

<http://dx.doi.org/10.4067/s0719-51762026000100279>

QUIMÉTICA, CUANDO LA POÉTICA SE TIÑE DE MUNDOS IMAGINADOS EN CLAVE DE ENCANTAMIENTO BARROCO¹

CHIMETICS, WHEN POETICS IS TINGED WITH WORLDS IMAGINED
IN THE KEY OF BAROQUE ENCHANTMENT

Sandra Calvachi-Arciniegas

Universidad de Caldas, Colombia

sandra.calvachi11354@ucaldas.edu.co

<https://orcid.org/0000-0002-2615-3385>

RESUMEN: El barroco se concibe como fuerza creativa, centrífuga, corpórea y expresiva para crear encantamiento, el cual posibilita a su vez la proyección de mundos imaginados que expanden los marcos de referencia y los límites de lo posible. *Romeo+Julietta*, versión cinematográfica de la obra adaptada al teatro por Shakespeare, a través de la potencia sensible narrativa y de sus excéntricas atmósferas expuestas a través de la luz, el color y el sonido, presenta este entretejido triádico entre el barroco, el encantamiento y los mundos imaginados. Esta triada conforma las tres naturalezas diferenciadas de la quimera. El entrelazamiento entre la quimera y la poética decanta en la *Quimética*, expresión sublime del arte que desde lo sensible disloca las lógicas espacio-temporales establecidas en el universo material con la consecuente capacidad de creación y expansión de sentido en un mundo desencantado.

¹ Este artículo se adscribe al proyecto de investigación “Emergencia poética de lo sensible en Pasto-Nariño. *Chambú* como quimera a través de la creación de *mundos imaginados*”. Investigación financiada por Becas Bicentenario de Programas de Doctorado de Minciencias - República de Colombia.

PALABRAS CLAVES: *quimética*, encantamiento, barroco, mundos imaginados, *Romeo+Julietta*.

ABSTRACT: The baroque is conceived as a creative, centrifugal, corporeal and expressive force to create enchantment, which in turn enables the projection of imagined worlds that expand the frames of reference and the limits of the possible. *Romeo+Juliet*, a film version of the play adapted to the theater by Shakespeare, through the sensitive narrative power and its eccentric atmospheres exposed through light, color and sound, presents this triadic interweaving between the baroque, the enchantment and imagined worlds. This triad makes up the three differentiated natures of the chimera. The intertwining between chimera and poetics decants in *Chimetics*, a sublime expression of art that from the sensible dislocates the spatio-temporal logics established in the material universe with the consequent capacity for creation and expansion of meaning in a disenchanted world.

KEYWORDS: *chimetics*, enchantment, baroque, imagined worlds, *Romeo+Julietta*.

Recibido: 24 de enero de 2025

Aceptado: 24 de septiembre de 2025

1. POÉTICA O EL ARTE DE CREAR ENCANTAMIENTO

En principio es necesario aclarar que esta deriva no tiene pretensiones de índole filosófica ni psicológica; tampoco en materia de semiótica, semántica o semiología. Su intención es navegar en el ámbito de lo sensible y escindirse de las acepciones de poética tendientes a considerarla como praxis (Bonilla, 2019). Es usual encontrar la definición de poética ligada a la luz emitida por Aristóteles en la que se sitúa su espectro con el acto de la creación en sí, como si fuese una metodología para realizar algo. Existen otras acepciones en las que se asocia la poética con aquel deseo proveniente de lo faltante, según lo enuncia Lacan (Bonilla, 2019). Sin embargo y aunque se reconoce la validez de estas

vertientes, en este caso se desea hacer énfasis en otra perspectiva de la poética que está enraizada y entretejida claramente con el ámbito de lo sensible.

El conocimiento sensible es aquel que nos llega a través de los sentidos. Rivero (2016) expresa que en las prácticas de hoy en día se sobrevalora de forma exagerada y tendenciosa el conocimiento científico, razón por la cual se ha debido imperiosamente exaltar la importancia de lo sensible, aunque en el transcurrir vital no se encuentre separada la sensibilidad de la razón. Rivero recalca la presencia de ambos conocimientos en la vivencia:

...los antiguos griegos tenían un término que era *frónesis* y muchas veces en los textos griegos aparece el término *frónesis* para designar la capacidad de pensar y sentir al mismo tiempo y por ejemplo los antiguos chinos tenían un término que era *chi* [...], *chi* era el término que ellos usaban para designar el corazón y la mente al mismo tiempo, era el órgano con el que se pensaba y se sentía. (12m56s)

Así, se entiende que, si a lo racional se le ha otorgado más peso, existe por ende un desequilibrio y las apuestas que enfatizan en lo sensible son un manifiesto que añora el encuentro de lo que la vida encuentra de facto indivisible. Sobre este cimiento que busca el equilibrio que Rivero enfatiza como “frónesis” o “chi” en diferentes contextos, se explora la ligazón de la poética con una serie de conceptos emergentes en el contexto de lo sensible.

La poética entendida como “estrategia de construcción de encantamiento” dada por Rocha (2016, p. 29) es la visión que inspira este escrito. La definición de Rocha, que no deja de tener un tinte racional, plantea la poética no como una sustancia sino como una potencia, en cuanto fuerza latente. La palabra *estrategia* “es el arte de crear poder” según Freedman (2016), siendo un concepto derivado de las prácticas militares. Este “poder” implica en el mismo sentido de la potencia la capacidad para desatar la fuerza

inactiva y desplegarla. En consecuencia, al pensar la poética como estrategia es posible definirla como el arte de crear poder para construir encantamiento o, para simplificarlo, el arte de crear encantamiento. Involucra en ella dos asuntos: la seducción y el poder de la misma.

Ante la celebración de la creación que propone Bachelard (1965) y bajo la intuición de que la definición certera de Rocha pueda expandirse, se trae a colación la ideología esencial del arquitecto mejicano Barragán (2018), en su discurso de 1980, cuando recibe el Premio Pritzker de arquitectura: "...se me había concedido el Premio por dedicarme de forma devota a la arquitectura 'como un acto sublime de la imaginación poética'. Consecuentemente, sólo soy un símbolo de todo aquel que ha sido tocado por la Belleza". Barragán, cuya obra proviene de condiciones mestizas, nutrida por el redoblamiento de vida que menciona Bachelard (1965) del que está pleno Latinoamérica y las derivas que trajo del modernismo europeo, teje en su discurso la relación entre su obra, la imaginación y la poética y las traduce como originadas por la Belleza, enunciada como la gran Musa.

En su discurso, Barragán extraña la palabra Belleza en las publicaciones de arquitectura y la equipara en su anhelo de que estuviese presente junto con: "Inspiración, Magia, Sortilegio, Encanto, así como conceptos de Serenidad, Silencio, Intimidad y Asombro". Palabras que, si bien cobran sentido en el contexto de la arquitectura, también son susceptibles de ser extensivas a las demás manifestaciones del arte, la creación y el diseño. Así se lee, subrepticamente, el enlace entre ese "acto sublime de la imaginación poética" y la noción de "encantamiento" que engloba los demás conceptos mencionados por Barragán. Este discurso se puede considerar como el manifiesto de esta arquitectura en el contexto del arte, considerada por algunos la más representativa del siglo XX (Canal kakok0, 2007, 0m57s), manifiesto que por ende define a la poética en la acepción esencial que quiere ser considerada para este estudio.

