

---

Intertextualidad excéntrica de la cama del arte de Colombia: Beatriz González, Feliza Bursztyn y Fernell Franco

estudios  
artísticos

**Eccentric intertextuality from beds depicted in Colombian art: Beatriz González, Feliza Bursztyn and Fernell Franco**

**Intertextualité excentrique du lit d'art colombien : Beatriz González, Feliza Bursztyn et Fernell Franco**

**Intertextualidade excêntrica da cama de arte da Colômbia: Beatriz González, Feliza Bursztyn y Fernell Franco**

Pineda Repizzo, Adryan Fabrizio

---

**Adryan Fabrizio Pineda Repizzo**  
apinedar@unal.edu.co  
Universidad Nacional de Colombia, Colombia

**Estudios Artísticos**  
Universidad Distrital Francisco José de Caldas, Colombia  
ISSN: 2500-6975  
ISSN-e: 2500-9311  
Periodicidad: Semestral  
vol. 8, núm. 13, 2022  
revestudiosartisticos.ud@correo.udistrital.edu.co

Recepción: 15 Diciembre 2021  
Aprobación: 20 Febrero 2022

URL: <http://portal.amelica.org/ameli/journal/492/4923269003/>

DOI: <https://doi.org/10.14483/25009311.19417>

**Resumen:** Este artículo presenta una exploración en torno al lugar, expresión, significación e interrelación que la representación o apropiación de un objeto de uso cotidiano, la cama, manifiesta a partir de algunas obras de arte emblemáticas del arte colombiano del siglo XX. La transversal presencia de la cama permite discutir una serie de características de la categoría de intertextualidad y su pertinencia como categoría analítica aplicada al campo de las artes visuales.

Esta exploración permite mostrar que la intertextualidad en la investigación en artes, tomando como centro el objeto de uso cama, se expande a los valores y contextos culturales cruzando los límites de la citación e incorporando elementos diversos que nos conectan con el tejido cultural de nuestro país. Este texto se enfoca en la manera en que las camas en González, Bursztyn y Franco permiten proponer relaciones entre las tensiones de significación y la performatividad que abre el contexto de la obra.

**Palabras clave:** intertextualidad, cama, arte en Colombia, objeto de uso, vida cotidiana.

**Abstract:** This article presents an exploration into the place, expression, meaning and interrelation involved in the representation or appropriation of a particular object of quotidian usage: the bed. Drawing its analysis from some emblematic works of Colombian art of the 20th century, this article suggests that the transversal presence of the bed permits a discussion of some characteristics of the concept of intertextuality and emphasizes its relevance as an analytical category applied to the field of visual arts. Taking the bed as its central object, the exploration allows us to show that intertextuality in arts research expands to cultural values and contexts, crossing the limits of citation and further

incorporating diverse elements that connect us with the cultural fabric of our country. This text focuses on the way in which the beds depicted in González, Burszyn and Franco enable us to propose relationships between the tensions of meaning and performativity that are embedded within the context of these works.

**Keywords:** Intertextuality, bed, art in Colombia, object of use, daily life.

**Résumé:** Cet article présente une exploration autour du lieu, de l'expression, du sens et de l'interrelation que la représentation ou l'appropriation d'un objet d'usage quotidien, le lit, manifeste à partir de quelques œuvres d'art emblématiques de l'art colombien du XXe siècle. La présence transversale du lit permet de discuter d'une série de caractéristiques de la catégorie de l'intertextualité et de sa pertinence en tant que catégorie analytique appliquée au domaine des arts visuels.

Cette exploration nous permet de montrer que l'intertextualité dans la recherche en art, prenant l'objet d'utilisation comme lit comme centre, s'étend aux valeurs et contextes culturels, franchissant les limites de la citation et incorporant divers éléments qui nous relient au tissu culturel de notre pays. Ce texte se concentre sur la manière dont les lits de González, Burszyn et Franco nous permettent de proposer des relations entre les tensions de sens et la performativité qui ouvre le contexte de l'œuvre.

**Mots clés:** Intertextualité, lit, l'art en Colombie, objet d'utilisation, vie quotidienne.

**Resumo:** Este artigo apresenta uma exploração em torno do lugar, expressão, significação e inter-relação que a representação ou apropriação de um objeto de uso cotidiano, a cama, manifesta a partir de algumas obras de arte emblemáticas da arte colombiana do século XX. A presença transversal da cama permite discutir uma série de características da categoria de intertextualidade e sua pertinência como categoria analítica aplicada ao campo das artes visuais.

Esta exploração permite mostrar que a intertextualidade na pesquisa em artes, tomando como centro o objeto de uso cama, se expanda para valores e contextos culturais ultrapassando os limites da citação incorporando diversos elementos que nos conectam com o tecido cultural de nosso país. Este texto enfoca na maneira em que as camas em González, Burszyn e Franco permitem propor relações entre as tensões de significação e a performatividade que abre o contexto da obra.

**Palavras-chave:** intertextualidade, cama, arte em Colômbia, objeto de uso, vida cotidiana.

Aunque no ha sido el único, la cama ha sido un objeto de uso recurrente, incluso protagonista, en el arte de las últimas décadas del siglo XX en Colombia. Desde la primera cama de Beatriz González en *Naturaleza casi muerta* (1970) se nos invitó al encuentro fortuito de una intervención creativa entre el bagaje significativo del objeto de uso y su referencia al entorno de la alcoba y un potencial expresivo

singularizante manifiesto en la poética de la artista (correlación también puesta en tensión en las cunas de González, camas para infantes como aquella presente en *Canción de cuna* (1970), establecen la correlación con todo el universo del materno que excede la materialidad de la obra, pero que se hace presencia en el sentir compartido que evidencia el humor y la crítica del uso artístico del objeto).

