
La cama del arte de Colombia y su intertextualidad
excéntrica: Débora Arango, Juan Fernando Herrán
y Adrián Gaitán

estudios
artísticos

The bed as depicted within Colombian art and
its eccentric intertextuality: Débora Arango, Juan
Fernando Herrán and Adrián Gaitán

Le lit de l'art colombien et son intertextualité
excentrique : Débora Arango, Juan Fernando
Herrán et Adrián Gaitán

A cama da arte da Colômbia e sua intertextualidade
excêntrica: Débora Arango, Juan Fernando Herrán
e Adrián Gaitán

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/492/4923269004/>

DOI: <https://doi.org/10.14483/25009311.19418>

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. Por su parte, las camas en Arango, Herrán y Gaitán permiten dar el paso a establecer las condiciones en que la intertextualidad excéntrica se vincula con la participación del sujeto.

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

Abstract: This article continues the previous exploration into the place, expression, meaning and interrelation of how the bed as an object of daily use is represented or appropriated in some emblematic works of 20th century Colombian art. The transversal presence of the bed allows us to discuss a series of characteristics of the category of intertextuality and its relevance as an analytical category applied to the field of visual arts.

Taking the bed as its central object of use, this exploration enables us to show that intertextuality in arts research expands

to cultural values and contexts, crossing the limits of citation and incorporating diverse elements that connect us with the cultural fabric of our country. The beds depicted in Arango, Herrán and Gaitán facilitate the taking of a step towards establishing the conditions in which eccentric intertextuality is linked to the participation of the subject.

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

Résumé: Cet article se poursuit par l'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 XX^e 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. De leur côté, les lits d'Arango, Herrán et Gaitán nous permettent de franchir le pas pour établir les conditions dans lesquelles l'intertextualité excentrique est liée à la participation del sujet

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

Resumo: Este artigo continua com a exploração 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 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 utilização da cama, se expande para valores e contextos culturais, ultrapassando os limites da citação incorporando diversos elementos que nos conectam com o tecido cultural do nosso país. Por seu lado, as camas em Arango, Herrán e Gaitán permitem dar o passo para estabelecer as condições em que a intertextualidade excêntrica se vincula à participação do sujeito.

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. La constelación de camas que

emerge desde los años setenta remite 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, 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.

La cama loca de Débora Arango: la subjetividad implicada en la obra

La realidad es intertextual, y las propuestas de sentido que el arte abre se introducen en sus tejidos y los pliegan, los alteran, los descontextualizan para generar en la performatividad de su práctica un enunciado de la rotura que no vemos, del sentir que le debemos, y del sentido que se anuncia.

Además de las camas de Beatriz González, Feliza Burstyn o Fernell Franco, otra cama que décadas atrás muestra esta necesidad de anunciar es justamente la de otra mujer: Esquizofrenia en el manicomio (1940) de Débora Arango. Esta obra revela una cama loca de mujer descontextualizada. ¿Cuál es su ambivalencia? ¿Qué operación performativa ocurre en esta pintura? La cama de Burstyn sale de lo oculto para mostrarse histérica, la cama del señor sufriente de González es destendida en gritos desnudos, la cama cotidiana en penumbras de los rincones de Cali se confina para ser ilustrada. Es la misma cama, el mismo referente objetual, pero su contexto objetual se recontextualiza en una habitación del manicomio. La cama loca acoge todo lo que en la normalidad esconde. Sustituye el escenario burgués y la mujer recatada de los años treinta por cuerpos desnudos, imágenes de mujer, posiciones de mujer deseada que interpelan procesos de subjetivación; mediante las fotos alrededor de la cama, todas estas representaciones de lo femenino rodean la cama y acosan el cuerpo, tal y como agreden la mente y el sentir de la subjetividad femenina. Desde el centro de la imagen, el vientre ejerce un doble movimiento.

Por una parte, cae sobre el borde de la cama con un centro pesado que pliega las cobijas; a la vez, por otra parte, es un punto de expulsión de las extremidades del cuerpo: piernas musculosas, manos apretadas y pies firmes, casi entumecidos, incluso sus pechos como pectorales marcados, se extienden como si se dirigieran a salir del marco. La imagen no sexuada de la mujer lucha contra el fondo de imágenes que rodean la cama, y la cama recibe el cuerpo pesado de la mujer y a la vez le impulsa cual trampolín hacia el afuera de la imagen.

Como si la mujer con cabello de fuego fuera lanzada sobre el rostro del espectador, una cama cómplice queda atrás para que el cuerpo sin miramientos ni adornos, lejos de la feminidad sexuada de lo que ha de ser mujer, anuncie la necesidad de fuga que acoge el sentir femenino; la cama que había acogido y ejercido esa forma-mujer invierte su silenciamiento y expone un cuerpo- fuerza

que se expande desde el vientre y que se muestra real frente a la locura de lo normal.

La ambivalencia se muestra en el cuerpo atrapado en el matrimonio, escapista de la representación-visual y social- de la mujer. La intertextualidad se muestra en el universo de significación que el objeto cama acoge y contrapone, que el cuerpo recibe como ilustración y como fuerza, que apela a lo que corresponde a la subjetivación femenina, lo que la subjetivación masculina reproduce y desea y lo que el sentir de esta mujer -en la imagen, en Débora Arango, en la espectadora potencial que todas y todos podemos ser- trae del anhelo de escapar. La realidad social entonces no solo es discursiva, sino que la intertextualidad misma que trama este tejido es ya extrañante.