Lo sublime se asocia a lo inconmensurable y a una noción espiritual que subyace en el mismo: "Una experiencia sublime enfatiza lo inmenso, lo grandioso, lo que origina miedo, pero también apasiona (lo divino). No es lo salvaje sino la naturaleza la que se

comporta de un modo que designamos como lo extra racional” (p. 49). Enrici y Ramírez (2018) plantean esto en el contexto de la pintura *Tormenta en el Mar de Galilea* cuyo autor es Rembrandt Van Rijn, representante destacado del espíritu barroco.

El adormecimiento del que previene Bachelard y la ausencia que extraña a Barragán se derivan de nuestra concepción actual de las manifestaciones de la existencia deformadas y convertidas en mercancía: “La forma-mercancía también deforma las formas del yo, nuestras formas vivenciales y nuestra conciencia de nosotros mismos” (Weibel, 2007, p. 140). Esta mercantilización abarca la explotación de la naturaleza, el paisaje, la fuerza de trabajo del ser humano y alcanza además a las obras artísticas.

En el mismo sentido, Crawford (2017) relata cómo se concibe el encantamiento mayoritariamente como algo arcaico, retro, ligado a un pasado y que por fortuna se ha superado, como el mundo de la magia y lo ritual y de todo aquello que se escapa a la racionalidad. En un mundo hiperracionalizado, las prácticas sin una fundamentación racional no son válidas, ni importantes, es más, son dignas de desprecio por surgir de una actitud de “credulidad”. Históricamente la modernidad se aparta de las prácticas rituales, tendencia reforzada por el surgimiento del protestantismo con sus nuevas concepciones de relación con lo espiritual, como un asunto directo entre Dios y el ser humano, no mediado por el rito que en la deriva más extrema de sus valores decanta en un refuerzo de las tendencias del capitalismo.

Contrariamente en esta deriva se pretende reforzar la idea del encantamiento como una experiencia humana fundamental, ni pre, ni posmoderna, sino no moderna, siempre contemporánea: primordial y completamente nueva. Atemporal y universal, cuyos cimientos conciben el mundo y sus afectaciones más allá de la razón (Curry, 2023).

Rocha (2016) distingue una diferencia clara entre el concepto de deslumbramiento y de encantamiento. Mientras que el primero sería una condición temporal y efímera, el segundo tiene un compromiso e implica una seducción atemporal y profunda física,

perceptiva o moral. *Incantāre* significa en origen “Someter a poderes mágicos”, así como “hechizar, embrujar, hipnotizar, aojar, conjurar” (Real Academia Española, 2024).

Rocha va más allá y expone que el encantamiento puede llegar a tener tal intensidad hasta fijarse en la cultura: “busca, más allá del impacto, una articulación con la cultura, en la creación de sentidos” (p. 30). Sentidos de orden colectivo presentes en las categorías de lo simbólico “Que se perciben en lugares aprehendidos por rastros de sentido, y memoria consuetudinarios de una peculiar correspondencia estética entre el ser y un territorio” (Horta y García Moreno, 2015, p. 30). Tanto en la declaración de Rocha como en la de Horta y García Moreno se percibe esa inherente pretensión del surgimiento de sentidos como provocación de la ligazón con el territorio y por ende con la cultura.

En el contexto contemporáneo, dado el frenesí en el que se vive, urge volver a sentir ese encantamiento: “la brecha entre la reflexión y la realidad empírica se convierta en un abismo imposible de franquear. De ahí la morosidad, el cinismo y otras formas del desencanto que parecen imponerse en nuestros días” (Maffesoli, 2022, p. 24). El antídoto ante ese inminente desencanto estaría en el terreno del arte, previniendo el adormecimiento de la conciencia excitada por las sorpresas que acarrea (Bachelard, 1965, p. 20).

Maffesoli (2022) igualmente advierte sobre la aparente inutilidad de lo poético en un contexto en el que la razón, la inmediatez y la funcionalidad de todo lo existente se considera bajo los parámetros del rendimiento y la eficacia. El contraste entre lo imaginario sin aparente utilidad práctica y una sociedad llena de vacuidad, marca el sentido de lo primero: “lo imaginario es, *stricto sensu*, un *pensamiento inútil*, advirtiendo que el hecho de no pretender servir para algo directamente es a veces la garantía de una fecundidad de larga duración” (p. 37)

En el contexto del chamanismo suramericano, el taita Maldonado-Anguila (2024), en referencia a la neurosis generalizada en la que vivimos como especie en la actualidad,

apunta que “El gran problema de la cultura de ahora es la falta de imaginación, de imago que significa representar”. Maldonado enfatiza además en que “el Simbolismo es un modo de conocimiento autónomo de la razón [...] Abres la visión simbólica, ves otros mundos, [...] permite entrar en otra dimensión, recuperar lo que la humanidad ha perdido [...] El simbolismo [...] ayuda a penetrar en lo que no se ve”.

En el sentido del largo plazo y en medio de esa contraposición entre vida y muerte “El filósofo griego Aristóteles (2005) nos presenta a la poética como un método de construcción de elementos que causan efectos en quien los recibe” (Rocha, 2016). Así mismo, en *La poética* expone el concepto de *mímesis*, base de la representación, y el de *poiesis* como acto de creación, teniendo como trasfondo la tragedia. En ella se enfatiza la capacidad de catarsis que tiene la representación de los dramas humanos para liberar el dolor y la angustia de los mismos. Develar las pasiones y verlas representadas por otros tendría ese efecto de alivio (Aristóteles, 1963).

Se retoma el sentido de la catarsis en el contexto de esta deriva hacia el terreno de la imaginación y la apropiación potencial del hecho poético. “Entendamos por esto un estudio del fenómeno de la imagen poética cuando la imagen surge en la conciencia como un producto directo del corazón, del alma, del ser del hombre captado en su actualidad” (Bachelard, 1965, p. 8). Esa imagen poética se entiende con diferentes grados de influjo: “En la resonancia oímos el poema, en la repercusión lo hablamos, es nuestro” (Bachelard, 1965, p. 12). De alguna forma, este estado de repercusión tiene similitud con la potencialidad de la catarsis enunciada por Aristóteles, ya que en ambos casos la obra deja de estar lejana y deviene parte de la vida íntima de quien la recibe y consecuentemente produce algún tipo de movimiento en la psiquis.

De otra parte, Hernández (2020), poeta venezolano, define y resalta el puente existente entre la poética y los *mundos posibles*, ejemplificándolo con el viaje de Ulises en *La odisea*: “El mundo posible parte, justamente, desde la creación poética, [...] Ítaca es el viaje, Ítaca es el vivir, [...] con nuestros cinco sentidos activos cada día es un eterno viaje. Y en los viajes se va construyendo los mundos posibles” (4m30s). El poeta resalta

la necesidad de sentir la conexión con el momento presente porque es el instante en que se registra la presencia de nuestro ser, en relación a nuestro cuerpo, en el sentido de la experiencia. Así lo define: “los detalles, la belleza, la manera de abordar esa belleza que tenemos cada uno a través de nuestra vista, de nuestro oído, de nuestro olfato, de nuestro gusto, de nuestro tacto” (30m57s). En esta declaración se establece que el límite de los *mundos posibles* está en la capacidad imaginativa de la mente humana, hasta alcanzar y elongar por diversos medios, el linde de lo factible, en cuanto a la habilidad creativa para representar lo concebido por esa mente. La ficción se entiende así, como una capacidad potencial de todo ser humano que abre posibilidades ilimitadas de representación y juego (Pozuelo, 1993, p. 12).

