

**EL SEMPITERNO MODERNISMO ASUMIDO COMO FRAGMENTO EN LA  
PARROQUIAL REGIÓN**

**MAURICIO NORBEY CARRANZA ERAZO**

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO  
FACULTAD DE ARTES  
MAESTRÍA EN ARTES VISUALES  
SAN JUAN DE PASTO  
2003**

**EL SEMPITERNO MODERNISMO ASUMIDO COMO FRAGMENTO EN LA  
PARROQUIAL REGIÓN**

**MAURICIO NORBEY CARRANZA ERAZO**

**TRABAJO DE GRADO PRESENTADO COMO REQUISITO PARA OPTAR EL  
TÍTULO DE MAESTRO ESN ARTES VISUALES**

**Asesor  
PABLO SANTACRUZ GUERRERO  
MAGISTER EN EDUCACION**

**UNIVERSIDAD DE NARIÑO  
FACULTAD DE ARTES  
MAESTRÍA EN ARTES VISUALES  
SAN JUAN DE PASTO  
2003**

**LAS IDEAS Y CONCLUSIONES APORTADAS EN LA TESIS DE GRADO  
SON RESPONSABILIDAD EXCLUSIVA DEL AUTOR”**

**Artículo primero de acuerdo numero 324 de octubre 11 de 1996 emanado por  
el honorable consejo directivo de la Universidad de Nariño.**

**NOTA DE ACEPTACIÓN**

---

---

---

---

---

**Firma del Presidente del Jurado**

---

**Firma del Jurado**

---

**Firma del Jurado**

**San Juan de Pasto, Septiembre de 2003.**

## **DEDICATORIA**

El presente trabajo es dedicado con el más sincero sentimiento de gratitud a mis padres, Amparo y Luis Eduardo quienes me apoyaron e hicieron de mi alguien sensible.

## **AGRADECIMIENTOS**

Quiero Agradecer a todos mis profesores y maestros quienes me colaboraron con material bibliográfico y documental, pero por sobre todo, con su experiencia la que me auxilió en momentos de solitario trabajo.

También, agradezco a la Señora Luz García quién tras horas de amena charla y enseñanza, compartió conmigo el oficio de tejer en guaga además de su confianza y buena voluntad.

Igualmente, agradezco a mis compañeros quienes me inspiraron a hacer este trabajo.

## CONTENIDO

	pág.
<b>INTRODUCCIÓN</b>	<b>12</b>
<b>1. JUSTIFICACIÓN</b>	<b>14</b>
<b>2. OBJETIVOS</b>	<b>16</b>
<b>3. MARCO TEÓRICO</b>	<b>17</b>
<b>4. GÉNESIS DE UNA PROPUESTA ARTÍSTICA</b>	<b>20</b>
<b>5. DESCRIPCIÓN DE LA OBRA</b>	<b>23</b>
<b>5.1 VENTANAS A NUESTRO DEVENIR</b>	<b>23</b>
<b>5.2 SIN ALTERNATIVA DE IDENTIDAD</b>	<b>23</b>
<b>5.3 POR SUS FRUTOS LOS CONOCERAN</b>	<b>24</b>
<b>5.4 QUEREMOS FAMA</b>	<b>24</b>
<b>5.5 VER ES MEJOR QUE MIRAR</b>	<b>25</b>
<b>5.6 EL CUBISAMO ES BONITO</b>	<b>25</b>
<b>6. EXPERIENCIA Y MATERIALES</b>	<b>27</b>
<b>7. TIERRA DE POSIBILIDADES</b>	<b>32</b>
<b>8. CONCLUSIONES</b>	<b>33</b>
<b>9. BIBLIOGRAFÍA</b>	<b>34</b>



## RESUMEN

Carranza Reflexiona acerca de su entorno nariñense, y al ver que confluyen en un punto elementos conceptuales muy particulares como la identidad y la modernidad, decide crear imágenes que reflejen esta realidad. Para lograrlo, hace énfasis en fenómenos característicos de su región como: el constante bombardeo de imágenes publicitarias e industriales, que por ser asimiladas parcialmente, da cabida a un superficial sentido del Yo, a una gran diversidad de ideas huecas y consecuentemente a un desarraigo, aspecto que incide en ámbitos sociales como el cultural, el económico, el tecnológico, etc.