Es justamente por ello que la cama se convierte en un vector intertextual que, en suma, es el centro de confluencia y de excentricidad entre repertorios de significación y aperturas del sentir. En el choque que el objeto cita entre estos flujos de la experiencia, la realidad se muestra como es: desaforada, absurda, conflictiva, recubierta con formas discursivas que, empero, el tejido de las obras puestas a constelar ha plegado sobre el sentir. Frente a toda la tradición y carga cultural de la cama, o mejor, precisamente sobre esa cama, la mujer histórica de Débora Arango anuncia la vida que queda extrañada; al plegar lo opresivo sobre sí mismas, cama y cuerpo revelan lo que quedaba oculto como una fuerza que debe ser vivida.

Son desnudos que no se avergüenzan de su desnudez, que miran de frente y en actitudes desenvueltas, desinhibidas. ¿Cómo logra usted llegar a ellos?

D.A.: No lo sé conscientemente. Es lo que sale de mí. Tal vez por ser mujer y porque lo hago con más amor. Sí, pienso que es porque pinto con mucho amor y mucha fuerza... En mi trabajo pongo el alma y busco desentrañar el alma de lo que pinto...

MCL: ¿Y es por esto que muchos califican su pintura de pagana?

D.A.: Sí, creo que es por esto y lo cierto es que no sé pintar de otra manera. Hay una anécdota curiosa que te la voy a contar: en 1940 quise pintar una mujer distinta, con expresión piadosa y la pinté y el cuadro se llamó "La Mística" y al final, resultó pagana como las demás...

MCL: ¿Y cómo se explica usted esto?

D.A.: No sé... quizás es que en el fondo toda mujer tiene algo que ocultar... debe mostrar una apariencia de pura y santa para que le permitan vivir la vida. Si se muestra tal y como es, tal y como siente, seguramente termina siendo rechazada. La obligan a una máscara y por eso vive oprimida. A lo mejor, lo que mi pintura intenta es desentrañar un cierto "paganismo" oculto en cada una. (Laverde, 2017, p. 227)

Esa ambivalencia intertextual es un conflicto que entreteje, que aprieta las fibras de la experiencia misma, que teje otras tramas y delinea otras maneras de ver la vida y resistir. Tal potencia atravesó la vida misma de Arango como pintora proscrita en la historia del arte y, sin embargo, constante en su vocación de pintar como mujer. Y esta obra no es la única en la que se expone su mirada crítica de las situaciones de opresión de la mujer o de la mujer oprimida como símbolo de la complicidad con las estructuras de violencia y opresión en el país, como el cuerpo de mujer manoseado y prostituido en *Justicia* (1944), el cuerpo de mujer desnudado y entrañas comidas por buitres al abrigo de una falsa paz en

República (1958) u otra mujer ataviada de colores y cabeza descubierta besa de rodillas la mano del obispo ante las libidinosas miradas clericales en *La procesión* (1941). La mujer en Débora Arango es una figura autorreflexiva de la propia situación del país y su pueblo, su condición de sumisión y de víctima; ajena a los partidismos, revela una táctica política anclada en una época, la llamada época de la Violencia (1940-1952), que se muestra tan convulsa, engañosa y sangrienta como el presente.

Juan Fernando Herrán vs la intertextualidad constitutiva

De modo que la intertextualidad, para ser tal, ha de ser ambivalente; es menos un fenómeno de citas que uno de entretejidos, de tramas que se abren en múltiples direcciones y que, a la vez, evidencian nuestra propia y simultánea multiplicidad. Pero la participación en la performatividad del contexto que implica renovar o reubicar un texto, un objeto, un acto, entre otras cosas, requiere ahondar en dos facetas. Primero, encontramos el hecho de que esa trama no es accidental ni ingenua, y que, al ser particularmente propicia a la poética del arte, la cama, en tanto objeto de uso con su bagaje ya aquí abierto, evidencia tensiones de poder y orden social como parte de su táctica y vocación crítica. Segundo, el arte no suele cerrarse en una interpretación crítica, sino que el sentido de la crítica supone que la recontextualización misma apunta al hacer de una vida extrañante, la crítica misma se muestra medio para indicar un posible en la experiencia y subjetividad implicada en la obra.

De lo primero, resulta ineludible entender la vocación crítica con los estudios que Norman Fairclough ha realizado de la intertextualidad en el marco del análisis crítico del discurso. Para este autor la intertextualidad se encuentra vinculada con la hegemonía: si la intertextualidad remite a la posibilidad de reestructurar convenciones existentes para generar nuevas, dicha productividad no se encuentra disponible para todas las personas, sino que está restringido a relaciones de poder que permean las prácticas sociales correlativas (1994, p. 103). Así, pues, Fairclough reconoce que las relaciones que competen a la intertextualidad no ocurren solamente entre textos, sino entre estos y las convenciones estructuradas para constituir un orden de discurso. A esta distinción denomina intertextualidad manifiesta e intertextualidad constitutiva: “en la intertextualidad manifiesta, otros textos están explícitamente presentes en el texto bajo análisis; ellos están “manifiestamente” marcados o señalados mediante características en la superficie del texto, tales como comillas de citación [...] La intertextualidad constitutiva de un texto, sin embargo, es la configuración de convenciones discursivas que yacen en su producción”. (1994, p. 104). En el eje entre la manifiesta y la constitutiva, se evidencia una heterogeneidad de textos y modos de análisis que resalta los diversos y contradictorios elementos e hilos presentes en la elaboración de un texto, lo cual establece el grado de complejidad del fenómeno intertextual según la integración y superficialidad de los elementos. El cruce de estas características ubica la ambivalencia en el centro de la cuestión de método -interrogante que nos persigue en esta trama-:

La intertextualidad es la fuente de gran parte de la ambivalencia de los textos. Si la superficie de un texto puede estar determinada de manera múltiple por los otros textos que entran en su composición, entonces los elementos de esa superficie textual

pueden no estar claramente ubicados en relación con la red intertextual del texto, y su significado puede ser ambivalente; diferentes significados pueden coexistir, y puede que no sea posible determinar "el" significado (Fairclough, 1994, p. 105).