Hernández en el mismo contexto expone también como ejemplo significativo de la creación de *mundos posibles* la canción de Sabina y Páez “Si volvieran los dragones” (1h21m38s). Los conceptos, creadores y creaciones que se revelan en la estrofa final de la canción han conseguido que la humanidad se vuelva a mirar de modo atemporal a través de la magia creada a partir de diversas artes². Los dragones, para algunos animales míticos imaginarios, para otros, seres extintos de los cuales se han encontrado supuestos fósiles. En todo caso, criaturas que sólo se pueden apreciar ahora en los mundos de ficción. La expresión “Si volvieran”, pretérito subjuntivo, indica posibilidad, “la simple existencia de ese prodigioso mecanismo que es el tiempo futuro de los verbos, o de las estructuras condicionales implica la posibilidad de imaginar lo ilimitado; nada hay impensable y todo puede decirse” (Pozuelo, 1993, pp. 11-12).

La poética tiene la potencialidad de revelar aspectos muy sutiles de la experiencia humana y de entremezclar lo virtual y lo real. Heidegger (1992), afirma en *Arte y poesía*:

² La estrofa final de la canción “Si volvieran los dragones” se transcribe a continuación: “Si volvieran los dragones, Robin Hood, las amazonas, Marco Polo, Nosferatu, Garcilaso, Casanova, Buster Keaton, Mata Hari, Don Quijote, Macedonio, Moby Dick, Los Bucaneros, Nostradamus, Celedonio, Sargent Pepper, Goyeneche, Sitting Bull, La Violetera, Janis Joplin, Doctor Jeckyll, D’Artagnan, la primavera, el Cantar de los Cantares, Greta Garbo, el Tempranillo, Babilonia, Julio Verne, Camarón, los conventillos, Gulliver, Sierra Maestra, Bonny and Clyde, La Magdalena, Camelot, los alquimistas, Atahualpa, Bonavena, la tetona de Fellini, Bakunín, las ilusiones, Espartaco, Mesalina, las cigüeñas, los bufones, si volvieran los dragones”.

La poesía es instauración por la palabra y en la palabra. ¿Qué es lo que se instaure? Lo permanente. Pero ¿puede ser instaurado lo permanente? ¿No es ya lo siempre existente? ¡No! Precisamente lo que permanece debe ser detenido contra la corriente, lo sencillo debe arrancarse de lo complicado, la medida debe anteponerse a lo desmedido. Debe ser hecho patente lo que soporta y rige al ente en totalidad. [...] La poesía es la instauración del ser con la palabra. (p. 137)

Expansivamente podría decirse entonces que la poética es la instauración del ser a través del lenguaje, sea este visual, auditivo, táctil o de otro tipo.

2. EL BARROCO Y LOS MUNDOS IMAGINADOS TRAS LA BÚSQUEDA DE LA QUIMERA

En la Figura 1 que se presenta a continuación se sintetiza el planteamiento de esta deriva en la cual el barroco y la fuerza de las atmósferas que lo enuncian se entienden como una potencia para crear encantamiento, lo cual posibilita a su vez la proyección de mundos imaginados en la búsqueda de la expansión de sentido. A fin de profundizar en este entretejido se hará referencia a la noción del barroco que retoma este escrito, así como a las posibilidades que nos ofrecen los mundos imaginados a través de la dislocación del ser y estar en el mundo para lograr la Quimera que, en fusión con la Poética, se nominará para efectos de esta deriva como *Quimética*.

“El barroco no es ornamentación, es el intento de capturar el infinito” (16m34s). Esta frase que enuncia Cleto (2021), define enfáticamente el barroco, por tanto, se entiende que este término abarca una serie de acepciones y caminos que es complicado delimitar porque, contrario a lo que podría pensarse, “el espíritu barroco puede renacer en cualquier momento y renace en muchas creaciones de los arquitectos más modernos de hoy. Porque es un *espíritu* y no un *estilo histórico*” (Carpentier, 1975, p. 340). Así, el barroco propone esencialmente una sola continuidad entre materia y espíritu.



Figura 1. Enmarcación de lo sensible y enunciación de las derivas que decantan en la *Quimética*.

Ruiz (2013), formula una serie de interrogantes sobre este tema: “[...] el barroco no es una esencia o una cualidad esencial (de una obra, un período o un continente) sino una potencia y una cantidad potencial (un poder-obra, poder-periodizar o poder-contener); y por eso, es más pertinente —pero no más simple— preguntar *¿de qué es capaz el barroco?*” (p. 75). Ruiz expresa atinadamente esta idea de potencia en el sentido que lo formula Aristóteles como “capacidad para”, potencia que Carpentier (1975) enuncia como “pulsión creadora” y de algún modo desbordante en sí misma: “el barroco es algo múltiple, diverso, enorme, que rebasa la obra de un solo arquitecto o un solo artista barroco” (p. 334). Carpentier también propone el concepto de barroco como una fuerza centrífuga que se expande y quiebra a través de su propia fuerza, así: “es un arte en

movimiento, un arte de pulsión, un arte que va de un centro hacia afuera y va rompiendo, en cierto modo, sus propios márgenes” (p. 338).

Cleto (2021) expone la facultad del barroco desde sus inicios como potencia persuasiva y esencia del diseño: “y trataban [...] sobre todo de generar un arte más expresivo, [...] más efectista [...] más con la búsqueda como de impactar de impresionar [...], básicamente podemos ver al barroco como un ejercicio plástico...” (13m21s). Cleto presenta el surgimiento del barroco como respuesta a la situación de crisis que enfrenta la creencia dominante ante el hecho de la reforma; en consecuencia, se necesitaba que los fieles desearan nuevamente asistir a los templos para lo cual era preciso el despliegue expresivo en la configuración de los mismos.

Walton (2016) entreteje ese enunciado persuasivo en la idea del quiasma cuyo énfasis se encuentra en las relaciones que provoca la obra de arte, relaciones que se actualizan: “entiendo el barroco como una estética fundamentalmente correlativa que entrelaza un cuerpo con otro” (p. 22). Pallasmaa (2014), enfatiza en la condición del barroco de estar relacionado con lo táctil y háptico: “Ante un vídeo musical, por ejemplo, [...] no podemos detener el flujo de imágenes para una observación analítica, sino que más bien lo sentimos como un nadador siente el flujo del agua contra su piel” (p. 41). Pallasmaa recurre a este bello símil que es sentirse soportado por algo que fluye, que es movimiento sobre movimiento.

En este punto es preciso resaltar la relación del barroco en y con el contexto latinoamericano que Carpentier (1975) expresa con toda su plenitud y que es evidente tanto en sus aspectos geográficos como en su cultura: “América, continente de simbiosis, de mutaciones, de vibraciones, de mestizajes, fue barroca desde siempre [...] Todo lo que se refiere a cosmogonía americana –siempre es grande América– está dentro de lo barroco” (p. 344). Carpentier resalta en ese mestizaje el hecho de que el ser criollo siempre implica un barroquismo por ser producto de una simbiosis (p. 347). Además, el autor afirma que “Nuestro mundo es barroco por la arquitectura [...], por el enrevesamiento y la

complejidad de su naturaleza y su vegetación, por la policromía de cuanto nos circunda, por la pulsión telúrica de los fenómenos a que estamos todavía sometidos” (p. 352).