Otras camas, como aquellas vistas en los Interiores de Fernell Franco (1974) y Óscar Muñoz (1980) nos conectan en penumbras con la vida cotidiana a la que las camas responden y simbolizan; mientras que, las Cujas (1974) de Feliza Bursztyn, contemporáneas de González, relatan la faceta de otro uso de las camas que es ineludible, el deseo y su faceta oscura, opresiva, que se da en lo oculto y que reproduce un circuito moral que gusta de esconder su condición de poder y de placer y muerte. Esta obra revela el carácter crítico del presente, su aproximación a la rotura en el orden del sentido normalizado y la apertura del sentir de la voz de mujer que señala también entre humor ácido y cruda honestidad lo común de la experiencia en la obra y la cultura. Esta constelación de los años setenta, paradigmática y representativa del arte contemporáneo colombiano, no agotó el recurso a ese objeto.

Antes bien, es posible enlazar tramas intertextuales que nos permitan establecer vínculos con otras obras y contextos en los que la cama retorna. En efecto, a la manera del enfoque constelar de Ramírez y Olea (Ramírez, 2004), los vínculos entre obras remiten a las tensiones que el arte manifiesta entre los sentidos normalizados y el sentir orientado a la experiencia de lo común y, en cuanto tensiones, remiten a otros lugares de un mismo tejido que las obras hacen visible y con ello interpelan la experiencia extrañada.

En el caso de las obras y la cama, esto tiene lugar particularmente porque la cama como objeto feminizado y lugar de placer y opresión en la cultura no se agota con lo planteado, sino que su vigencia cultural sigue abriendo interrogantes y lugares en que el sujeto mismo es interpelado. En lo que sigue, habrá entonces que seguir un propósito doble: por una parte, rastrear la forma en que la cama se hace presencia en obras de arte colombiano y la manera en que invitan a una experiencia crítica de los significados que en ellas yacen; por otra parte, mediante los encuentros de una sucinta constelación de obras, se propone mostrar la manera en que se entreteje una intertextualidad excéntrica que desde el referente objetual cama se abre a las entrañas críticas del sentir en el arte colombiano.

### *Dos camas de origen*

Empecemos por caso el objeto seminal, según palabras de la propia Beatriz González:

“La artista recuerda que todo comenzó un día en que fue con su esposo Urbino, que es arquitecto, a comprar materiales de construcción y en el mismo almacén estaba a la venta una cama radio, denominada así porque tenía un compartimento en la cabecera para colocar la radio. La compraron y ella puso encima *Naturaleza casi muerta* (1970), un cuadro que tenía el mismo ancho de la cama. Luego, le ajustó el piecero y así “quedó una cama radio, una cama especial, cortica. En ese momento inventé los muebles. Eso es un milagro, eso es el azar. Yo nunca pensé que esa salida a comprar materiales de construcción me llevaría a pensar que ya mis cuadros no serían solo cuadros, sino que tendrían unos grandes marcos que eran como de la Colonia.” (Serrato, 2018)

Se trata de una cama cortica, exactamente de 95cm de largo. A lo sumo un infante podría usarla, por más que un hombre caído la esté poblando. Cabecero, tendido y piecero son elementos formales que damos por sentado a la hora de pensar el referente cama, pues sin ellos no nos cabe en la cabeza la cama. Esos elementos dados por sentado son signos materiales y morfológicos, distintos entre sí para establecer las coordenadas del uso -en otras palabras, para no poner la cabeza en el piecero o descolgarla por los costados. A veces hacer patente esto resulta una obviedad que en sí misma es problemática; es ella la que nos confronta cuando algo tan normalizado es alterado. De esos tres elementos, González interviene el tendido.

De modo que lo que enmarcaría el cuerpo de enano o de infante ahora enmarca la imagen pintada en lámina metálica. Podría haberlo pintado sobre la cama, en el cabecero o el piecero, o toda la cama convertirla en superficie pictórica. Pero, por el contrario, al conservar su integridad tal y como salió de la fábrica, incluido su particular decorado, se conserva con ello el sentido práctico de la cama, aunque alterado, impedido, incómodo-no en vano sufre el que allí yace. Estamos tan acostumbrados a asimilar y usar los elementos de esta intertextualidad morfológica interna del objeto que la adoptamos acríticamente y con ello toda la carga que le sucede, pero es justo esta intertextualidad interna la que es citada por González al convertirla en marco de la pintura.

Dicha carga ya remite al mundo. Esa cama radio acogida por González, remite a varios elementos singularizantes de su correspondiente universo simbólico (Pineda, 2016; 2021). Primero, el mueble de metal empezó a fabricarse en la primera mitad del siglo XX en el país, siendo uno de sus principales representantes Muebles El Ospina: una empresa familiar antioqueña que los azares de las migraciones ofrecieron la oportunidad de adquirir la tecnología necesaria y poco a poco abrir dos líneas de producción, la de mobiliario institucional y la de muebles para el hogar. Los segundos nunca reemplazaron el lujo de la madera bien tratada, pero brindaron a la clase popular acceso a un bien resistente y con un decorado que simulaba el diseño clásico colonial de la cuja de madera.

En segundo lugar, junto a su mercado popular, se ratificó un valor estético colonial pasado por el damero de la simulación. María del Pilar López (2018) nos recuerda que el mobiliario colonial fue elaborado en el periodo de la Colonia mediante ordenanzas: regulaciones instituidas acerca de los materiales y características de los muebles conforme a los gustos, saberes y técnicas españolas. Estas ordenanzas significaban una limitación creativa que habría que respetar, pues en sí misma hacía parte de las estrategias de evangelización de indios y negros incorporados en los talleres artesanales. Solamente, relata López, hasta la época neogranadina los intereses y cambios en los valores estéticos de la clase opulenta favoreció el desembocamiento en la elaboración de mobiliario con recursos técnicos entremezclados, aunque el resultado final permaneció constreñido.