Por otro lado, su región se caracteriza por tener presente las tradiciones y sus ancestros en su ser, herencia que da sentido de pertenencia al nariñense, con la que hace frente a los medios masivos evitando la disolución de sus rasgos identitarios.

Su propuesta no es enfrentar ni polarizar estos conceptos, sino, armonizarlos, permitiendo un diálogo que de como resultado otra visión o una visión diferente sobre su contexto social, lo que Carranza ha tenido a bien llamar “nueva identidad”.

## **ABSTRACT**

Carranza meditates about its environment narinense, and when seeing that they converge in a point conceptual elements very particular as the identity and the modernity, he decides to create images that reflect this reality. To achieve it, he makes emphasis in characteristic phenomena of his región like. The constant bombing of advertising and industrial images that to be assimilated partially, he gives niace to a superficial sense of the me, to a great diversdity of holoow ideas consequently to an eradicacion, aspect that influence in social environments as the cultural one, the economic one, the techological one, etc.

On the other hand, their región is charecterized to have present the traditions and its ancestros in this being, inheritance that gives sense of oenership to the narinense, and whit the one that they make in front of the massive means avoiding the breakup of their one characters.

Their proposal is not to face not face not to polarize these concepts, but, to harmonize them allowing a dialogue that gives another visión or a different visión es a result on its social contex. What Carranza has to well to call "new identity".

## INTRODUCCIÓN

Cuando asumí la tarea de elaborar la tesis de grado, comencé por preguntarme ¿quienes somos los nariñenses? Y la razón de ¿por qué me inquieta lo que identifica mi región?. Decidí buscar denominadores comunes en los espacios plásticos de la labor artística nariñense, y me di cuenta que era una tarea muy extensa, por que si bien es cierto que los nariñenses tenemos una identidad, también es cierto que no se puede contener el arte nariñense en unos pocos conceptos. Casualmente, encontré similitudes con el trabajo investigativo de Calabrese, (guardas las diferencias, lo mío en un nivel más local) y en donde se justifica la existencia de denominadores comunes o “un carácter general con el cual tratar de definir nuestra época”<sup>1</sup> En mi caso, una globalización hemogeneizante.

Como conclusión encontré que el concepto de región se está diluyendo en el mundo mass – mediático y que la tradición empieza a cambiar de sentido, lo que llevó en el propósito inicial de mi trabajo a buscar menos objetividad.

Generalmente nos sentimos tentados a buscar en el pasado respuestas del presente, éste es un vicio latinoamericano al cual nos sentimos tentados por la nostalgia o por el sentimiento de nido vacío, en el cual después de perder algo que nos pertenece, sentimos su ausencia y no tenemos como remplazar o llenar su vacío, Martín Barbero dice al respecto: “¿Que difícil es en el Perú (en general, América Latina), no caer en la tentación de pensar que la única posibilidad de desarrollarnos, es replegándonos sobre lo que creemos que fuimos!”<sup>2</sup>.

Vemos que ese arte caracterizado por poner en juego la naturaleza, ya no nos identifica aunque hace parte de nuestra esencia. El resolver mis cuestionamientos me ha insertado en un contexto en que las viejas tradiciones y bienes ancestrales pierden su significado y pasan a convertirse en atracciones con fines mercantilistas, lo cual es consecuente con los sistemas económicos impuestos.

Este contexto sacrílego e irreverente, a pesar de no colmar necesidades espirituales, si llena el ojo, se ofrece seductor, excitante, colorido y especialmente prometedor, independientemente de los perjuicios que pueda ejercer en las personas, éstas son características que confrontadas y replanteadas se tocan en este trabajo.