Carpentier enlaza finalmente estos elementos del barroco con su planteamiento de lo *real maravilloso*, en el que expresa el hecho de que los surrealistas tenían que prefabricar con cierta dificultad una realidad maravillosa mientras que ella siempre ha existido de por sí en América Latina. (Canal á, 2021, 0m43s). Lo real maravilloso está relacionado con el tema encantatorio. En el caso de Carpentier lo descubre en el paisaje y en las manifestaciones de la cultura también. Así, la poética como el arte de crear encantamiento se nutre por vías diversas del barroco y de los mundos imaginados como potencias para la creación.

Existen discrepancias sobre la existencia de una realidad única o de diversas realidades personales que dependen de los fenómenos perceptivos y de la focalización de la atención. Cortázar (2021) en un pasaje de *Rayuela*, enuncia dos posibilidades en una escena similar así:

Vagando por el Quai des Célestins piso unas hojas secas y cuando levanto una y la miro bien la veo llena de polvo de oro viejo, con por debajo unas tierras profundas como el perfume musgoso que se me pega en la mano. Por todo eso traigo las hojas secas a mi pieza y las sujeto en la pantalla de una lámpara. Viene Ossip, se queda dos horas y ni siquiera mira la lámpara. Al otro día aparece Etienne, y con la boina en la mano, *Dis donc, cest épatant, ça!*, y levanta la lámpara, estudia las hojas, se entusiasma, Durero, las nervaduras, etcétera. (p. 506)

En este pasaje se abordan los límites del mundo personal, dado por los marcos de referencia y los rangos de la visión, lo cual permite algunos cuestionamientos: ¿la lámpara y sus atributos asociados están físicamente en el espacio?, sí; ¿se puede tocar?, sí; entonces se puede decir que tanto la lámpara como las hojas existen que son reales,

pero no existen para Ossip ya que este personaje las ignora completamente. Se enuncia a la vez una relación con el deseo, lo cual establece finalmente el foco de la atención. Las hojas evocan para Horacio, el protagonista, también un momento en el tiempo, la memoria de ese paseo y de ese lugar adscrito en su cuerpo, que se revela en la referencia al perfume del que ha quedado impregnado. Él también ha detenido su atención en una hoja en particular entre muchas. Y ha llevado algunas hojas a su casa sin que esto tenga en lo absoluto ninguna utilidad práctica. Las ha llevado porque así lo ha querido.

Así se afirma en *El medio es el diseño audiovisual* (2012), al destacar que lo que se ve no sólo depende de una condición orgánica/biológica del ojo, sino de motivaciones psicológicas e ideológicas que subyacen: “Estas motivaciones que son los intereses de cada individuo, son la clave para la interpretación de los mensajes, para el desciframiento de los códigos y la implicación de los receptores” (Gómez *et al.*, 2012, p. 9).

Cortázar (2021) lo hila en el mismo capítulo en mención, después de ahondar en las paravisiones. Aquí se presenta la cita textual según el formato del libro:

Es un poco así: hay líneas de aire a los lados de tu cabeza, de tu mirada,
zonas de detención de tus ojos, tu olfato, tu gusto,
es decir que andás con tu límite *por fuera*

y más allá de ese límite no podés llegar cuando creés que has aprehendido plenamente cualquier cosa, la cosa lo mismo que un iceberg tiene un pedacito por fuera y te lo muestra, y el resto enorme está más allá de tu límite y así es como se hundió el *Titanic*. Heste Holiveira siempre con sus hejemplos.

Seamos serios. Ossip no vio las hojas secas en la lámpara simplemente porque su límite está más acá de lo que significaba esa lámpara. Etienne las vio perfectamente, pero en cambio su límite no le dejó ver que yo

estaba amargo y sin saber qué hacer por lo de Pola. Ossip se dio inmediatamente cuenta, y me lo hizo notar. Así vamos todos.

Imagino al hombre como una ameba que tira pseudópodos para alcanzar y envolver su alimento. Hay pseudópodos largos y cortos, movimientos, rodeos. Un día eso se *fija* (lo que llaman la madurez, el hombre hecho y derecho). Por un lado alcanza lejos, por otro no ve una lámpara a dos pasos. Y ya no hay nada que hacer, como dicen los reos, uno es favorito de esto o de aquello. En esa forma el tipo va viviendo bastante convencido de que no se le escapa nada interesante, hasta que un instantáneo corrimiento a un costado le muestra por un segundo, sin por desgracia darle tiempo a *saber qué*,

le muestra su parcelado ser, sus pseudópodos irregulares, la sospecha de que más allá, donde ahora veo el aire limpio,

o en esta indecisión, en la encrucijada de la opción,

yo mismo, en el resto de la realidad que ignoro

me estoy esperando inútilmente. (pp. 508-509)

Y en el párrafo que concluye el capítulo 84, Cortázar dictamina lo propio:

Se ha elogiado en exceso la imaginación. La pobre no puede ir un centímetro más allá del límite de los pseudópodos. Hacia acá gran variedad y vivacidad. Pero en el otro espacio, donde sopla el viento cósmico que Rilke sentía pasar sobre su cabeza, Dame Imagination no corre. *Ho detto*. (p. 509)

Cortázar devela en este pasaje, por un lado, la cuestión de los límites que tiene relación con los marcos de referencia que contienen cada mundo y que son condiciones

internas y/o externas al ser humano. Como lo expresa el autor, en la madurez los marcos de referencia se estabilizan en su estructura general, pero habría que reconocer que pueden sufrir mutaciones. En relación a esta plasticidad emerge el concepto de reencantamiento del mundo que propone Noguera de Echeverri (2004), entendiendo que la realidad es diversa, continua y cambiante, percibida por el ser fluyente a través del cuerpo: “ese cuerpo que es al mismo tiempo naturaleza y cultura, vida y muerte, cuerpo mitopoiético en cuanto a cuerpo simbólico, “*sensualia*”, *aisthesis* y cuerpo biótico en cuanto vida como flujo” (p. 40)

En tanto Cortázar plantea los favoritismos de nuestra mente y hábitos, Ruiz (2000) en *Poética del cine* plantea la obsesión como generadora de lo que denomina emociones poéticas, la obsesión en nuestra mente y en nuestro cuerpo como terreno propicio para el encantamiento: “una manía, un juego numérico, una amante invisible, un acto heroico por realizar, un crimen deleitable cometido o por cometer, un deporte, un instante eterno. Es en ese terreno donde hay que buscar el tema encantatorio” (p.129). Asimismo, en relación a los marcos de referencia externos que se crean por los contextos en los que habitamos, productos y artífices de la cultura se encuentra que: “El mundo, que es objeto y resultado del diseño, no es una entidad inmutable. El mundo cambia. En algunos aspectos se agranda, mientras en otros se achica” (Von Borries, 2019, p. 96).