El amplio trabajo de López muestra que durante décadas el referente colonial se estabilizó en el repertorio objetual y estético de la cultura. De ahí que González lo señale con claridad en su cama radio, en virtud de sus formas pintadas: simulacros de madera torneada en columnas que dibujan arcos, patas gruesas y cabecero como de altar. Pero la simulación no es accidental, sino democrática al combinarse con el popular metal: es presencia de un referente en el material frío y

la pintura evidente, es decir, es ya una apropiación y reinterpretación del referente colonial que, empero, le exprime su simbolismo de dominio y lo disemina en lo popular.

Tercero, la cama radio porta en su cabecera un espacio para el aparato tecnológico que abrió, desde los años 30 hasta la popularización de la televisión, todos los canales de comunicación en el país. La radio transformó la estructura de los hábitos, los medios de comunicación, las vías, la sensación de estar al día en el mundo, a la vez que extendió los límites de la imaginación atendiendo radionovelas y explorando músicas y noticias. De ahí que obtuviera un lugar privilegiado, pues no solo ingresó a la alcoba sino accedió al lugar de las cosas íntimas y al alcance del amanecer. Sólo las cosas más preciadas se ponen junto o encima de la cama, para muchos incluso las más devotas.

Así que esta cama venía con altar tecnológico a la cabeza del durmiente. Lo cual hace un diálogo en sí mismo característico de la simultaneidad de tiempos, entre el referente colonial, la apropiación técnica del material y el elogio de la innovación tecnológica, todo ello apropiado en la cotidianidad. Textos diversos se entrecruzan así en la cama radio tal como fascinó a González.

Finalmente, la accidental intervención de la artista genera un efecto de compresión. Al recortar a la mitad la longitud de la cama, toda la funcionalidad del objeto es recortada; pero al acostar allí el cuerpo de un hombre, la funcionalidad es re-escrita. De hecho, ahí está, reposa, se acuesta, es casi como si la imagen capturara el momento en que estuviera buscando dónde apoyar la cabeza. Pero en 95 cm, ese movimiento del cuerpo ocurre por la compresión del piecero hacia el cabecero. Y al ver el cuerpo del señor caído de Monserrate, el mundo popular, técnico y en simulacro de la cama no exalta la figura colonizante, religiosa y moralizante, sino que la aplana, la comprime y la hace mundana; ¡no puedo evitar imaginar a González sentada encima de la cara del señor de Monserrate!- Ella ya ha re-escrito la imagen icónica de una estampilla popular de Gráficas Molinari que a su vez hace parte de la larguísima cadena de reinversiones del icono católico. Herramienta de evangelización, el icono del rostro de Cristo, tal y como se lo inventó occidente, se traslada y materializa globalmente y por todas las clases sociales llevando su rostrificación moral. Pero difícilmente se aceptaría ubicarlo para ser cubierto, para recibir el cuerpo con sus olores y sudores, para ser receptáculo de sentaderas y burlas.

Ya la interpretación pictórica con la particular paleta de colores y planos de González mostró una eliminación de lo doliente y caído que tiene ese cuerpo y dejó solamente lo mínimo identificatorio; en esa pintura ya habría una primera mundanización; de ahí, su naturaleza-casi-muerta.

Al acostarlo, al hacerlo caer, acostarlo y reposar en el derriere de esa cama, obliga la mirada a bajar para escudriñar en medio del objeto: un marco colonial que no exalta, sino que todo el simbolismo religioso pasa a un segundo plano ante el juego de intercambios que porta el objeto y que, por el contrario, realiza un señalamiento de una inversión de los valores culturales.

Esta obra de González, pero asimismo mucho de su trabajo, pone sobre la mesa la crítica y el humor, o mejor, la necesidad de burlarse para vivir en invitar a una experiencia que desconecta la mirada automática cotidiana de la cama y reconecta el mundo simbólico con el que González juega y nos lleva a la crítica. Pero otras camas, las Cujas de Feliza Bursztyn, nos invitan a una experiencia similar en un

registro de sentido diferente. Las Cujas son una serie de camas, algunas incluso son camarotes.

Lo sabemos por su posición acostada, elevada del suelo un par de decenas de centímetros, una sábana sedosa y satinada que cubre desde el cabecero hasta el piecero y, sin duda, unas siluetas corpóreas de cabezas, lomos y caderas. A esta cama la acompaña el sonido de un palpitar, o mejor, el mecánico golpeteo de un motor que incita los cuerpos de metal a chocar uno contra otro. Pero esto es adelantarse. Lo que vemos es la cama en una de sus facetas. No es la cama del sufriente señor de Monserrate, sino aquella cama más popular, de 90 cm de ancho y de tubo metálico que se encuentra en la alcoba y se presta a los cuerpos deseantes.

Es la misma cama que Óscar Muñoz dibujó entre sombras con los cuerpos en preámbulo. Llama la atención que Bursztyn también apeló al cuarto oscuro en su primera presentación de las Cujas en el Museo de Arte Moderno de Bogotá y en el Museo La Tertulia en 1974. Cubrió las paredes y las fuentes externas de luz con una tela gruesa negra para dejar a oscuras el recinto. Solo una fuente de luz artificial alumbraba tímidamente la cuja y su escenario. Bursztyn montó un escenario: toda la alcoba está allí, todo con lo que los pies tropiezan, todo lo que los cuerpos olvidan. Solo el crepitar metálico acompaña este escenario ambientado con la música de las composiciones electrónicas de la maestra colombiana Jacqueline Nova.<sup>1</sup>

Empero, la cama se encuentra cubierta. En algunas cujas vemos solamente la sábana satinada cubriéndolo todo, en otras se alcanza a ver partes de tubos de metal. Pero siempre están ocultos los cuerpos. Ese es el juego de esa faceta en tensión en estas Cujas de Bursztyn, evidenciar lo que permanece oculto, hacer patente la función del objeto para servir a lo que ocurre fuera del alcance de la vista. Si a esto añadimos el efecto del color del satín, amarillo patrio, púrpura arzobispal, entre otros institucionales religiosos o colegiales, situaciones críticas como en medio de una opresiva herencia colonial. Los elementos de las obras conectan con el referente, su uso y su historia para lo oculto se hace siniestro: ¿a qué cuerpos, a qué posición, en qué posición? ¿qué subordinación oculta un maquínico choque de placer? ¿Para quién es el placer oculto? Podría ser satín de burdel, pero no por ello se reduce lo que a gritos se oculta: cuerpos maquínicos de un placer-poder. No que las cujas exploren el abuso sexual, sino que la relación sexual también se manifiesta como relación de poder y subordinación que se hace carne en condiciones, colores y posiciones maquínicas. Esa es en la alcoba oscura el papel del satín cómplice que domina sobre la cama popular metálica y abruma con su golpeteo mecánico autoreferencial y autocomplaciente.