---

<sup>1</sup> CALABRESE, Omar. La era neobarroca. 2ª ed, Madrid: Cátedra S.A., 1994. p. 17.

<sup>2</sup> BARBERO, Jesús Martín. Pre- textos. Cali: Editorial Universidad del valle, 1995. p. 47 – 48.

El propósito de confrontar en un diálogo a lo típico y las imágenes publicitarias, industriales, tecnológicas, en busca de un “nuevo” concepto de identidad, (mi aporte conceptual) es una aventura que me permite salir de un espacio cómodo a otro crítico. El proceso plástico para acercarnos a este propósito adquiere importancia como acto creador y acusador de cambios en ámbito conceptual. La intención de una interpretación personal del contexto social afectado por las formas visuales de expresión y el afán de concreción, son en principio fines a los que conduce este trabajo, impulsado por la necesidad de definir mi época contemporánea, una época que a primera vista se muestra loca e inconsecuente, lo que atribuyo a una mala asimilación de la modernidad. Esto se nota, por ejemplo, cuando asumimos que somos modernos en el sentido de infraestructura, pero la mentalidad es completamente parroquial, es la idiotez y la sensatez que nos llega por Internet; las personas embebidas en su mundo encuentran respuestas a todas las preguntas de la vida basadas en el conocimiento prestado por la televisión, acomodando las respuestas al medio en el que se desenvuelven.

Mi intención primera no es descifrar este fenómeno cultural ni concientizar sobre él, sino el responder preguntas como las planteadas, proveerme de un punto de partida para vislumbrar un punto de llegada, o integrarme a una producción estética en un mundo cultural particular. Para esto me apropio de símbolos que encuentro en todas partes, de materiales y técnicas con los que mis obras plantean un problema de interpretación y una aventura interior.

## 1. JUSTIFICACIÓN

Creo que el enfrentarnos como artistas a un mundo loco como el nuestro exige poseer un sentido que nos impide fluir igual que el resto de la gente en este río social, un sentido que bien podría ser místico, por el cual somos capaces de ser concientes, de observar, de caer en cuenta que soñamos mientras soñamos, que comemos mientras comemos.

En la escuela de la Bauhaus, además de dar libertad a sus estudiantes, se sugería el misticismo. Es precisamente este sentimiento el que me lleva a preguntarme, ¿por qué me parezco tanto a los demás? Y ¿Qué hago aquí?; son preguntas a las cuales me acerco a través del arte. De aquí que no me sienta impulsado por hacer aportes plásticos, pues los materiales que utilizo los pueden utilizar otros tantos artistas nariñenses y tal vez las formas, pero me diferencia el sentido encausado, la relación del texto con una situación específica.

Por esto se da la alusión directa en mis obras al medio en el cual se desenvuelven y desarrollan personas como enunciadores de sí mismos, en un contexto donde el tiempo señala una modernidad parcialmente asumida (somos modernos en la infraestructura pero no conceptualmente), y un ámbito donde el espacio es una fusión de estilos, modas y tendencias, en lo político, en lo económico y en lo cultural. Concientes de todo esto busco ser crítico y reflejar una realidad que a mi modo de ver se puede mejorar.

Creo que si podemos generar el conocimiento necesario para cambiar nuestra realidad, también podemos fijar esperanzas en nuestro propio suelo para aspirar a mejores niveles intelectuales. A ningún país o región del mundo le interesa si nos quedamos relegados o cómo nos vamos a recuperar; somos nosotros quienes debemos levantarnos y asumir la región como nuestra, para así propiciar cambios de actitudes ante nosotros mismos.