Uno de los artistas con los seudópodos más extendidos que expandió con su obra los límites de los *mundos posibles* fue el ilustrador francés Giraud, más conocido como Moebius, que creó espacios y atmósferas increíbles a partir de variaciones de escalas y dislocación de las lógicas de lo posible por medio de estrategias de trucaje de contextos con un lenguaje gráfico excepcionalmente sugerente con la consecuente efusión de significados. En el documental *Moebius Redux* (BBC FOUR, 2006), Giraud afirma: “El dibujo es una revelación del alma, de nuestra situación personal.” (Canal Jorge Garnica, 2016, 8m34s). Afirmación que desvela que toda creación es la expansión del ser en el mundo, tal cual como lo planteaba Heidegger.

Moebius trabajó con Jodorowsky en lo relativo a la película de ficción *Dune*. Giraud comenta una afirmación de Jodorowsky: “hay cerrojos que se abren de una forma que nada tienen que ver con la razón y la racionalidad sino con la magia, [...] Alejandro es muy poderoso [...] llega donde está el cerrojo, puf, sin más con un cacharrito” (Canal Jorge Garnica, 2016, 34m19s). Aquí aparece la magia, la posibilidad del misterio. Moebius revela la sensación que lo embarga en su devenir creativo de formas e ideas y que se traduce en el abandono como una hoja que es llevada por el viento: “no soy más que un canal, me sumerjo en un ligero estado de trance, [...] algo me provoca un efecto, algo que podríamos llamar inconsciente o dioses o genios, sí, todo es posible, o extraterrestres. Todo es posible” (Canal Jorge Garnica, 2016, 35m36s).

Calvino (1989) expresa en su obra *Seis propuestas para el próximo milenio*: “En ciertos momentos me parecía que el mundo se iba volviendo de piedra: una lenta petrificación, más o menos avanzada según las personas y los lugares, pero de la que no se salvaba ningún aspecto de la vida” (p. 20). Esta cita, que está enmarcada dentro del concepto de levedad, refleja el espíritu de los tiempos con esa condición etérea y efímera de la realidad que se da por la aparición de los nuevos medios y hace referencia al mito griego de la Medusa. Al ver la imagen reflejada, Perseo encuentra una estrategia para escapar de la Medusa, encuentra en lo intangible la forma de acabar con la tragedia, de salir del círculo.

Ruiz (2000) en la *Poética del cine* afirma:

Michael Chekhov pretende que es preferible para un actor tratar de construir su personaje a base de emociones que no se buscan solamente en un pasado real, sino también en un pasado posible; puesto que los acontecimientos imaginarios poseen mayor realidad que aquellos que han tenido lugar efectivamente. La razón estriba en que, mientras los acontecimientos reales reciben su fuerza de la muerte, los acontecimientos imaginarios están animados por un apetito de existencia. Lo único que Chekhov olvidaba, o quiso olvidar, es que los acontecimientos que tuvieron lugar realmente son

también la evocación de acontecimientos posibles ya que lo que nos sucede sólo nos ocurre a medias. (p. 130)

Lo que Chekhov como actor y director propone para el acto creativo asociado al “apetito de existencia”, García Márquez (1985) lo situaría en la frase final de *El amor en los tiempos del cólera*: “que es la vida, más que la muerte, la que no tiene límites” (p. 190).

En el cuento de García Márquez (2006), “La luz es como el agua”, al sacar a la bombilla de su contexto utilitario y objetual, el escritor crea la posibilidad a través del símil de que la luz se vuelva líquida y se comporte como el agua. En el mundo creado por este autor, al romper las bombillas, la corriente de luz inunda el espacio. Así Toto y Joel se convierten en navegantes de la luz en un apartamento muy lejos del mar, en un espacio en que la navegación estaría objetivamente imposibilitada. Esta dislocación de las lógicas que dan forma al mundo material cimentadas en la imaginación permiten la expansión hacia el encantamiento con la consecuente enunciación de nuevos sentidos. Sentidos dados por los nuevos marcos de referencia establecidos por las reglas del juego de la propia narración. Cuando de aquel que padece de locura se dice que “ha perdido el sentido” se asume que está inmerso en medio de olas de pensamientos y emociones tendientes a una dislocación turbulenta e irrefrenable. En otro contexto, los niños desprovistos de prejuicios inventan prolíficamente mundos imaginados trucando el sentido estable y sensato del mundo de los adultos.

Como dislocación de las leyes del contexto natural aparece impregnada por la imaginación la Quimera asociada al entrelazamiento y al quiasma. En ella existen varias fuerzas anudadas entre sí; sin embargo, cada una deja la huella de sus rasgos individuales. Monstruo o ensueño: Quimera, el animal imposible: “Era un ser imposible, formado por el cuerpo de león, cola con forma de serpiente y la cabeza de una fiera cabra surgiendo de su lomo. [...] La naturaleza imposible de Quimera ha facilitado que su nombre se convirtiera en aquello que se propone a la imaginación como posible o verdadero, no

siéndolo” (González, 2018, pp. 27-28). Quimera, esta rara mezcla de características, da lugar a este animal exótico. Es así como “El artista crea mundos posibles mediante la transformación metafórica de lo ordinario y lo “dado” convencionalmente” (Bruner, 2004, p. 59). La condición quimérica es posibilitada por el influjo de los mundos imaginados como condición centrífuga del arte.

A modo de conclusión, “Los mundos posibles se preocupan de lo no-existente, lo no-manifestado, lo posible y lo imposible. Si la estructura describe un cosmos, los mundos posibles las condiciones de emergencia de un cosmos” (Boulaghzalate, 2014, p. 54). Así, nutridos por la expresividad barroca, los mundos imaginados proyectan el tema encantatorio dada su capacidad de expansión al forzar los límites de los marcos de referencia. A partir de los mundos imaginados se enuncia una dislocación de las lógicas del ser y estar en el mundo que enuncian un sentido otro del espacio/tiempo, con la consecuente ruptura de los límites preestablecidos y el surgimiento de la Quimera.

3. QUIMÉTICA EN *ROMEO+JULIETA* O EL ENTRETEJIDO ENTRE ENCANTAMIENTO, BARROCO Y MUNDOS IMAGINADOS

El cinematógrafo es el arma de los poetas

Jean Cocteau

El cine se nutre del tema encantatorio para traducir lo literario a imágenes icónicas. En una película en la que la acción es preminente el propósito es únicamente contar historias, pero existen otro tipo de películas menos frecuentes cuyo propósito se centra en manifestar a través de la imagen estados, emociones, atmósferas que crean sentido en sí mismas y que pueden estar o no ligadas al hecho narrativo en sí, es un tipo de películas que tienden hacia lo lírico, hacia lo poético. Según Alonso-González (2022), Deleuze lo aclara en la divergencia entre imagen-movimiento, centrada en lo narrativo, e imagen-tiempo, cuyo foco es la imagen en sí misma.

Cocteau (2015) enuncia la relación entre el devenir de las acciones y la forma de representación de las mismas. En su discurso expone que una de las formas poéticas en el cine surge justamente de la dislocación de lo considerado lógico, coherente o posible en la vida “real”. Así, “En el cinematógrafo, la poesía surge de relaciones insólitas entre los acontecimientos y las imágenes. Una simple fotografía puede lograr establecer esas relaciones” (p. 29). Se desprende también la instantaneidad de estas conexiones propulsadas por las imágenes.