Fairclough señala, por ejemplo, que cuando un documento oficial es traducido a la noticia del día es ciertamente posible integrar las formas directas e indirectas de presentación del discurso (citas o reportes como "el comunicado dice..." o acotaciones indirectas en la voz o guion del reportero) con el giro en el lenguaje del escenario, medio e intención de la práctica comunicativa: sus giros entre lo monológico y una pretensión conversacional, la elección de términos en la presentación de la noticia que impacten en la audiencia, las sinédoques entre los fragmentos de texto y la sensación de dar cuenta de todo el documento y, por supuesto, la traducción del lenguaje oficial al popular, todo esto elabora una versión del documento y del hecho político, jurídico o social al que responde y de la audiencia que se prepara para recibirla como la versión verdadera: "si las voces de personas y grupos poderosos en la política, industria, etc., son representados en una versión de lenguaje cotidiano (incluso una versión simulada y parcialmente irreal), las identidades, relaciones y distancias sociales colapsan". (1994, p. 110). Los medios aprovechan estratégicamente la ambivalencia para transmitir con efectividad las voces del poder de manera engañosa y encubierta. La intertextualidad, entonces, se convierte en garantía de efectividad de la reproducción de las relaciones de poder en la presentación misma de la noticia. Llegar a esa estructura de poder es a lo que Fairclough denomina intertextualidad constitutiva o interdiscursividad.

Fairclough realiza una serie de caracterizaciones de los modos y tipos de intertextualidad pertinentes al análisis crítico, es decir, a la capacidad de ir de lo manifiesto a lo constitutivo. Lo cual incluye intertextualidad secuencial, incrustada o mixta como modos de vincular un texto con otros, así como las marcas de representación de un discurso en un texto, la presuposición, la negación, el metadiscurso y la ironía como tipos de intertextualidad (1994, pp. 118-123). Para efectos de nuestra cuestión frente a las camas del arte habría que evaluar su posible lugar o el de otras características en el tejido que cada obra trama. Pero lo que resulta sugestivo del planteamiento de Fairclough es que en el texto en análisis el orden del discurso hegemónico es citado de manera constitutiva.

La intertextualidad manifiesta aparece entonces como un tipo de discurso que se configura de elementos del orden discursivo. Ello conlleva una pertinente consecuencia: "la intertextualidad tiene importantes implicaciones para un asunto mayor en este libro: la constitución de sujetos mediante textos, y la contribución de prácticas discursivas alternas a cambios en la identidad social" (1994, p. 133). La posibilidad de generar relaciones intertextuales alternativas o cambiantes en el discurso vehicula a su vez procesos de subjetivación.

Esto, afirma el autor, ya es cierto en el transcurso de la historia de vida de un individuo, así como de grupos o comunidades; nuevas relaciones discursivas conllevan formas alternas de concebir la propia identidad, esto es, la experiencia misma se compone de elementos intertextuales que ratifican o transforman las posiciones de sujeto.¹ Esto indica que los textos que emergen de aquellas intenciones marcadas por la crítica, al ajustarse y reconocer el fondo

interdiscursivo, también abren la posibilidad de reajustar y revisar las posiciones de sujeto del orden discursivo vigente. Ineludible es pensar esto, si bien no como exclusivo, pero sí como raigambre misma de las poéticas artísticas.

No exclusivo, pues movimientos sociales y formas colectivas de agenciamiento pueden dirigirse directamente a transformar las relaciones con las que concebimos el orden y lo asumimos como lo normal. Pero cuando obras de arte como aquellas con las que hemos expuesto el tejido ofrecen una mirada crítica de la maternidad, de la sexualidad, de lo femenino -cosas todas que ocurren en la cama según la cultura- su inminencia, recuperando el término de García Canclini, se orienta a desajustar la normalización de las relaciones de poder que han entrelazados esos campos de la experiencia humana y a visionar desde el sentir otra manera de pensar la subjetividad.

En este nudo de inminencia el objeto de uso se ha mostrado un conmutador idóneo para el encuentro intertextual entre lo discursivo mentado y la transformación interpelada. La cama recoge y extiende sobre ella múltiples y simultáneas significaciones que guardan vigencia en el orden social y se reproducen en la experiencia cotidiana. Y justamente el recurso a la cotidianidad retorna como interpelación de la táctica artística hacia el segundo punto: vislumbrar esas vidas extrañantes que, por ello mismo, dejan abierto lo posible de una transformación o alteridad de lo normal. Una nueva cama resulta particularmente dicente de este nudo de inminencia. Posición horizontal (2011) de Juan Fernando Herrán dispone en las coordenadas del cuerpo acostado lo que pertenece a las jerarquías del consumo ostentoso. Puede que en esta disposición no haya alusión a alguna de las experiencias mentadas por las otras camas y simplemente se trate de la básica y cotidiana necesidad de reposar; pero la obra de Herrán recuerda que el acto y la posibilidad de tenderse sobre una cama no es la misma para todos y que depende de la posición social y el capital adquirido.

