cueva unas pinturas rupestres. Pero posiblemente su relación con el arte no fuera de por sí institucional. Arzuaga añade: “[quiero decir] que no se tratara de un arte decorativo, hecho para durar, sino que la ceremonia se redujera al momento en que se llevaba a cabo el acto” (Millás y Arzuaga, 2021: 175). No obstante, para poder lograr esas figuras, esas pintoras tuvieron que pasar horas ejercitando el trazo de búfalos, leones, ciervos y otros animales, incluidos los humanos, en la arena, antes de acometer su trazado en un espacio en donde es la imaginación y la práctica lo que trabaja, y no los ojos sino el tacto. Añádasele a eso, para acercarnos al grado de dificultad que significó, la complejidad de encontrar el acuerdo entre ese trazo imaginario que se ejercita en los muros y la irregularidad topográfica de éstos. Su resonancia en nosotros queda plasmada en la reflexión con la que, ahora Millás, cierra ese capítulo: “Más tarde, en la cama, al precipitarme con los ojos cerrados al interior de mí mismo, caí en realidad en el interior de La Covaciella y volví a ver las pinturas como en una alucinación que todavía no ha cesado, pues la cueva está ya dentro de mí” redujera al momento en que se llevaba a cabo el acto” (Millás y Arzuaga: 177)

Esto me lleva a otra reflexión sobre el traslado de lo exterior a lo interior, del paisaje a la cueva, de la vista a la mente, de lo expuesto al resguardo, de la luz a la oscuridad. Uno de los cuadros de Rembrandt más sobrecogedores es una pequeña obra temprana que se encuentra en el Museo de Bellas Artes de Boston.<sup>17</sup> En ella se ve, logrando una expresión a la vez de extrema fragilidad y de gozosa intimación al pintor holandés, y en el que, en un pintor tan especializado en su manufactura, sobresale, como observó el historiador y crítico Simon Schama, la ausencia de detalle en los ojos: “When Rembrandt makes eyes he does it on purpose” (Schama, 1999: 236). Esta acción, por supuesto, es intencional. El autorretrato de Rembrandt, en el que la figura está arrinconada al fondo del estudio, paleta y pincel en mano, representa en esos ojos la

---

<sup>17</sup> Rembrandt, *El artista en su estudio*, 1629. Óleo sobre tela, 25.1 x 31.9 cm. Museum of Fine Arts, Boston.



escenificación del espacio interior, de esa tierra adentro, la escalofriante irradiación, casi al punto de la caricatura, de un ser todo ojos y a la vez todo oscuridad. En alguien tan especializado en el detalle minucioso y en el brochazo exacto, la opaca contundencia de una mirada absorta y a la vez azorada es muy intrigante, y significa la voluntad, desde esa oscuridad de la cueva, de hacer obra. Los ojos en este cuadro son una total opacidad, y por eso mismo, se abren absolutos a una mirada que viene desde la sombra y que por eso es resueltamente abarcadora. El mundo vuelve a surgir y tener sentido a partir de esa mancha negra, parece querer decirnos Rembrandt, a través de los ojos azabache de su azorado testigo.

Para que esta reflexión sobre los interiores y el espacio de lo negro nos permitan volver al ambiente abierto del paisaje y el horizonte tengo que regresar a Giacometti. Giacometti como artista ensayó ambas tareas, la de la mirada extensa en sus paisajes y cuadrados escultóricos, la de la concentración en el infinito de un punto en sus miniaturas y retratos. En sus esculturas, la minimalista granulosidad está sostenida casi siempre por una base mucho mayor que ellas, lo que hace de tales bases una propuesta de paisaje. Giacometti, cuenta Bonnefoy, ejercía la concentración en el rostro que estaba pintando, hasta que los rasgos desaparecían y lo que quedaba ante su mirada eran sólo líneas y puntos de fuga. Este proceso se remonta a esos primeros artistas de la humanidad, cuyo ejercicio de la pintura era a la vez escultórico, pues todo lo que tenían eran sus manos. En ese sentido, eran a la vez pintores con los colores y escultores que aprovechaban el relieve de unas paredes oscuras. Era lo exterior traído a una oscuridad interior. La vida expuesta a los peligros del paisaje y de lo que el horizonte pudiera hacer surgir, recogida en el espacio protegido y detenido de la cueva por esas artistas.