Boulaghzalate (2014), entrelaza y sintetiza la capacidad que tienen igualmente el cine y la literatura para adentrarnos en los *mundos posibles*:

La emergencia de una literatura y de un cine que han hecho de lo virtual el modo idóneo para generar lo ficticio, lo plural, lo posible y lo híbrido se manifiesta cada vez más en la capacidad que ofrece el texto literario y la imagen cinematográfica de transportar al lector y al espectador a un territorio virtual, accesible, manejable, inmersivo e interactivo, a un mundo posible situado entre lo utópico y lo distópico, lo verdadero y lo falso, lo real y lo ilusorio. (p. 11)

Así, la fase de construcción poética explora la cuestión de la experiencia y la exultación de lo sensible. *Romeo+Julietta* (1996), obra cinematográfica contemporánea dirigida por Baz Luhrmann, es una película en la que se expresa la atmósfera barroca propuesta por el director australiano, traducción de la obra teatral clásica de Shakespeare, historia que el dramaturgo inglés retomó a la vez de Bandello, escritor del renacimiento.

Carpentier (1975) comenta al respecto de las obras de Shakespeare:

Shakespeare se sitúa en el espíritu barroco con su teatro tumultuoso, profuso, aparentemente desordenado, sin superficie vacía, sin tiempos muertos, donde cada escena constituye en sí una célula proliferante supeditada a la acción del conjunto. Shakespeare está lleno de escenas

cortas, extraordinarias, que son pequeñas unidades en sí, insertadas en el gran conjunto de una tragedia. (p. 341)

Escenas cortas a las que podríamos catalogar de *microeventos*. Razón de más la que expone Carpentier para justificar la elección del tono neobarroco en la película de Luhrmann. Se retoma así, la idea de Boulaghzalate de transportar a quien se re-crea a través de la obra, tanto desde el texto escrito como desde el lenguaje cinematográfico hacia un nuevo territorio colonizado tanto por el estilo presentado como por la estructura como se presenta. Antes de que apareciera en 1996 la película de Luhrmann, es poco probable haber admitido que el clásico de Shakespeare pudiese vibrar con tantos acentos sensitivos y que lo profano por la vía de la exultación sensible alcanzara momentos de sublimidad.

Romeo+Julietta se escoge para ejemplificar el fenómeno de la *Quimética*, entre otras razones, por haberse constituido en un ícono en el momento de su lanzamiento: “La película contó con una exhibición que duró mundialmente más de 60 semanas en taquilla” (Moralo, 2020, p. 80). Acontecimiento desusado porque en la mayoría de los casos los estrenos duran cuatro semanas en cartelera, lo cual demuestra que la “relación insólita” e innovadora que crea Luhrmann conquistó la atención del público aun siendo un director poco conocido, debido principalmente a que “visualmente la estética es totalmente transgresora” (Moralo, 2020, p. 64).

Luhrmann trae la tragedia de Shakespeare al contexto contemporáneo, en el marco de una estética neobarroca que expone, al extremo, a través de la luz, el color y el sonido, el clima emocional de los eventos que transcurren en la narrativa, con el consecuente acento en la idea de la intemporalidad de la obra y su universalidad. Moralo (2020) destaca en *Romeo+Julietta* la “artificiosidad de la puesta en escena como un elemento que activa la parodia” (p. 14), haciendo alusión a que el cineasta trabaja con una serie de elementos “que sumergen al espectador en un mar de sensaciones, sobre todo cromáticas”

(p. 59). Ese mar de sensaciones, según Moralo, se logra a través del empleo de un filtro azulado en el diseño de la fotografía en el mayor porcentaje de las escenas, con ello: “Luhrmann pretende destacar, por un lado, la idea de artificio en torno al cual gira su estilo, y por otro, alude simbólicamente a la historia como un relato de tragedia y de muerte” (p. 59). Así, el director australiano:

transforma la historia de amor entre los hijos de las familias más enfrentadas de Verona (los Capuleto y los Montesco) en un desenfrenado thriller de violencia *tarantiniana* a los que se suman los géneros de acción, y espectáculo musical con tintes amorosos propio de los 90', donde la espectacularidad de la fotografía antes mencionada, no es más que una mezcla exagerada de elementos estilísticos de épocas opuestas que se combinan con cuatro siglos de diferencia. (p. 58)

Martino (2021) resalta que los diálogos y el aura canónica y poética de la obra original de Shakespeare se mantienen íntegra y literalmente en la película de Luhrmann, en yuxtaposición con imágenes y sonidos de la cultura pop contemporánea. Al respecto, Moralo (2020) enfatiza:

al hablar genéricamente del diálogo de la obra, sabemos que está provista de una riqueza léxica en verso isabelino anglicano que no es manipulado en ningún momento de la película, por lo que supone un choque radical con lo mostrado en pantalla. [...] esa combinación contradictoria es la que dota de originalidad a la obra, le da un punto de vista diferente y consigue propagar el mensaje original para un público de otra época, resaltando de nuevo el carácter atemporal del texto shakespeariano. (p. 76)

Martino (2021) igualmente expone cómo la película se sitúa en un espacio post-moderno, en la playa de Verona, con elementos que hacen atractiva la película sobre todo

para un público joven. A su vez, Matterne (2013) subraya la exacerbación de la teatralidad que consigue Luhrmman, la cual supera aun a la de versiones montadas para teatro. En las películas, gracias a las posibilidades del montaje cinematográfico que permite incluir primeros planos, es posible enfatizar el sentimiento de los personajes que se refuerza con la presencia de la música como catalizador de sentimientos. Según Matterne, el efecto dinámico del montaje, la sucesión alternada entre escenas aceleradas cambiando el ritmo de la película y los colores brillantes hacen catalogar la obra de Luhrmann como diseño cinematográfico excéntrico frente a las diversas versiones más canónicas de Romeo y Julieta.

Al respecto Moralo (2020) afirma: “no es amante de los planos secuencia pues es un fiel practicante del ritmo” (p. 62). Adicionalmente, Moralo manifiesta que “son los efectos sonoros los que exageran aún más la puesta en escena de la película, siendo el elemento que más la enriquece” (p. 67). Y complementa esta idea con la siguiente afirmación: “Luhrmann se centra en efectos extraídos de los dibujos animados y novelas gráficas de cómics que también son objeto de la cultura popular, [...] tales como las onomatopeyas que aportan el toque cómico y surrealista” (p. 69). En suma, esta obra se estructura a partir de fuerzas que vienen de diferentes influjos: la obra previa de Shakespeare que aporta el argumento original y su lenguaje, el acento de la cultura pop y la intención barroca que le aporta la fuerza expresiva emocional acentuada.

La escena en la que Romeo ve a Julieta por vez primera en la obra de Shakespeare corresponde a la Escena V del acto primero, cuyo escenario corresponde a la fiesta en casa de los Capuleto. Dicha escena se estructura a través del diálogo entre Romeo y un criado, en el que Romeo exalta con su prosa la belleza y la singularidad de la presencia de Julieta, realce que se puede apreciar en estas líneas: “¡Como nívea paloma entre cuervos se distingue esa dama entre sus compañeros!” (Shakespeare, 2011, p. 47). En la versión de Luhrmann este segmento de la escena quinta se transforma en el encuentro cara a cara de los dos protagonistas. Desde una perspectiva racional, las líneas para recrear este segmento narrativo podrían haber sido escritas así: Romeo y Julieta se conocen en

una fiesta e intercambian miradas. Pero Luhrmann crea una atmósfera de ensoñación con pocos elementos banales y en un espacio tan cotidiano como el hall de acceso a los baños públicos (Luhrmann, 1996, 25m33s).