Imagen 1. Feliza Bursztyn. De la serie Cujas (1970). Tomada de Banrepcultural  
«<https://www.banrepcultural.org/coleccion-de-arte/obra/serie-camas-ap5107>»

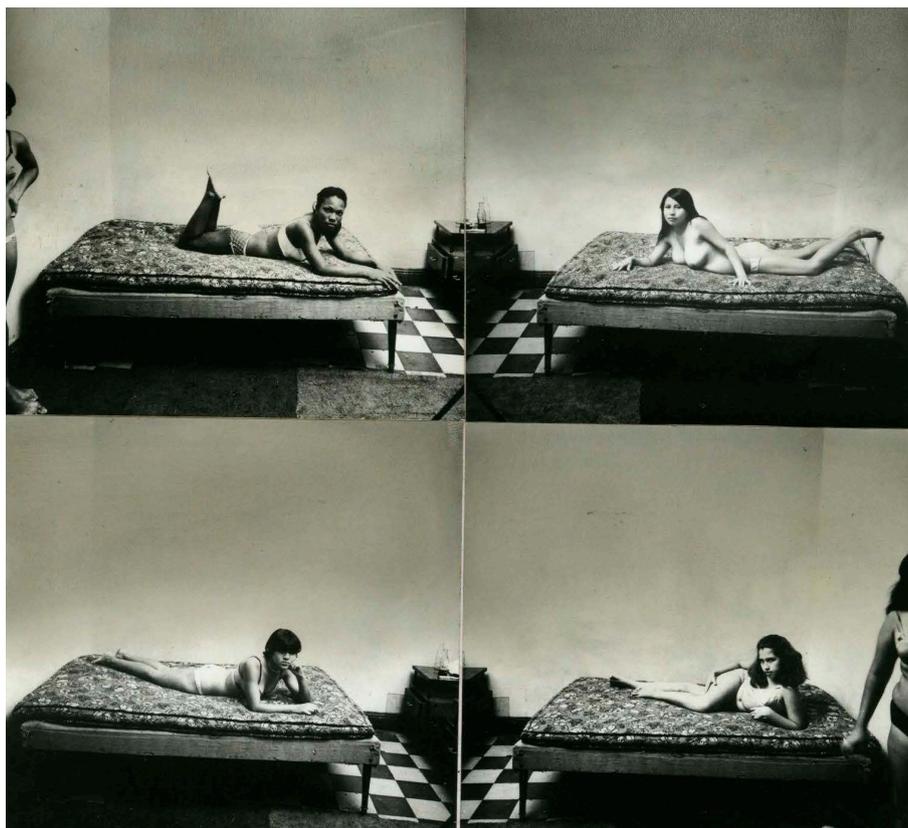


Imagen 2. Fernell Franco. De la serie *Prostitutas* (1970). Tomada de Artishock.  
“El Cali claroscuro de Fernell Franco en la Fundación Cartier”. <<https://artishockrevista.com/2016/02/10/cali-claroscuro-fernell-franco-la-fundacion-cartier/>>

No es de extrañar la mirada crítica de Bursztyn, pero también autoconsciente, femenina, activa. Más que la “mujer artista”, que González y Bursztyn rechazaron, Feliza Bursztyn es caracterizada por Traba como una “obrero seria y consecuente, armada durante años de la máquina soldadora para demostrar que todo podía ser pegado con una buena dosis de gracia y otra no menos importante de arbitrariedad” (Rubiano, 1986, p. 6). La artista miraba las cosas tras la mirada de chatarra; entre lo desechado de una sociedad industrial encontraba las piezas metálicas que se ensamblan, que se comunican, que se agregan y forman algo más que la suma de las partes. Cada pieza de sus cujas fue ensamblada por ella para generar un espectáculo que también hace parte de la obra.

Por un lado, Traba señala, citada por Rubiano: “Motor vibrando, paño deslizándose sobre la cama como un estandarte ambiguo-sexual, patriótico, erótico; la suma de estos factores dio, mejor que piezas escultóricas, elementos para presentar un espectáculo [...] Para que lo convencional, la costumbre y la rutina del ojo queden definitivamente cancelados, el espectáculo crea un nuevo espacio donde la cámara negra obliga a perder las referencias. Nadamos, pues, en un espacio “otro”, obligados a convivir con el movimiento de las camas. Experiencia liberadora, bien podría ilustrar el gran tema de nuestro siglo: eros y civilización” (1986, p. 8).

Un espectáculo signado por su punto de vista y experiencia, susceptible de conectar con la experiencia de cada mujer y hombre, con la cama de cada pareja

o como diría Bursztyn misma, de “los polvos perdidos” que cada quien esconde entre el cuerpo y la memoria.