Esta relación entre lo que pensamos y lo que sentimos, que es la que nos sitúa en el mundo, es también una experiencia que trasmina las fronteras que la racionalidad y su ordenamiento del mundo han establecido hasta ahora. En sus memorias, Nabokov, que además de ser escritor era entomólogo y algo sabía del desarrollo de la ciencia en su momento, y quien declaraba no creer en el



tiempo, hace a partir de los neumáticos que ruedan por el paisaje de las carreteras hacia el horizonte de los años cuarenta, y que su hijo pequeño observaba con ojos soñadores, una serie de conexiones entre avances técnicos y ensoñaciones imaginativas con las que pone en cuestión lo que muchos físicos y biólogos no han sido capaces todavía de penetrar:

The bonfire into which the dreamy little savage peered as he squatted on naked haunches, or the unswerving advance of a forest fire — these have also affected , I suppose, a chromosome or two behind Lamarck's back, in the mysterious way which Western geneticists are as disinclined to elucidate as are professional physicists to discuss the outside of the inside, the whereabouts of the curvature; for every dimension presupposes a medium within which it can act, and if, in the spiral unwinding of things, space warps into something akin to time, and time, in its turn, warps into something akin to thoughts then, surely, another dimension follows — a special Space maybe, not the old one, we trust, unless spirals become vicious circles again (Nabokov, 1999: 236)<sup>18</sup>

Si bien las ideas evolutivas de Lamarck ya habían sido invalidadas por Darwin, algunos de los temas que tocaba, y que Nabokov interroga, han sido visitados de nuevo por biólogos como Stephen Jay Gould, a principios de este siglo (Gould, 2003: 1249). Y si los estudios genéticos han alcanzado cotas de sofisticación que, por supuesto Nabokov no imaginaba, su irónica observación no deja de seguir siendo pertinente, por lo que adelanta, pero no voy a adentrarme más en esto porque incursionar en el universo de la lepidopterología, que es el campo de la ciencia en el que Nabokov era experto, nos alejaría del paisaje que estamos visitando. Sin embargo, quiero regresar brevemente a la segunda parte de su reflexión, y que toca el tema con el que principié mi argumentación. Me refiero a la aporía que, como señalé, hasta ahora presentaban las investigaciones sobre el origen del universo, y que de alguna

---

<sup>18</sup> La hoguera a la que el pequeño soñador salvaje se asomaba en cuclillas apoyado en sus piernas desnudas, o el avance imparable de un incendio en el bosque —eso también debió afectar, supongo, uno o dos cromosomas a espaldas de Lamarck, en esa misteriosa manera que los genetistas occidentales están tan poco inclinados a dilucidar, tanto como los físicos profesionales a discutir el afuera del adentro, la localización de la curvatura; pues cada dimensión presupone un medio dentro del cual puede actuar, y si, en el desenvolvimiento espiral de las cosas, el espacio se tuerce en algo semejante al tiempo, y el tiempo, a su vez, se tuerce en algo semejante a los pensamientos, entonces, seguramente, lo que sigue es otra dimensión —un espacio especial quizás, no el anterior, confiamos, a menos que las espirales se vuelvan nuevamente círculos viciosos, mi traducción.