Por un lado, un espacio interior contenido en medio de la noche, que da la sensación de una cueva, cargado de muchos brillos, engalanado con elementos físicos como el espejo y la pecera, ambos con sus capacidades reflectivas. Adicionalmente la presencia del agua en la que nadan ondulantes los peces de colores vibrantes que ocultan y permiten la visión intermitentemente y que se intercalan entre el amarillo y el azul intensos y luminosos. La pecera se constituye en reminiscencia al mar con sus marcos de caracolas marinas, la luz azul neón que emite la misma, junto con otras luces de menor intensidad derivan en diversidad de matices.

Romeo curiosease desprevenido el espacio de la pecera, tras lo cual repentinamente descubre algo inesperado, un ojo que le devuelve la mirada. Se crea una atmósfera de curiosidad en un espacio que ya no está en la casa de los Capuleto, sino que parece ser el fondo marino, en el cual todos y todo lo demás desaparece. Los primeros planos de ambos personajes construyen una sensación de intimidad con sus actitudes silentes que ondulan a través de sus movimientos. En el espacio del otro, los reflejos de sus cuerpos dan la sensación de una presencia virtual detenida en el tiempo. Romeo ataviado con su armadura reluciente se convierte en un caballero ensoñado cuya presencia brilla en exceso y Julieta vestida de blanco portando sendas alas parece recrear la metáfora de nívea paloma de Shakespeare. La separación espacial virtual que aporta la transparencia de la pecera enuncia la imposibilidad de un futuro juntos. Y de fondo el piano con sus acentos pausados y la voz melodiosa de Des'ree, cantando "I'm Kissing You". Todos los elementos tras la búsqueda de la belleza, un instante eterno, el acercamiento a lo sublime.

En contraposición, lo abrupto de la interrupción sufrida con la presencia de la nodriza que repentinamente dice: "Señora, su madre llama" y que jala a Julieta fuera de ese espacio provocando la persecución de Romeo. Esta escena podría enunciarse como atmósfera *agua*. Según Moralo (2020): "Luhrmann utiliza en escena el agua como símbolo

que alguien va a morir” (p. 65). En esta atmósfera la pulsión creadora del barroco, en medio de una atmósfera seductiva en cuanto a aspectos como la luz, el color y el sonido, enmarca el lenguaje de los cuerpos más allá de las palabras. *Agua* posibilita que el espectador se conecte con las sensaciones sui géneris de los personajes y que produzca encantamiento con la correspondiente enunciación de una posibilidad que estira los límites expresivos del texto original de Shakespeare y en consecuencia configura un nuevo mundo imaginado a partir de la enunciación dada por el dramaturgo inglés.

Finalmente, en la escena del desenlace de la película, rendijas de luz entran a través del resquicio de la puerta interior del templo. Aparece intensa la luz azul y amarilla en medio de un espacio oculto por las sombras. De pronto, se alza en la perspectiva la visión del altar principal que sobre el eje lineal de la entrada ofrece al final el evento fatal. Cruces de luz neón azulado refuerzan el contraste contra una penumbra intensa. Se ve a Romeo en un primer plano caminando de frente, exhausto, con la desolación al comprobar la realidad. (Luhmann, 1996, 1h, 41m36s). Al fondo, Julieta acostada como una divinidad descansa sola en medio de dos ángeles custodios. Las velas que la rodean emiten diferentes intensidades de luz amarilla que compaginan con el metal dorado de los candelabros y los diferentes arreglos de flores blancas. Todo está en absoluto silencio adentro. Al unísono esta atmósfera *fuego* acentuada por la música que evoca la eternidad de ese momento. Es ante todo una ceremonia, la lucha ante el dolor intenso que resulta insoportable, un instante absoluto.

Tras la muerte de ambos un plano cenital indica el destino fatal, la cámara se aleja poco a poco, mostrando cada vez más lejanos los cuerpos exánimes y la multiplicidad de luces alrededor. Al trascender el linde narrativo en busca de lo esencial en la línea de una apuesta transgresoramente teatral la poética se decanta en *Quimética* a través de la creación cinematográfica.

4. CONCLUSIONES

En medio de un contexto hiperracionalizado e hipercapitalizado urge la necesidad de acudir a la imaginación y al arte como una forma de encontrar el equilibrio perdido entre lo racional y lo sensible; y entre el cuerpo, la mente y el espíritu, para tratar de escapar de la idea de nosotros mismos convertidos en códigos de un sistema para el cual solo somos materia, fuerza de trabajo y consumidores potenciales, esclavos pagados al servicio de un fin último que usualmente desconocemos y que nos desconecta de todo lo esencial. El posibilitar una acepción de poética como “el arte de crear encantamiento” establece una conexión tanto con la Belleza como con lo simbólico y tiene un fuerte matiz vinculante con lo esencial y con el espíritu. Esta acepción deriva hacia lugares que se encuentran en el linde de lo sensible y que reconocen el encantamiento como un estado en el que la obra en principio ajena al espectador es capaz de hechizarlo, atraparlo, conmoverlo y quizás movilizarlo hacia la acción o hacia la catarsis.

El encantamiento se nutre desde lo artístico de diversas vertientes que le permiten emerger entre ellas la imaginación que disloca la razón y es potencia para la existencia de mundos otros, mundos imaginados a través de su capacidad para romper los límites de lo posible. En medio de ello se exalta la presencia de la imagen en sí como ícono, el cual se vincula con el barroco entendido como potencia creativa centrífuga corpórea y expresiva/emotiva/afectiva que lleva al límite el sentimiento y la emoción con la consecuente exultación de lo sensible que posibilita el encantamiento. Las atmósferas asociadas a esa primera impresión instantánea que recorre al cuerpo al entrar en un lugar alimentan la potencia del barroco el cual finalmente intenta expresar lo sublime, atrapar el infinito.

Cuando Cocteau concibe al cinematógrafo como arma de los poetas, nos indica la potencia y la completitud del mismo para generar afectaciones profundas en el espectador. En *Romeo+Julietta* de Luhrmann se expresa este entretejido entre la pulsión creadora que, con base en las atmósferas con el sutil pero intenso manejo de la luz, el color y el sonido crea espacios físicos y narrativos íntimos cuya seducción produce

encantamiento. La dislocación temporal en esta película que lleva la obra teatral de Shakespeare a un contexto contemporáneo con tendencia a la comedia y a lo popular expande las posibilidades expresivas del texto original y es una propuesta que ha impactado a un público joven.