Habrían dos extremos de los que halar en esta obra: por una parte, la enorme cama King size con cabezal capitoneado resulta ser el contenedor exclusivo que da orden a todas las demás, que de afuera hacia adentro van reduciendo su ostentación y simplificando su estilización; por otra parte, el centro contiene el único elemento blando capaz de recibir el cuerpo de esta cama, dejando en simultaneidad la conclusión de que es en lo básico y popular del catre de metal que todos, en el fondo, podemos yacer y más allá de lo cual no hay sino capas de decoración. Ambos extremos entretejen correlaciones diversas que apuntan al tiempo a declarar la presencia de las jerarquías asociadas al consumo y la clase social que desde el exterior se muestran como mejoría, éxito y confort y a exponer la semilla existencial de lo que yace desnudo como desnudas se hacen las camas: la misma vida cabe en el mismo catre para cada quien. La obra de Herrán explicita el orden que yace a la intertextualidad constitutiva de la cama como objeto para satisfacer una necesidad básica, pero, a la vez, reestructura sus coordenadas para declarar lo común que pertenece al cuerpo que yace.

Pero aún hay algo que requiere aclararse, pues la cotidianidad de Herrán descrita así resulta demasiado ligera. Al poner en horizontalidad lo que se vende como verticalidad, no solamente se hace común el lecho y el cuerpo acostado, la experiencia compartida de dormir así y no como vampiros.



Imagen 1. Débora Arango. Esquizofrenia en el manicomio (1940). Tomada de Débora Arango: historia de un olvido. El País. https://elpais.com/cultura/2015/11/17/babelia/1447779762_662463.html

¿No se hace también compartido lo no dicho, lo sucio, lo maloliente, violento de lo cotidiano? Por ejemplo, la excentricidad aquí habrá de reconocer todo lo que ocurre en ese catre central; las fuentes de tal reconocimiento pueden provenir de los más diversos lugares, pero por ahora vienen a la mente las descripciones que, por ejemplo, los cuentos de Harold Kremer (2017) realizan de la cotidiana desgracia que se vive en el campo y los sectores más populares de la sociedad. Entre un catre así y unas camas de simple y tosca madera, Kremer ubica en un lenguaje a veces demasiado directo la cama del niño secuestrado que muere y desaparece (El prisionero de papá); la vida, la familia, el matrimonio que pasa por la cama se revuelca haciendo el amor sin amor, y los amantes se van (Algo mecánico, algo manual); el cuerpo sometido al escarnio y al uso para la necesidad o el vicio (¿Quién va a pagar?); los abuelos que se mueren borrachos en su lecho (El gato negro); el sexo abierto que no hace vida, que no tiene vida (Sin aves y sin ruido); el revolver que resuena la locura y el homicidio (Gelatina). La cama es testigo silencioso de la realidad humana, cruda, cruel, penetrante, con olor a fluidos y muertos, en la que la inocencia es imposible y todas y todos llegan a la cama borrachos y adoloridos de la vida.



Imagen 2. Juan Fernando Herrán. Posición horizontal (2011). Tomada de *La distance juste*. <http://www.arte-sur.org/es/inicio/la-distance-juste-2/>.

Entre las camas centrales y las intermedias a lo mejor se ubican relaciones con otro tipo de flujos y condiciones de vida. Los cuentos de Óscar Collazos (2018), aunque oriundos de la misma tierra de Kremer, relatan historias diferentes sobre la cotidianidad de la cama. Sus historias tienden una cama que relata el velorio del “tipo de bien” del pueblo que escondía y abusaba a los muchachos en la bodega de su local (Don Pacho -que en paz descanse- siempre fue un tipo de bien); la cama también recoge las frustraciones de una niña pudiente que se fuga de la casa paterna por enamorada y que, empero, con el tiempo, añora la comodidad perdida en su propia alcoba y vive en el desprecio de su infortunada escasez (Puertas abiertas, distancias cerradas₂); una cama atestigua el homicidio por doce disparos de pistola y el gesto de miedo de los vecinos que apenas se asoman por la ventana y comparten la indiferencia de un crimen más en alguna página del periódico (Los vecinos nunca sospechan la verdad); o esas camas de desarraigo en otro continente que se predicán como actos de valentía de dejar su propia tierra (Biografía del desarraigo₃) e incluso están ahí para padecer y morir entre añorar el hogar en el pánico, en el tecleo prolongado, en la música de la radio, en los anuncios comerciales, siente que partes y que sus cosas solo son naturaleza física” (2018, p. 79). Otro tipo de alcoba en desarraigo relata en este cuento: “No se estaba bien, jamás se estuvo ni se estaría bien en esa mierda de cuatro metros cuadrados y una mugre cocina adonde apenas se podía entrar y para agregar el cabinet a dos pasos de la estufa, a cinco centímetros de la mesa en donde se ponían a hervir las papas, a freír los huevos, a humedecerlas lechugas, a secar el arroz, el asqueroso inodoro ahí mismo y solo bastaba volver los ojos para verlo, sumergirse en lay, empero, sentir la vergüenza de volver con las manos vacías y los vicios llenos (Adiós Europa, adiós. La soledad del viejo amigo).



Imagen 3. Adrián Gaitán. Instalación para la exposición Piso Piloto (2015) Tomado de Piso Piloto. Museo de Antioquia «<https://www.museodeantioquia.co/exposicion/piso-piloto/adrian-gaitan/>»

Collazos privilegian en más de una ocasión lo que ocurre en la alcoba y con ello nos conectan con esas camas que Herrán pone por centro de la experiencia. Lo que significa que la tensión entre lo concéntrico y lo excéntrico en estas camas extiende los extremos hacia la trama de intertextualidad constitutiva en la obra y, a la vez, invierten la lectura ascendente del éxito, condescendiente con el consumo ostentoso, para reconocer ese centro blando y mullido que a todos de una u otra manera nos pertenece y trastoca.

Adrián Gaitán y la participación en la trama de la obra

Esa extensión de dos extremos resulta sugestiva para nuestra cuestión intertextual, pues no se trata de recuperar una dialéctica en la obra que impone un tercero resolutorio; lo más común en las obras-camas con las que hemos hilado es que ese tercero no exista. Por el contrario, entre una y otra se abre la rotura, se evidencia la crítica que motiva la obra y se dejan tensas, apretadas las fibras de lo en común.