Lucas Ospina realiza lo que llama una “escultura de entrevistas soldada con pedazos de textos y entrevistas a Feliza Bursztyn” que tiene la virtud de eliminar de los fragmentos la parquedad periodística y recuperar la vitalidad de la voz de la artista. En estos textos, con relación a la exposición en el Museo La Tertulia, la artista recuerda:

Con la exposición de *Las Camas* ocurrió algo maravilloso. Las mostré primero en Medellín. Entonces le encargué a un par de muchachos hermanos que escucharan y tomaran nota de todo lo que la gente comentaba. ¡No se imaginalo que alcanzaron a escribir! Resultó un libro extraordinario donde cuentan cómo algunas personas gritaban frente a las camas en movimiento, unas monjas lloraban, otro opinaba las cosas más inverosímiles. Fue algo maravilloso. Por eso yo insisto en que una obra es importante en la medida que suscite reacciones a la gente. Lo importante para mí es lo que la obra deje en la gente que la vea; la experiencia que viva cada persona, lo que sientan, piensen y asocien; lo que signifique para todo aquel que la observe. Aquello que quede en los visitantes; todo esto es lo que creo en verdad importante. Todo lo decide el público, si lo ve y queda impresionado, es un proceso (Ospina, 2019).

Bursztyn dedica sus obras al público que respeta, pero el espectáculo no es complaciente. La maquinización de los cuerpos metálicos copulantes escondidos en telas de seda y satín que brilla sobre lo que esconden, de hecho, manifiesta una voz de mujer que no calla su burla crítica de lo que se esconde mojjigamente.

Esa voz es posible en el tiempo y formación de Bursztyn y desde allí remite a una generación de mujeres en transformación y una cultura de dominio sexualizado.

Estimo que precisamente esa relación con la mirada crítica femenina sobre la posición sexuada de mujer, justificada en un dominio oculto y maquinico en la sociedad, se hace patente también en la relación entre la cama popular metálica y el término que cita la obra. “Cuja” es un término en general caído en desuso, pero aún resuena en zonas populares y campesinas para referirse a la cama matrimonial. La palabra tiene historia en la cama medieval europea, noble, colonial, que resuelve la técnica de dormir con cabecero, piecero y tendido, haciendo la forma de U que era propia del apoyo de la lanza o estandarte del jinete en el caballo; la cuja fue la primera en extender esa forma de U a través del tendido de madera y ubicarse como cama de nobleza, en madera y en el centro de la amplia y acomodada alcoba; cuja entonces remite a una manera de dormir y organizar el espacio de la alcoba de la casa colonial que se asume en la cultura como la cama de la habitación principal -lo cual en muchas casas populares o campesinas es la única habitación.

El término termina trasladando el sentido y organización, o al menos su expectativa, a la habitabilidad de las alcobas y sus modos de resolver las técnicas de dormir; recordemos que, según Dibie (1989), lastécnicas de dormir no son las mismas para todas las culturas y muchas de las comunidades originarias de América utilizaban la hamaca en sus malocas o bohíos. La cuja entonces es un referente objetual que remite a una tradición colonial de organización familiar y de la vida, que sostiene una clara jerarquía patriarcal de dominación del orden dentro y fuera del hogar.

Pero Bursztyn agregalos cuerpos metálicos en una extraña posición: un cuerpo acostado y otro erguido, pero en el centro visual de la cama; los rasgos del cuerpo acostado no son tan evidentes como el del cuerpo erguido, pero este no se

evidencia no acoplado: es como un lomo cubierto sin forma de mujer, solo fuerza mecánica.

Al dejar esa fuerza en el centro y cubrirla da la impresión de un extraño altar que une nuevamente placer y muerte, una cobertura que, por ejemplo, convierte el camarote en un catafalco púrpura, vampírico y obispal, para que aquella que sea capturada desaparezca entre los ojos satinados y orejas puntiagudas del mueble. El extrañamiento aquí hace que el escenario de Bursztyn obtenga las respuestas citadas por parte de los espectadores participantes, pero estas mismas respuestas corresponden a lo que esta patentización de la asociación muerte y placer tiene incoada en la mirada del participante de la obra.

Lo que hemos podido ilustrar hasta este punto muestra la manera en que las camas de Bursztyn se presentan como operadores mentales que se ramifican en múltiples direcciones. Seguir las huellas de estas operaciones es andar entrelazados constitutivos de la obra que alcanzan el mundo cultural, social e histórico que nos es en común. De ahí que la noción de tejido ofrezca una primera respuesta al enfoque intertextual: no se trata de explicar la obra como pieza o práctica artística solamente, se trata de verla entrelazada en las condiciones y estructuras sociales, culturales y de época que hacen experiencia y subjetividad. Las camas de Bursztyn conectan con los sentimientos ocultos que la vida sexual de cada quien guarda, pero que el sexo mismo, o mejor, la sexualización de la cotidianidad en manos de un erotismo hecho mercancía, también sostiene como goce oculto, físgón, sádico incluso; como ha enseñado Zizek, el goce es un gran reproductor de la ideología y las relaciones de poder. Esto es claro en la sociedad de consumo y del espectáculo que promueve lo que había quedado invisible, pero dejándolo como lo oculto atractivo o siniestro -de hecho, exaltación que señala, juzga y desea lo oculto-. Empero, también es vigente en las jerarquías que atraviesan con violencia la sexualidad, el goce de dominio y abuso en un país de instituciones religiosas, policiales y políticas condescendientes con lo que pasa a puerta cerrada, y más aún con la mujer que calla y es descreída, incluso inculpada, por la situación de violencia en la propia casa.

Lo en-común tendrá entonces dos facetas en la obra de Bursztyn: por una parte, ese sentir oculto que se reproduce y que sostiene la relación de dominación que ha tenido a la mujer por abyecta privilegiada; pero también, en la obra se hace patente el sentir de la voz crítica que resiste, resiente y rechaza la continuidad de la relación de poder abriéndola a la sensibilidad del público. Por ello, se entretienen las condiciones culturales que soportan y que son señaladas en la obra, la urdimbre cultural, y los lazos que Bursztyn acopla con soldadura para hacer aparecer el sentir, la crítica y la voz de mujer mediante el extrañamiento del silencio normalizado en la urdimbre cultural y que establece la trama poética de la obra. Mientras que la obra de González mostro el juego intertextual interno del objeto cama, la cuja de Bursztyn añade una intertextualidad excéntrica que se abre a las huellas significantes del objeto que hacen sensible el conflicto cotidiano, que acusa la relación dominante, que descrea de los discursos normalizados y que, como veremos, demanda alternativas de sentido para lo real.