manera Nabokov también cuestiona. La cosmóloga albanesa Laura Mersini-Houghton, una de las principales defensoras de la teoría del multiverso “al combinar la mecánica cuántica [...] con la teoría de cuerdas [...] se dio cuenta de que nuestro universo parecía ser una ‘función de cuerdas’ de un multiverso mucho más grande” (Stone, 2022). En una entrevista reciente Mersini-Houghton le explicaba recientemente al periodista científico Killian Fox que el problema que hasta ahora impedía salir de la concepción de un solo universo no se debía a problemas de cálculo basados en la segunda ley de la termodinámica postulado por Roger Penrose “sino con nuestra manera de pensar; necesitábamos cambiar del paradigma de un universo al de muchos” (Fox, 2022). Sin pretender ahora entrar en los especializados argumentos de esta teoría, quiero acercar la relación propuesta por ella con la intuitiva aproximación hecha por Nabokov hace ochenta años sobre la física y la posibilidad de que en la curva que hasta ahora se presentaba como una aporía pudiera vislumbrarse un nuevo corte, diría Heidegger, e incluso más allá un nuevo horizonte, que quizás coincide con la “tierra adentro” de Bonnefoy, con las intuiciones paisajísticas de Giacometti surgidas de sus experiencias infantiles, con las ideas de Nabokov y con muchas manifestaciones del arte.

## BIBLIOGRAFÍA

- BICKERTON, Derek (2019). *Adam’s Tongue. How Humans Made Language, How Language Made Humans*. Nueva York: Hill and Wang.
- BONNEFOY, Yves [1972] (2013). *El territorio interior*. México: Sexto Piso.
- BONNEFOY, Yves (1991). *Giacometti*. París: Flammarion, pp. 20-23.
- BRANG, David; RAMACHANDRAN, Vilayanur Subramanian (2011). “Survival of the Synesthesia Gene: Why Do People Hear Colors and Taste Words?”, *PLoS Biol*. En <https://doi.org/10.1371/journal.pbio.1001205> [Fecha de consulta: 14 de septiembre de 2022].
- DAWKINS, Richard (2005). *The Ancestor’s Tale. A Pilgrimage to the Dawn of Evolution*. Nueva York: Mariner Books.
- DE LA REINA, Casiodoro (1569). *La Biblia, que es, los sacros libros del viejo y nuevo testamento*. Basilea. En <https://archive.org/details/BibliaDeCasiodoroDeReina1569/page/n19/mode/2up> [Fecha de consulta: 14 de septiembre de 2022].



- FOX, Killian (2022). "Entrevista a Laura Mersini-Houghton". En [https://www.theguardian.com/science/2022/aug/27/cosmologist-laura-mersini-houghton-before-the-big-bang-interview?CMP=Share\\_iOSApp\\_Other](https://www.theguardian.com/science/2022/aug/27/cosmologist-laura-mersini-houghton-before-the-big-bang-interview?CMP=Share_iOSApp_Other) [Fecha de consulta: 14 de septiembre de 2022].
- GOULD, Stephen Jay (2003). *The Structure of Evolutionary Theory*. Cambridge (Massachusetts): Harvard University Press.
- MELVILLE, Herman [1859] (2009). *Moby Dick*. Nueva York: Penguin.
- MILLÁS, Juan José; ARZUAGA, Juan Luis (2021). *La vida contada por un sapiens a un neandertal*. Madrid: Alfaguara.
- NABOKOV, Vladimir [1951] (1999). *Speak, Memory*. Nueva York: Alfred A. Knopf. Everyman's Library.
- OLASCOAGA, José Fernando (2009). *El mundo andino en la obra de César Vallejo*. Dissertation. Texas Tech University. En [https://ttu-ir.tdl.org/bitstream/handle/2346/13113/Olascoaga\\_Jose\\_Diss.pdf?sequence](https://ttu-ir.tdl.org/bitstream/handle/2346/13113/Olascoaga_Jose_Diss.pdf?sequence) [Fecha de consulta: 14 de septiembre de 2022]
- SCHAMA, SIMON (1999). *Rembrandt's eyes*. London: Allen Lane.
- STONE, Daniel (2022). "The big bang created the universe. What created the big bang?". En <https://www.washingtonpost.com/outlook/2022/08/05/big-bang-created-universe-what-created-big-bang/> [Fecha de consulta: 14 de septiembre de 2022].
- VALLEJO, César [1922] (1989). *Obra poética completa*. Bogotá: La Oveja Negra.