Tampoco se trata de una simple dicotomía, sino de un encadenamiento abierto, inacabado, expuesto a todas las formas de expresión del sentir que expresan un tejido común -por lo doliente y por lo expectante- que vincula las obras y la vida misma, como es y cómo podría ser. Ese tejido común que emerge de seguir estas camas no es ya el de la intertextualidad manifiesta de citas o reportes de una a otra, ni el de la arbitrariedad inevitable de marcar el límite de la constelación, sino el que aúna tradición, presente y expectativas de transformación, el que evoca lo absurdo en lo cotidiano y lo canta cual juglar por la provincia de la hamaca grande para anunciar el deseo de otro presente. El canto de las desgracias, la fiesta en el duelo, el arte en la adversidad, paradojas que vivimos incluso en frases de fervor y fatiga como “parar para avanzar”.

Esto apunta a una tercera faceta de la intertextualidad excéntrica: 1) tiene una performatividad que transforma el contexto en el que se recontextualiza;

2) establece conexiones críticas con el orden discursivo para apelar a transformaciones en las posiciones de sujeto; y 3) tiene lugar como participación que re-construye una línea temporal que incorpora a la trama del tejido.

En *Presupposition and intertextuality*, Jonathan Culler comparte la distancia con la comprensión básica de la intertextualidad: “El estudio de la intertextualidad no es la investigación de fuentes e influencias, como se concibe tradicionalmente: ensancha su red para incluir las prácticas discursivas anónimas, códigos cuyos orígenes se pierden, que son las condiciones de posibilidad de textos posteriores” (Culler, 1976, p. 1382).

Culler aporta una correlación entre un cuerpo intersubjetivo de conocimiento y la posibilidad de hilar entre la tradición y la proyección. El pasado de una tradición se evidencia por los ecos entre lo que un texto expone y lo que presupone; a la vez, por el hecho de que las presuposiciones se revelan mejor por el contacto con las presuposiciones de los otros y lo que tienen en común. Lo que es presupuesto no pertenece meramente, o ciertamente no tras unos breves eslabones, a la acción singular del hablante, sino que se desdobra en los diversos puntos de vista que subyacen y se encuentran en las prácticas comunicativas.

Esa base que enlaza los puntos de vista intersubjetivos constituye un código previo que posibilita la intertextualidad misma. Los enunciados o los textos dependen de la existencia del código previo -aún si el código se muestra siempre como actual. Lo que brinda inteligibilidad a un enunciado o un texto es su participación con el código. El código previo al que alude Culler como tradición corresponde más al campo discursivo de las presuposiciones que circulan en el lenguaje natural y se actualizan en las prácticas comunicativas; presuposiciones pragmáticas que establecen relaciones entre el enunciado y la situación de enunciación. Esta pragmática confronta el código previo con la generación de un espacio intertextual. La promesa como acto de habla abre un espacio intertextual que vincula las condiciones de partida del código previo con un futuro posible que da sentido a lo prometido.

Así, lo que es condición de posibilidad de lo enunciado se transforma en espacio de transformación de lo heredado. “El estudio de las presuposiciones retóricas o pragmáticas conduce a una poética menos interesada en los ocupantes de ese espacio intertextual que hace inteligible una obra, que en las convenciones que subyacen a esa actividad o espacio discursivo”. (1976, p. 1396).

Habría que reconocer que la pragmática no siempre es tan transformadora. No en pocas ocasiones el contexto se recodifica en su estructura más conservadora, representando el pasado. Pero hay poéticas artísticas capaces de proponer modos de enunciación que por su propia táctica y vocación vinculan lo dado con lo posible, tejen lo que constituye el orden discursivo con enunciaciones que utilizan lo presupuesto para proyectar textos en el tiempo. Lo proyectado, lo futuro, no es sino una construcción de sentido de lo posible a partir de lo dado; es aquello que nos damos la posibilidad de pensar, imaginar, desear con base o en contraste con la experiencia presente. Cuando el presente resulta tan restrictivo que orienta lo posible en una sola dirección, a decir verdad, ya no es un futuro posible, es solo un vector de reproducción ideológica.

De modo que esa posibilidad de proyección de un posible está planteando una pragmática que ya no es solo la de la interacción con la obra, la que vincula el texto con las prácticas comunicativas o con la intertextualidad constitutiva;

lo que estimo relevante retomar de lo planteado con Culler es que da lugar a la participación, consiste en una demanda de participación. Es decir, cuando la obra evidencia sus lazos con el trasfondo pragmático que constituye el espacio discursivo y recontextualiza críticamente las formas de ese mismo espacio y sus efectos en la subjetividad, a la vez, -o esto es posible por- la participación del lector -espectador-oyente se convierte en el punto de inflexión en sí mismo y en vórtice intertextual del código previo y de un sentido futuro (en común) de la propia realidad.

De modo que el encuentro mismo entre el objeto de uso y el individuo en el marco de una obra de arte objetual se convierte en un escenario intertextual complejo que, como ya se ha aludido, no se agota en referencias historiográficas o estilísticas, o de movimientos e ismos, sino que se extiende como acto performativo en sí mismo a las diversas tensiones entre lo dado, lo discursivo, y lo posible en el sentido y en el sentir, y esto en virtud de ese encuentro participativo inicial entre la obra y el sujeto. Pues es desde el objeto que se extienden los dos extremos en abierta simultaneidad conflictiva para un sujeto y que decantan en lo que el sujeto participa de la obra. Su mirada y participación pueden resultar siempre incompletas de manera individual; pero no hay que olvidar que el sujeto aludido en la obra es también posicionado por ella, es su interpretante y su lugar de enunciación a cuyo llamado, en diversos grados, cada quien se aproxima.