*Otras camas, otras tramas: Fernell Franco y la ambivalencia de la intertextualidad*

Estimo que estas camas han acusado en su yacer dos formas particulares de opresión, aquella que corresponde a la herencia colonial y su popularización en el imaginario cultural y aquella íntima de la relación de poder sexualizada. Dos camas más vienen a la mente con relación a estos dos términos. La opresión oculta no solo ocurre bajo la sábana de seda, que puede ser la de los representantes de falsa y cuestionable moral obispa y sus camas púrpuras no tan infantiles o simplemente la de la moral opresiva y sexista trasladada al propio entorno de las relaciones de pareja cotidianas. Una opresión familiar también es ilustrada por Fernell Franco en la serie de fotografías *Prostitutas* (1970). Estas fotografías se han presentado como uno de los primeros gestos de fotografía independiente de Franco a partir de un trabajo documentalista de la prostitución en Buenaventura, “donde se refleja la vida de las trabajadoras sexuales de este puerto del pacífico colombiano” y cuyo recurso al blanco y negro resultaba ser “más apropiado que el color para reflejar la realidad sin engaños ni distracciones, y que se convirtió en una constante en su obra, gracias a la influencia que recibió de Rembrandt y del arte cinematográfico” (CVI, 2020). Pero esta explicación carece de excentricidad. Franco elige la habitación, incluso la cama allí disponible y captura un juego que se entiende también como un principio vital que el fotógrafo entendió desde temprana edad: la vocación por “seguir a la deriva de la sobrevivencia” (Iovino, 2004, p. 15).

Curiosamente fue otro objeto el que le enseñó, en sus propias palabras, este principio vital, a saber, la bicicleta, la llamada burrita, medio obligado de trabajo para un joven llegado a Cali, pero también de descubrimiento, de paseo, de amistad en el diario vivir por las calles de la ciudad. Franco es honesto en esa ambivalencia: la vida misma en Cali, cuestión susceptible de ser compartida, no es de un solo modo o color. El blanco y negro elimina justamente lo que de brillo intenso y acomodado puede brillar con color en una fotografía publicitaria; lo que queda es matices de zonas grisáceas no absolutas.<sup>2</sup>

Los italianos con los que conoció el mundo de la fotografía eran cultos huéspedes que venían huyendo de la guerra: “oyéndolos me di cuenta de que los desplazados éramos muchos y que veníamos de muy distintas partes”. (Iovino, 2004, p. 16). Como fotógrafo de noticias para el *Diario El País* y el *Diario de Occidente*, los contrastes radicales se mezclaban en la rutina. Tuvo que fotografiar matanzas a diario: “el *Diario* publicaba todos los días en la primera página imágenes de los muertos del día anterior, que nosotros los fotógrafos habíamos ido a buscar en los lugares en que sucedía todo aquello”. (1992, p. 13). Atestiguar el terror de la violencia y la muerte y capturar con la cámara lo que será el periódico de ayer; sentir la confrontación de un oficio cotidiano y un escenario que debería detener el tiempo: “Lo que veíamos era en realidad aterrador. Uno llegaba a esos pueblos sin luz, generalmente incendiados después de la confrontación. No se veía en dónde estaban los cadáveres, por lo que uno tenía que ir a tientas palpando, ubicarles la cara y enseguida, con el flash, hacer visibles sus rostros para registrarlos.

Ese impacto en que aparecía por segundos la cara de la persona masacrada era algo demasiado fuerte, algo sin nombre. El muerto como que se le metía a uno entre el alma. Todavía es imborrable para mí el primer encuentro”. (2004, p.

13). Allí mismo se labran relatos y memorias post mortem, que como espectador in situ Franco no puede sino sentirse atravesado: después de fotografiarlos los apilaban a lomo de mula para llevarlos en camiones, pero ¿a dónde iban los camiones llenos de cuerpos? ¿Llegaban al anfiteatro de Cali o los tiraban a los ríos “que siempre estaban llenos de muertos flotando”, o los cargaban en vagones del tren y los dejaban por otras partes? “Eran relatos macabros en medio de una violencia imparables. Y esa violencia no es distinta de la de ahora”. (2004, p. 13). Pasado y presente de la violencia en el país se entremezclan también. Pero también la indolencia de la diferencia de clase que se alimenta de esa historia de guerra y convulsión social: “No solo era la diferencia con respecto a lo que yo conocía como una vida normal en mi barrio, sino que muchas veces llegaba al periódico después de fotografiar desastres y allá me estaban esperando con una chaqueta y una corbata para que me fuera corriendo al Club o a las reuniones sociales, a registrar los cocteles de la gente más adinerada, a la que no tocaba toda esa realidad con la que yo me encontraba a diario” (2004, p. 12). La realidad, en sí misma confusa, enredada y conflictiva, mostró para Franco una ambivalencia que le demandó perder la inocencia y obligarse a buscar una explicación: “Yo mismo tenía que sacar conclusiones, tratar de darme una explicación de que era todo eso que presenciaba. Mi modo de ver las cosas cambio definitivamente porque el pan de cada día era toda esa realidad tan difícil y tan contrastada”. (2004, p. 12). Entre la búsqueda de sentido y el miedo generalizado, la vida en el país es ineludiblemente ambivalente.

Para Franco, la posibilidad de buscar ese sentido se expresa en *Prostitutas*. “Seguir a la deriva de la sobrevivencia” es una actitud ante la cotidiana rotura y es ello lo que captura con su lente a lo largo de su trabajo artístico.