De aquí la importancia de enfatizar en la tradición del tejido o del tamo como producción local y de la tierra como origen, como fuente de vida, de trabajo; incorporados a elementos modernos como la fotografía, las imágenes industriales y publicitarias. Murphy y Rowe, afirman que; “La marca y el logotipo nos permiten adoptar, casi subconscientemente, una decisión rápida cuando nos hallamos ante opciones diferentes”<sup>3</sup>, razón por la cual son parte de nuestra vida, imágenes que se tornan demasiado comunes en nuestra cotidianidad y a las que considero como

---

<sup>3</sup> MURPHY, John y ROWE, Michael. Como diseñar marcas y logotipos, Madrid: Gustavo Gili S.A., 1999. p. 12.

parte de nuestra nueva identidad al habitar permanentemente nuestro subconsciente.

De esta manera hacemos frente al olvido, tenemos un punto de partida, reconocer quienes somos, lo que nos gusta, nuestros vicios, lo que sería mejor para nosotros y forjar una identidad cultural cimentada en convicciones y no en impulsos o arranques esnobistas. Ejemplo de lo aludido son los eventos periódicos de elecciones populares. La infraestructura que propicia las elecciones es muy buena, computadores que ofrecen todo tipo de datos, fuerza pública, jurados, puestos, mesas, seguridad, incluso democracia, pero no hay voto a conciencia, En este sentido las elecciones demuestran características aldeanas, los votos se venden y no hay conciencia ciudadana.

Hay que ser místico, tener capacidad de autocrítica, para reconocer de donde vinimos, lo que hemos cambiado, para vernos como nos vemos y “reconocer” lo que somos hoy, que somos una hibridación, una mezcla, una fusión de culturas. Que el sentido de reconocernos y que sus resultados sean para bien o para mal queda en un segundo plano, ya que su importancia radica en el hecho de reconocernos.

## 2. OBJETIVOS

Evidenciar las implicaciones seductoras de una modernidad cultural, económica y tecnológica insertada en el medio social.

Asumir nuestra identidad como el resultado armónico de una suma de incorporaciones externas a la identidad que creemos verdadera, y correr el velo que nos impide reconocerlo así.

Armonizar en la obra el diálogo entre lo moderno y lo regional, revelando su convivencia.

Dar satisfacción a la necesidad de expresión inherente en el autor.

Ofrecer un particular punto de vista referente a una transformada identidad "nueva", en el sentido de que la identidad a la que me refiero gira en torno a mi idea de ella, y no en torno a lo que la desarrollada identidad es desde un punto de vista purista, todo expresado a través de un lenguaje autónomo.

Posibilitar espacios de reflexión, interiorización y replanteamiento en torno a la visión personal de la identidad y del medio de expresión.

Generar un proceso en el que elementos referenciales partan de un lenguaje simbólico y culmine en la apropiación de ellos por parte de los espectadores y su consecuente función como código mental comunicativo.

Resaltar la omnipresencia de una identidad particular en nuestra región nariñense, concebida al interior de la obra.

Proporcionar consideraciones a partir de los procesos suscitados por las obras, sobre la participación de lo particular insertado en un mundo globalizante, donde la tendencia es la uniformidad.

Plantear una forma diferente de "ver" las imágenes industriales publicitarias, advirtiendo sus implicaciones tendenciosas.

### 3. MARCO TEÓRICO

El ritmo de cambios en el siglo XX ha sido tan apresurado que el hombre de la región no ha podido asimilarlo e incorporarlo a su existencia; esto se ve reflejado en la adaptada modernidad regional que vivimos, la cual, por no evolucionar de la mano con los principales productores del conocimiento, se tiene la sensación de que avanzamos pisando huellas, (errada sensación, porque avanzamos transitando por las ramas), y que nuestro trabajo está condenado a adaptar e incorporar lo que se hace en el mundo desarrollado. Esta apreciación se evidencia al notar el desfase cronológico de décadas entre vanguardias históricas occidentales y nuestra labor artística, desfase que hoy en día se ha reducido, pero se mantiene. Al respecto, Damian Bayon analiza la época moderna que avanza hasta hoy con similares defectos:

El comienzo de lo que estudiamos coincide, en casi todos nuestros países, con el fin de las luchas intestinas por imponer el orden. De ese momento, 1890, hasta 1920, se vive bajo la influencia occidental. América Latina no es otra cosa que una mera sucursal retrasada de Europa. Hasta que a principios de la década de 1920 – 1930 una conciencia de identidad nacional amanezca,...Adquirida esa conciencia, seguirá habiendo una mayoría de plásticos capaces de mantenerse en una dorada medianía, repitiendo más o menos las reglas académicas. Unos pocos,...se embarcaran en una vanguardia exploratoria. Por último, una tercera categoría que se pretende original, aunque no admita novedades cosmopolitas, tratará desesperadamente de encontrar una fórmula propia en busca de esa identidad,...eso se llamará “indigenismo”, “vuelta a la tierra”<sup>4</sup>.

No giramos en torno a un ideal, en parte por las posibilidades intelectuales y materiales ofrecidas por un contexto local, nacional e incluso mundial, que coartan la formación integral, cerrando caminos, los mismo que permanecen abiertos al poder económico, lo cual garantiza la permanencia hegemónica de una minoría.

Entonces, en nuestro medio apenas superamos un ámbito psicológico-ideológico del arte, heredado de las vanguardias históricas, Gil Tovar afirma que: “la crítica de hoy es fuertemente semiológica, como hace poco era más psicológica y anteriormente filosófica”<sup>5</sup>. Refiriéndose el autor al análisis filosófico que se hacía al sistema plástico elaborado en épocas como el periodo clásico; también el análisis

---

<sup>4</sup> BAYON, Damián. La Transición a la modernidad. Bogotá: Tercer mundo editores, 1989. p. 11

<sup>5</sup> GIL TOVAR, Francisco. Últimas horas del arte (1960-1980). Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1982. p. 165.

psicológico desarrollado en las vanguardias históricas, y al semiológico que se realiza actualmente. Vivimos en una región donde se hace imperante la necesidad de avanzar en las ciencias teóricas que estructuran y descifran la obra, aproximándonos mejor a una estética crítica.

La semiótica entra en una escena donde los trabajadores del arte miran más con la curiosidad que genera la novedad, que con argumentos críticos a los postulados científistas, (este es otro cambio con el que debemos enfrentarnos). No podemos negar el campo abierto, las posibilidades de interpretación ofrecidas y la contundencia de una semiótica que asume el problema artístico como un problema de lenguaje; es lógico reajustar el problema de la interpretación de una obra, enfocar en la existencia de una interpretación, sin desconocer el valor de ambigüedad del texto de la obra en relación con la autorreflexión del espectador.

Para concretar mi intención situó la obra en un universo codificado, apropiándome de signos que podrían ser interpretados a la luz de una estética semiótica, entendiéndose por estética semiótica una estética tradicional que utiliza eventualmente instrumentos semióticos, diferentes a una semiótica estética. Entre las propuestas de semiólogos recopiladas por Calabrese<sup>6</sup>, destaca para mí la propuesta de Charles Morris según el cual la ciencia de los signos desarrolla diferentes formas de investigación, la inclinada por una estética tradicional y la que especifica la teoría de los signos aplicadas al arte. Ya que no profundizaré en una teoría de los signos destacaré los principales elementos que conforman un punto de partida para leer mi obra: entre ellos la fragmentalidad, reflejo de nuestra sociedad y la apropiación del trabajo artesanal y artístico como símbolos autónomos e interdependientes al mismo tiempo, elementos que en su conformación narran una historia o un problema, - como se prefiera-, lo que exige al espectador ejercer su función frente al signo, en busca de una realidad idealista o una representación mental. Me apropio igualmente de logos, marcas y objetos electrónicos como si estuvieran en el mismo nivel de lo que tradicionalmente nos identifica, dejando de simbolizar lo que deberían simbolizar y convirtiéndose en herramientas con una función diferente a la que fueron creadas.