Por ello resulta inevitable preguntarse(me) ¿cómo aproximarse(me) a obras de diversas épocas, ala cama de González o Bursztyn de la década de 1970 y a la vez a obras más recientes como la(s) de Herrán o la cama contorsionada de Adrián Gaitán? En junio de 2015, Gaitán realiza una instalación para la exposición *Piso Piloto* del Museo de Antioquia. Esta exposición invitó a promover el debate en torno al “tema de la vivienda y su relación con el espacio público” (Museo de Antioquia, 2015) y ala vivienda como un derecho que no encuentra solución individual sino colectiva. La instalación de Gaitán plantea un encuentro entre dos extremos de la vivienda desde el lugar de la alcoba. Por un extremo se anuda la imagen completa que expresa la instalación: cuadros de marco elegante y colores cálidos y una gran lámpara de techo escenifican el lugar de la cama de tubo de hierro y la colchoneta a rayas: una alcoba elegante con una cama pobre da lugar a pensar que esa cama esta fuera de lugar. Al extender esta impresión general se evidencia la jerarquía estética asociada al escenario cotidiano, donde el gusto y la clase excluyen lo popular y denigrante.

La recolección y acumulación de objetos encontrados en la calle ha sido el punto de partida para la mayoría de mis piezas. Me interesa trabajar desde el rol de reciclador-transformador para abordar temas que atraviesan lo social, lo ecológico y lo artístico. Mi pulsión por acumular y transformar objetos se produce bajo la necesidad de señalar críticamente los rasgos socioculturales de nuestra sociedad, con especial énfasis en las imágenes simbólicamente asociadas con la alta cultura. Muchos de los elementos con los que hasta ahora he trabajado pertenecen a un tipo de mobiliario muy particular: pianos de cola, lámparas de techo, objetos decorativos, obras de arte, etc. La idea es conjugar estas imágenes representativas de una condición socialmente privilegiada para contradecir su naturaleza por medio de materiales pobres o menores adquiridos mediante el reciclaje. En la elaboración de estas piezas es igualmente importante lograr que el trabajo pueda ser abordado por cualquier persona y no solo por el público iniciado en las artes. Para ello trabajo con imágenes, situaciones y materiales que culturalmente resultan familiar eso comunes para todas las personas,

a fin de que sirvan de herramienta o punto de partida para generar una lectura autónoma (Gaitán, 2020, p. 49).

Para Gaitán, de hecho, el escenario de “estilo colonial” corresponde a valores aún incoados en la cultura y el gusto de las clases medias y altas, cuestión que intencionalmente cita en su instalación. Empero, la manera en que realiza la cita no es gratuita. Al acercarnos a los cuadros y la lámpara, estos revelan que guardan la misma procedencia de la cama: madera reciclada, cartón, cabuyas, cuerdas y bolsas plásticas. Con ello, se confronta y conforma la imagen de fondo que se separa de la jerarquía aludida. Desplaza los valores del gusto de clase hacia los materiales reciclados que muchos colombianos utilizan para hacer su rancho. Así, al destacar la pauperización del material, se evidencia que aquello que realmente está fuera de lugar es la imposición de dichos valores en el participante de la obra. Lo que contenía una imagen de gusto colonial en la alcoba de gran lámpara y viejos cuadros, se muestra falso, impostado, fingido ante la coherencia de lo que ronda esa vieja cama reciclada ella misma de un viejo hospital.

La obra de Gaitán puede verse como un juego de ilusiones, primero un valor de clase con una cama que no va ahí, luego un rancho armado con cosas a la mano que sufren la impostura del gusto. Pero Gaitán se llama a sí mismo reciclador de objetos encontrados porque en sus instalaciones destaca la intertextualidad que les compete al retornarles un contexto objetual en el que vivir y, además, entretejer relaciones de elementos críticos del orden discursivo al que apelan, a fin de generar un espacio en el que el visitante se hace participante del escenario, activando y adoptando para sí la crítica estética y cultural a la que invita la obra. Es una participación que corresponde a la obra, pero a la vez que incide, interpela o, como evidencia la obra de Gaitán, contorsiona las fibras de aquellos valores que damos por sentados y deseables en nuestra subjetividad, nuestra sociedad. Esa contorsión es explícita, a la manera de la cama de Herrán, con esa colchoneta mullida y popular, famosa para todos como colchón de trapo y espuma a rayas, al alcance de muchos para quien el consumo de un colchón de resortes es un sueño americano. Pero Gaitán no solo la ubica en esa cama de tubo, sino que la contorsiona de la cabeza a los pies.

Perturba el dolor del cuerpo que allí yace, turbación de sentidos que se anudan, esa colchoneta a rayas se convierte en reflejo de la vida anudada, conflictiva, enredada de la subjetividad que nos refleja entre los extremos que halan la vida, el deseo de ser alguien en la sociedad del gusto y de clase, la sórdida realidad de ser otra pieza encontrada, un cuerpo más.

Nuevamente los extremos quedan extendidos, nuevamente en el objeto confluyen lo que podríamos llamar fuerzas discursivas del orden de sentido y fuerzas expansivas de posibilidad que la obra contrapone y que tienen lugar con la participación del sujeto. La cuestión se trama y trama sin cesar. De hecho, siempre inacabable, se mantiene activa para reflejar la manera en que la obra de arte se mantiene, también, viva. El punto de vista mismo sufre con la obra el extrañamiento de la participación que desmonta la mirada entre esos extremos. Nos saca de quicio, evidencia lo anormal de lo normal. A estas alturas no solo esta experiencia se muestra susceptible de darse frente a cualquiera de las camas, sino que la diferencia en el hilo temporal por supuesto se reactiva, aunque a la luz de la intertextualidad constitutiva y performativa que compete a la participación actual. De ahí que probablemente acercarse(me) a las camas de Beatriz González

hoy cuente con relaciones diferenciales frente a las de su actualidad, pero no por ello la tensión allí labrada deja de ser contemporánea.