Esos barrios no eran miserables, pero sí muy pobres. Para la gente que vive en esas situaciones de pobreza no hay salideros, la vida es una misma cosa siempre. Esta idea traté de expresarla en la insistencia de los espacios de *Prostitutas*, en la insistencia del desastre en *Demoliciones*, en la reiteración de lo que se esconde en *Amarrados*, y en la asfixia constante de *Pacífico* y creo que está también en la repetición continua del espacio de “Ciudad de Dios”.

La cámara da vueltas por unos mismos sitios devastados y conflictivos en los que continuamente se agrava el problema hasta que estalla, y después de que estalla vuelve a empezar el mismo problema sobre un abono más fuerte. (2004, p. 37)

La serie *Prostitutas* presenta una mirada inesperada de la ambivalencia, a saber, la posibilidad de reír en medio de la situación de opresión, de ser mujer ya la vez objeto sexual. Grises por todos lados, los cuerpos desgastados posan, se ríen, participan del juego que les propone Franco y que él alcanza a capturar, a la vez que se evidencia el espacio, su mugre y su condición de ese otro oculto distinto al de *Bursztyn*, pero igual de violento y mecánico. Las mujeres posaron para Franco con su cuerpo desnudo mostrando una mirada que, empero, se revela transparente; acostadas en la cama mullida, por todas compartida y manchada, juegan con el fotógrafo de revista a ser más que receptáculos del desfogue de marineros borrachos.

Lo que para ellas es un instante de risa en esa cama, se convierte en los espectadores posteriores en un recordatorio del contraste humano e ignorado de un rincón olvidado de Buenaventura que, empero, refleja el sino compartido de niñas y jóvenes chicas en los barrios pobres del país. No son prostitutas nada más,

mercancía-cuerpo, sino chicas que sin reparo alguno son como yo, se acuestan y ríen, sienten y viven lo que la sobrevivencia tiene en común. La cama allí se revela cómplice, ya no solo del marinero o paseante que se esconde allí, sino de la vida que sobrevive en esas mujeres a la deriva.

Es interesante ya notar que esa ambivalencia no es gratuita ni mórbida. Por el contrario, es constitutiva del tejido intertextual. Richard Bauman destaca en *A World of Others' Words* que la producción de intertextualidad tiene como base el hecho de que la vida social esta discursivamente “constituida, producida y reproducida por actos situados de habla y otras prácticas significantes que están simultáneamente ancladas a sus contextos situacionales de uso y los trascienden, conectados por lazos interdiscursivos a otras situaciones, otros actos y otros enunciados”. (Bauman, 2004, p. 2).

El repertorio de conceptos y prácticas culturales conforma un marco convencional de base para la producción, recepción y circulación del discurso. La cuestión aquí es que los enunciados emergen de este repertorio, pero en virtud del uso, de las prácticas comunicativas, son potencialmente descontextualizables.

A su vez, la descontextualización implica la recontextualización en otro contexto. Así, la iterabilidad de los textos consiste no solamente en su potencial de ser enunciados en diversas ocasiones y contextos, sino que al hacerlo se labran lazos intertextuales entre los mismos. Al abrir el centro del texto al mundo interdiscursivo, la intertextualidad no se acota en los nexos entre textos y sus citas más o menos explícitas, sino que el punto de interés, con Bauman, yace en “cómo la intertextualidad se efectúa en prácticas comunicativas, incluidas la producción y recepción, y con qué finalidad”. (2004, p. 5). De hecho, defiende el autor, la intertextualidad genérica de los textos es insuficiente para dar cuenta de la configuración formal, pragmática o temática de una enunciación, puesto que existe una brecha intertextual (“intertextual gap”) entre el texto particular y la clase genérica del discurso en el que se participa. El token del enunciado no es una entidad cerrada, sino que porta significación y se enlaza con los otros elementos del proceso discursivo, los discursos paralelos, la situación social, las agendas estratégicas y demás factores situacionales y extrasituacionales que modulan la producción y la recepción de la enunciación.

#### *A modo de cierre*

De modo que la recontextualización implica, en sentido estricto, una reconfiguración del contexto; este se recrea en el acto de habla mismo y la brecha intertextual se calibra en correlación con los factores de la situación y del género de discurso (más restrictivo entre más institucionalizado o procedimental, por ejemplo, una situación judicial). Por ello, cuando la enunciación se ubica en una práctica que amplía la brecha intertextual da lugar a la adaptación de los marcos genéricos a las circunstancias emergentes y, en consecuencia, a diversas y novedosas relaciones de significación. La intertextualidad en esta brecha se hace performativa, es decir, construye significación en su propio acto de tramar las relaciones de significación in situ. Lo performativo aquí, en el acto mismo de enunciación o de realización de una práctica, conjuga lo regulado y tradicional que da sentido a la repetición de la acción y lo que excede y se produce en el acto y en la recepción del enunciado.

De modo que lo performativo hace parte de las dinámicas de recontextualización y, en consecuencia, de los alternativos y cambiantes marcos disponibles que se efectúan como intertextualidad dinámica y abierta de los textos.<sup>3</sup>

Esta es la ambivalencia de la intertextualidad a la que nos hemos referido. No es meramente que las fotografías de Franco y sus camas de prostitutas puedan referir un lenguaje cinematográfico de blanco y negro y a las poses de mujeres de revista; sus camas son principalmente las del mundo de esas mujeres, su condición, las historias de vida, y con ello, los discursos y prácticas que las oprimen y se reproducen en la sociedad colombiana. Las fotografías capturan todo el universo simbólico en torno a esas mujeres-camas y a la vez abren un circuito de crítica y sensibilidad hacia el circuito moral que condescendentemente aceptamos como normal y del que preferimos callar.