Así se comprende que el entretejido entre la pulsión creadora, entendida como barroco y el encantamiento posibilita la creación de mundos imaginados y reafirma como en una elipsis la esencia sensible de la poética. Esta triada constituida por el barroco, el encantamiento y los mundos imaginados conforman las tres naturalezas diferenciadas de la quimera. El enlace entre la quimera y la poética que es la aspiración última de esta deriva decanta en la *Quimética* que sería la expresión sublime del arte que desde lo sensible tiene la capacidad para dislocar las lógicas establecidas en el universo material en relación al espacio/tiempo con la consecuente capacidad de la expansión de sentido. La *Quimética* para el caso de *Romeo+Julietta* ha conseguido acercar la obra teatral de Shakespeare a las pasiones humanas perennes pero inscritas en el mundo actual con la reafirmación de su vigencia. Aun en el contexto lúgubre y desencantado de una historia trágica que transita entre el amor, la violencia y la auto aniquilación, en la obra de Luhrmann, la *Quimética* exalta la vida.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

- Alonso-González, Mario. (2022). "Poesía y cine: de la imagen-tiempo al ícono poético". *Tropelias: Revista de Teoría de la Literatura y Literatura Comparada*, núm. 37, pp. 48-58.
- Aristóteles. (1963). *Poética*. Emecé.
- Barragán, Luis Ramiro. (2018 [1980]). "El discurso de Barragán", *Arquine*, <https://arquine.com/el-discurso-de-luis-barragan/>
- Bonilla, Daniel. (2019). "El cine como poética de lo visual". Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano, <https://appsia.utadeo.edu.co/pda/pags/es/anyo20192S/asignaturas/plan0533/asig10108.html>

- Bachelard, Gastón. (1965). *La poética del espacio*. FCE.
- Boulaghzalate, Hamza. (2014). *Espectros de lo real. Virtualidad y mundos posibles en la literatura y el cine posmodernos*. Tesis doctoral, Universidad Autónoma de Barcelona, España.
- Bruner, Jerome. (2004). *Realidad mental y mundos posibles: los actos de la imaginación que dan sentido a la experiencia*. Gedisa.
- Canal á. (2021). “Concierto barroco de Alejo Carpentier”. *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=s-w1NT6vq44&t=43s>
- Canal Jorge Garnica. (2016). “Comic/Documental sobre Moebius”. *YouTube*, <https://www.youtube.com/watch?v=v9QuwtQMJlk>
- Canal kakok0. (2007). “Retrato íntimo: Luis Barragán: VI”. *YouTube*, https://www.youtube.com/watch?v=aB5AwfAVoqE&ab_channel=kakok0
- Cleto, Jacobo. (2021). “Arq y filosofía #23 – Bernini y Borromini”. *Canal TODOesARQ*, https://www.youtube.com/watch?v=F8vGraxOPHI&ab_channel=TODOesARQ
- Calvino, Italo. (1989). *Seis propuestas para el próximo milenio*. Siruela.
- Carpentier, Alejo. (1975). “Lo barroco y lo real maravilloso, conferencia dictada en el Ateneo de Caracas”. *Obras Completas. Ensayos. Vol. 13. Siglo XXI*.
- Cocteau, Jean. (2015). *Poética del cine*. El Cuenco de Plata.
- Cortázar, Julio. (2021). *Rayuela*. Penguin Random House.
- Crawford, Jason. (2017). *Allegory and enchantment: An early modern poetics*. Oxford UP.
- Curry, Patrick. (2023). *Art and Enchantment: How wonder works*. Routledge.
- Enrici, Aldo y Ramírez, Juan. (2018). “Barroco y Reforma en Rembrandt Van Rijn: Hermenéutica de lo Sublime en la pintura “Tormenta en el Mar de Galilea”. *Textos y Contextos desde el sur*, núm. 6, pp. 39-53.
- Freedman, Lawrence. (2016). *Estrategia: Una historia*. La Esfera de los Libros.
- García Márquez, Gabriel. (1985). *El amor en los tiempos del cólera*. Oveja Negra.
- García Márquez, Gabriel. (2006). *Doce cuentos peregrinos*. Vintage.

- Gómez, Adriana, La Ferla, Jorge, Londoño, Felipe y Villegas, Liliana. (2012). "El medio es el diseño audiovisual: una introducción". *El medio es el diseño audiovisual*, editado por Jorge La Ferla. Universidad de Caldas, pp. 7-11.
- González, Manu. (2018). *Criaturas fantásticas*. Redbook.
- Heidegger, Martin. (1992). *Arte y poesía*. FCE.
- Hernández, William Alberto. (2020). "Creación Poética Mundos Posibles". *Canal Territorios Arte y Paz*, https://www.youtube.com/watch?v=YrA_cQR1c9M&ab_channel=TERRITORIOSArtyPaz
- Horta, Aurelio y García Moreno, Beatriz. (2015). *Iniciales poéticas sobre la ciudad*. Universidad Nacional de Colombia.
- Luhrmann, Baz. (1996). *Romeo + Julieta*. Película. Twentieth Century Fox.
- Maffesoli, Michel. (2022). "Discurso del método: el camino ("meta odos") hacia lo imaginario". *Investigación sensible: metodologías para el estudio de imaginarios y representaciones sociales*, editado por Felipe Aliaga Sáez. USTA, pp. 23-37.
- Maldonado Anguita, Sergio. (2024). "Conversemos sobre simbolismo religioso". Conferencia. Asociación Uniendo Fuerzas Formamos Futuro, Teatro Municipal de Cotacachi, Ecuador, 16 de abril.
- Martino, Pierpaolo. (2021). "Image, Music, Text. Notes on The Digital Video Disc edition of *William Shakespeare's 'Romeo+ Juliet'* by Baz Luhrmann". *Lingue e Linguaggi*, núm, 45, pp. 191-205.
- Matterne, Virginie. (2013). "La théâtralité au cinéma. *Romeo + Julieta*. Baz Luhrmann". *Année académique 2012-2013*. Université Catholique de Louvain-la-Neuve.
- Morales, Julio. (2020). *Baz Luhrmann: el rostro del postmodernismo cinematográfico*. Trabajo de fin de grado, Universidad de Extremadura, España.
- Noguera de Echeverri, Patricia. (2004). *El reencantamiento del mundo*. Instituto de Estudios Ambientales.
- Pallasmaa, Juhani. (2014). *Los ojos de la piel: la arquitectura y los sentidos*. Gustavo Gili.
- Pozuelo, José María. (1993). *Poética de la ficción*. Síntesis.
- Real Academia Española. (2024). "Encantar". *Diccionario de la Lengua Española*, <https://dle.rae.es/encantar?m=form>

- Rivero, Paulina. (2016). "Conocimiento racional y conocimiento sensible". *Canal Unidad de Informática y Telecomunicaciones FM UNAM*, <https://www.youtube.com/watch?v=yPNviTOS11Y>
- Rocha, Cleomar. (2016). "Deslumbramientos y encantamientos: estrategias tecnológicas de las interfaces computacionales". *Seminario internacional de narrativas hipertextuales. Memoria 2011-2015*, editado por Daniel Argente y Martín Groisman. IENBA / UDELAR / Artes Multimediales UNA, pp. 25-32.
- Ruiz, Facundo. (2013). "Barroco: esta obra, aquel concepto, ese período". *Anclajes*, vol. 17, núm, 1, pp. 73-89.
- Ruiz, Raúl. (2000). *Poética del cine*. Suramericana.
- Shakespeare, William. (2011). *Romeo y Julieta*. Kapelusz.
- Von Borries, Friedrich. (2019). *Proyectar mundos: una teoría política del diseño*. Metales Pesados.
- Walton, Saige. (2016). *Cinema's baroque flesh: film, phenomenology and the art of entanglement*. Amsterdam UP.
- Weibel, Peter. (2007). "La era de la ausencia". *El medio es el diseño audiovisual*, editado por Jorge La Ferla. Universidad de Caldas, pp. pp. 135-152.