La cuestión es que, cual hamaca extendida, los extremos no se tocan uno a otro directamente en la obra, sino que para ser atentos a ellos hay que experimentar el extrañamiento que nos arroja a toda la trama intertextual excéntrica; lo dado y lo posible, lo perteneciente al orden y la crítica que aborda, no tienen una relación unívoca, sino que hay que desplazarse entre los hilos que conectan uno a otro al momento de mecerse en esta hamaca-y que, allí subidos, se sienten aún más las tensiones entre las fibras.

Cerrando: mecidos en la hamaca, pensando en la cama

La hamaca, un objeto también simbólico en la genética de la cultura material, provee una singular imagen- objeto del lugar desde el cual se siente la intertextualidad excéntrica en la cama del arte colombiano: a partir del encuentro con la obra y la disposición a participar de su extrañamiento, se abren y conectan las historias, valores, anécdotas, saberes y críticas que ponen en tensión lo dado, lo moral, lo político y estéticamente correcto con lo posible, el sentir y el sentido con el que se busca abordar la realidad. Hay en esta imagen una conexión con aquella provincia extendida de La Hamaca Grande como una manera de referirnos a todo lo que pasa en esta tierra donde el olvido y la soledad se responden con sed de sentido y confrontación de las múltiples imposturas colonia-les y modernizadoras. La hamaca es un dispositivo cultural en el que se han encontrado y tramado múltiples conflictos y combates, así como resistido y perdido tradiciones y raíces.

Sigamos el hilo de su excentricidad. La composición de Adolfo Pacheco de 1969 presentada en una parranda de San Jacinto corresponde a las dos tradiciones de la región, la música de pulla y cumbia gaitera y la tejería de hamacas. Una y otra son expresiones de los modos de vida en la región, las maneras de vivir los tiempos, los conflictos y las expectativas, “pa’ que el pueblo vallenato meciéndose en ella cante”. Los cantos entre la Guajira y el Cesar, relata Ariza-Urbina, guardan siempre un secreto: “sus letras llenas de poesía contaban la historia y los anhelos de un pueblo, y el acordeón acompañaba cada sentimiento con notas que seguían un patrón amañado para cada aire, que a la postre terminaron dándole su identidad cultural” (Ariza Urbina, 2020, p. 8). El compositor de La Hamaca Grande “tenía la misma inspiración de un juglar auténtico”, cuyas historias sagradas se cantan y mecen, conectan las historias de ante- pasados y las leyendas, “cual la de Francisco el Hombre”, para dar sentido al presente y valor a lo porvenir. El canto de juglar vallenato expone lavitalidad, lo maravilloso y la actitud cultural a tejer sus propias historias. De ahí, señala el columnista, Pacheco “recuerda que cuando Gabo [...] escuchó ‘La hamaca grande’ le pidió que se la cambiara por Cien años de soledad, ante la sorpresa de Consuelo Araújo” (2020, p. 9). Lo juglar se comparte no solo como canto, sino como expresión poética sustentada en una intertextualidad que se trama en los sentires y venires de la vivencia cotidiana, en la síncopa que caracteriza la música popular de otras regiones, como la rumba criolla y el bambuco, cuyo contratiempo queda afuera dela estructura musical del baile de salón; en la literatura que relata desde el nudo de la soledad hasta el olvido que seremos lo que persiste en el ritmo de la vida; en el reposo, la persistencia y la

risa-mamagallismo- que se vive en la fiesta y el festival que se repite a pesar de las tragedias anuales; pero también en las artes, en el arte visual y plástico que manifiesta las síncopas de sentido que intervienen las imposturas constitutivas de tradiciones heredadas y modernizadas vigentes en la cotidianidad.

Y esa síncopa jugar de la poética, que expresa no solo lo crítico sino el anhelo necesario, extiende la hamaca del “cerro ‘e Maco” a toda la cultura campesina que antes que camas tuvieron hamacas en la región cafetera o a las tradiciones de las comunidades indígenas cuya familia, bohío y maloka cuelgan también en los significados de estos tejidos para echar el cuerpo desde la Guajira a la Amazonía (Dibie, 1989, p. 153ss). En consecuencia, esta imagen-objeto retoma los efectos de esa intertextualidad excéntrica que no solo conecta el mundo y sus problemas, sino que se ríe de ellos y anuncia los anhelos: los dos extremos que se tejen en las obras y que en su centro vinculan lo que el objeto trae y lo que al sujeto interpela. La cama, como dispositivo histórico colonial, llegó a sustituir a la hamaca, pero la cultura que en ella duerme, sueña y goza, demuestra convergencias que obras de arte como las aludidas retoman y nos retornan cual jugar vallenato para dar paso a sentir el goce de vivir.