**Ariza Urbina, U. (20 de agosto de 2020). Adolfo Pacheco: el hombre que hablaba con el espejo. El Bolivarense. Disponible en «<https://bolivarense.com/adolfo-pacheco-el-hombre-que-hablaba-con-el-espejo/>».**

Ariza Urbina, U. (20 de agosto de 2020). Adolfo Pacheco: el hombre que hablaba con el espejo. El Bolivarense. Disponible en «<https://bolivarense.com/adolfo-pacheco-el-hombre-que-hablaba-con-el-espejo/>».

Bauman, R. (2004). *A world of others' words*. Malden, EE. UU: Blackwell.

Collazos, O. (2018). *Cuentos escogidos 1964-2006*. Cali: Universidad del Valle.

Culler, J. (1976). Presupposition and intertextuality. *Comparative literature*, 91(6), pp. 1380-1396.

CVI. (10 de noviembre de 2020). Fernell Franco (1942– 2006). Obtenido de Centro Virtual Isaacs, en: <https://cvisaacs.univalle.edu.co/fotografia/fernell-franco/>

Díbie, P. (1989). *Etnología de la alcoba*. Barcelona: Gedisa.

Eco, U. (05 de febrero de 1992). *Los límites de la interpretación*. Barcelona: Lumen. Obtenido de ICAA, en: «<http://icaadocs.mfah.org>»

Fairclough, N. (1994). *Discourse and social change*. Cambridge: Blackwell.

Gaitán, A. (2020). A la espera. En FUGA, V Bial de Artes Plásticas y Visuales 2018, (pp. 49-53). Bogotá: Fundación Gilberto Álzate Avendaño.

Iovino, M. (2004). Fernell Franco. Presentación y entrevista de María Iovino (2001-2004). Obtenido de ICAA, en: <https://icaa.mfah.org/s/es/item/860546#?c=&m=&s=&cv=&xywh=-1334%2C-110%2C4367%2C2444>

Kremer, H. (2017). *Harold Kremer. Cuentos*. Medellín: EAFIT.

Laverde, M. C. (2017). Entrevista con Débora Arango. *Hojas Universitarias*, pp. 212-242. Obtenido de: [http://editorial.ucentral.edu.co/ojs\\_uc/index.php/hojasUniv/article/view/1853](http://editorial.ucentral.edu.co/ojs_uc/index.php/hojasUniv/article/view/1853)

López, M. (2018). Tres momentos de desarrollo del mueble en la Nueva Granada. En *M. Colonial, Catálogo Museo Colonial. Volumen III: Mobiliario* (pp. 27-56). Bogotá: Museo Colonial.

Museo de Antioquia. (2015). *Piso piloto. Un proyecto que reflexiona sobre la vivienda*. Obtenido de: «<https://www.museodeantioquia.co/exposicion/piso-piloto/adrian-gaitan/>»

- Ospina, L. (14 de 01 de 2019). Feliza Bursztyn: “En un país de machistas, ¡hágase la loca!”. Obtenido de Cerosetenta: <https://cerosetenta.uniandes.edu.co/feliza-bursztyn-en-un-pais-de-machistas-hagase-la-loca/>
- Pineda, F. (2016). La sala del hogar como contexto objetal: planteamiento de una categoría para el estudio de la cultura material. *Iconofacto*, 12(18), pp. 70-95.
- Pineda, F. (2019). Heidegger, Schapiro, Derrida lo que se hace presencia en los zapatos. Una polémica extendida a la obra de María Teresa Hincapié Una cosa es una cosa. *Revista de Humanidades*, 9(2), pp. 72-85.
- Pineda, F. (2020). Diálogos modales en medio de una Última Sena: Jordi Claramonte y Feliza Bursztyn. *Calle 14: Revista de investigación en el campo del arte*, 15(27), pp. 40-55. doi:<https://doi.org/10.14483/21450706.15408>
- Pineda, F. (2021). Meditaciones pascalianas en la obra Planas y castigos de Bernardo Salcedo. *Revista Común-A*, 3(2), pp. 23-36.
- Ramírez, M. C. (2004). Tactics for thriving on adversity. Conceptualism in Latin América, 1960-80. En: M. C. Ramírez, & H. Olea, *Inverted utopías* (pp. 425-455). Houston: Yale University Press. Rubiano, G. (1986). Feliza Bursztyn Escultora. *Escala* (1).
- Roque Romero, A. (2018). Arte público y políticas culturales en el posconflicto: potencias, retos y límites. *Calle 14 revista de investigación en el campo del arte*, 13(24), 360–375. <https://doi.org/10.14483/21450706.13531>
- Serrato, M. (06 de 02 de 2018). Así lo cuenta Beatriz González. Obtenido de Artishock. *Revista de arte con- temporáneo*, «<https://artishockrevista.com/2018/02/06/beatrizgonzalez-capc/>»

## Notas

- 1 Respecto al tratamiento de Bursztyn de otros objetos cotidianos ver Pineda (2020).
- 2 Me parece que la realidad es blanca y negra y que el color es el generador de engaños, que es un distractor que pone borroso lo que uno quiere decir. El blanco y el negro permite manejar profundidad en lo más sencillo, porque lo obliga a uno a entender el contraste más simple de lo verdadero. Desde que estaba muy joven me ha parecido que el color lleva la fotografía al mundo de Walt Disney, porque le da el encanto de la fantasía y de las exageraciones”. (Iovino, 2004, p. 24).
- 3 “González perturba lo que hasta ese momento se llama “pintura-pintura”, e incorpora en sus trabajos el uso de formas, colores y soportes propios de los contextos culturales a los que alude. Igualmente, el acercamiento al universo de las imágenes que provienen de territorios diferentes a la historia del arte, así como a los códigos de sensibilidad y representación que los singularizan, le permite transgredir los límites del arte, de manera que su trabajo entabla diálogo con expresiones propias de subgrupos cuya cultura visual ha sido ubicada en un lugar de exclusión con relación a las manifestaciones del arte moderno” (Jaramillo C. M., 2005, p. 20).