Esa es la paradójica expresión que se encuentra en el arte objetual de Colombia desde las camas de Beatriz González. Aunque la imagen de las constelaciones resultó útil para Ramírez y Olea, se abre un mundo más amplio de excentricidad con una imagen como la citada. Fernell Franco, Feliza Bursztyn, Juan Fernando Herrán, Adrián Gaitán comparten algo que Beatriz González dejó en evidencia en la década de los años setenta. *Naturaleza casi muerta* (1970), *Mutis por el foro* (1973), *La muerte del justo* (1973), *La muerte del pecador* (1973) son camas de estructura metálica, simulación de estilo colonial, disponibles en mercados o pasajes populares e intervenidas con imágenes lacónicas de almanaques que tienen en común que ponen a dormir a una figura dominante: el cristo y el libertador yacen en la cama para morir acostados, los temores religiosos del justo y el pecador también se enfrentan al último sueño;⁴ González, en la forma de un oxímoron, pone a dormir a los símbolos que se erigen y con ello anula su instrumental temor o poder. No se olvidan estas imágenes, pero al horizontalizar lo que es símbolo vertical de sumisión y ascensión, González convierte esas camas en lugar de juicio a los juicios heredados y en escenario de risa (¡el mamagallismo como valor estético!) y enunciado de un posible porvenir.

Cada cama, cada artista, anuda a su manera esta tensión y extiende para el participante de la obra la trama de su crítica a la luz de los significados y simbolismos que el objeto porta y la expectativa, anhelo, inminencia de lo posible que el objeto en la obra invita al sentir del sujeto. Así, se trata de una cuestión de método en la que los extremos plegables tienden a establecer asociaciones en ambas direcciones y que sostienen una relación entre el objeto, la poética artística, la experiencia de extrañamiento, el sujeto de experiencia, la cultura que vincula, otras expresiones artísticas que allí se hilan.

Gabo vio en la cama del coronel y su enfermiza esposa, en su sastre y su olla para cocer piedras esa misma tensión que atraviesa la trama de la obra, un derecho que nunca llega; Juan Manuel Echevarría desintegra los símbolos patrios en el plato de *La bandeja de Bolívar* (1992) que se hace polvo; González también desintegra la carga simbólica de presidentes y líderes planificando su retrato en la superficie de humildes mesitas de noche. Lo femenino y el sexo caen ante Bursztyn, el gusto

de clase se contradice en Gaitán, la escala de éxitos se acuesta en Herrán. La cama se hace juglar en las obras a partir de todo lo que simbolizan y de la expectativa de sentido que cantan. Encontrar los hilos en los que se mece este canto es una cuestión a la que invita la intertextualidad excéntrica de la(s) obra(s).

Referencias

- 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/>». (Error 1: El enlace externo <https://bolivarense.com/adolfo-pacheco-el-hombre-que-hablaba-con-el-espejo/> debe ser una URL) (Error 2: La URL <https://bolivarense.com/adolfo-pacheco-el-hombre-que-hablaba-con-el-espejo/> no esta bien escrita)
- 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/>
- Dibie, P. (1989). *Etnología de la alcoba*. Barcelona: Gedisa

Referencias

- 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 Bienal de Artes Plásticas y Visuales 2018*, (pp. 49-53). Bogotá: Fundación Gilberto Álzate Avendaño.

Referencias

- 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=-1116%2C0%2C3930%2C2199>»
- 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»
- 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 Cerosestenta

- 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. Obtenido de: <<https://repository.upb.edu.co/handle/20.500.11912/7506>>
- 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.

Referencias

- 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 America, 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/beatriz-gonzalez-capc/>>

Notas

- 1 “Texts postulate, and implicitly set up interpretative positions for interpreting subjects who are ‘capable’ of using assumptions from their prior experience to make connections across the intertextually diverse elements of a text, and to generate coherent interpretations. [...] they are themselves also being positioned (or having existing positionings reinforced) as complex subjects by texts” (Fairclough, 1994, pág. 135).
- 2 De este cuento, es rescatable esta imagen de la alcoba significada: “Ahora queda el refinamiento de tus gestos, la preferencia por los colores sobrios adecuados al color de tu piel, tu gusto en el arreglo de las cortinas y la disposición de las flores en su sitio, cierto tono amable en la voz y la manera de quebrarla hasta la delicadeza... Cerca de él, imagen del amor, todo parece estar borrándose, todo, hasta la misma conciencia del pasado... Ahora es otra mano, es otro beso, es otro lecho. No es Bach, ni Vivaldi, ni el revoloteo de los pájaros afuera, ni la voz complaciente del servicio, ni el cucú a la hora exacta. Todo se ha roto y estas al lado suyo, y es largo el silencio en un cuarto pequeño sin corredores y es más larga la ternura (“tu piel no había sentido tanto el roce de tu piel”), algo distinto, ruido de autos afuera, tropel en los corredores que dan a la única habitación de la humilde vivienda, ausencia de la sirvienta-negra-silenciosa” (Collazos, 2018, pág. 76).
“Empezaras a mirar sus cosas y a quitarles el misterio que les dabas cuando viniste el primer día a su cuarto. Las dejarás en su sencillez, en lo que son por sí solas: cama, espejo, habitación, máquina de escribir, cortapapeles, zapatos, corbatas, ceniceros, libros, sus cosas que alguna vez tocaste e impregnaste de significado y de valor porque eran sus cosas.
- 3 Otro tipo de alcoba en desarraigo relata en este cuento: “No se estaba bien, jamás se estuvo ni se estaría bien en esa mierda de cuatro metros cuadrados y una mugre cocina adonde apenas se podía entrar y para agregar el cabinet a dos pasos de la estufa, a cinco

centímetros de la mesa en donde se ponían a hervir las papas, a freír los huevos, a humedecerlas lechugas, a secar el arroz, el asqueroso inodoro ahí mismo y solo bastaba volver los ojos para verlo, sumergirse en la discreta e inútil cortina de tela humedecida salpicada de agua mantecosa, y saber que la cocina era el inmundito espacio cerrado y sin ventanas y si se salía al cuarto habría aire, pero era el apestoso aire que seguía viniendo de la rue Saint-Denis” (Collazos, 2018, p. 233).

- 4 “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).