Entonces, el espectador además de contemplar, se compromete en un activo proceso de producción de significados en presencia del objeto; los significados no son materializables sino formulables y localizables, de tal manera que la relación entre objeto y sujeto es solitaria y subjetiva.

En todo el anterior conjunto significativo se revela por medio de imágenes tradicionales e industriales, una carga interna, una versión que se ofrece para ser juzgada, asumida o rechazada. No hay un propósito regionalista, solamente un reflejo, una intención, una posibilidad de ser, Gabriela Mistral afirma que la verdad

---

<sup>6</sup> CALABRESE, Omar. El lenguaje del arte. Barcelona: Paídos, 1997. p. 79

está en el patio de nuestras casas, nuestra verdad; a esta fuente me refiero cuando busco reevaluar una identidad.

Además, permanecen latentes más allá de la superficie narrativa, estructuras subyacentes en un estado potencial que, dependiendo de la actitud del espectador, pueden emerger y satisfacer a la persona que se complace en descubrir un secreto.

#### **4. GENESIS DE UNA PROPUESTA ARTÍSTICA**

Son muchas las consideraciones que nos hacemos mientras caminamos en este mundo, y mucho los factores que nos inducen a reflexionar sobre el contexto social, la inconformidad por ejemplo. En mi caso fue la gente que va y viene dentro de la unidad cada individuo movido por “buenas intenciones” en busca en la ciudad, con las “buenas intenciones” de nuestra ciudad y como seres sociales que por naturaleza somos nos unimos a la causa del crecimiento en todos los aspectos de una sociedad. Pero, pienso que este desarrollo tiene costos además de los pertenecientes al desarrollo mismo, que son costos espirituales.

Creo que nuestra identidad sufre cambios tendientes a una homogeneización, esta afirmación se fundamenta en mi cada vez que veo gente de mi ciudad cambiando su estilo de vida, enajenada con sus cosas, copiando marcas y haciendo de ellas su pertenencia, falsificando artículos para crear necesidades alienantes, es entonces cuando soy consciente de que la identidad no es algo subjetivo, sino que también es visible y que se manifiesta en todas las estructuras económicas, políticas, religiosas y culturales.

Veo que nuestra identidad no es tan diferente a la de otras regiones, en el conjunto de circunstancias que hacen nuestra identidad está incidiendo fuertemente la industria publicitaria, y con un pesimismo casi resignado me doy cuenta que mi generación nació y creció con la televisión, últimamente veo la televisión con sentido crítico. Me considero resultado de lo que he visto y lo que veo en las calles parece otro espectáculo más. Cuando la gente pasa por las calles, se que también consumen televisión, y sé que esta les ha aconsejado lo que deben usar para verse bien, lo que deben tomar, lo que deben aparentar. En nuestros países la televisión desinforma, si la gente estuviera informada no la consumiría tanto, crea la ilusión de que nada ocurre en nuestro país si la televisión no lo muestra, detrás de la televisión y su propaganda existe toda una ideología tendenciosa que seduce, crea necesidades y busca el usufructo, razones que la justifican pero no atenúan sus efectos en la identidad.

Pensé que las imágenes de televisión se tornan en códigos mentales, lo que podría propiciar una forma de comunicación a este nivel, entonces, podemos utilizar esta imágenes descontextualizándolas, dándoles otro sentido y hablar el mismo idioma que habla la gente, al mismo tiempo pensé que a raíz de lo anterior mi obra podría llegar a más personas, saliéndose de un concepto elitista, lo cual considero muy importante además que el arte se pueda integrar directamente al engranaje social que mueve nuestra ciudad, que es el devenir del arte en nuestra región, buscar la relación del arte con la vida.

En nuestra región solo un círculo pequeño (artistas), sabemos que el arte como forma de comunicación social se ha reducido, otros círculos atienden a medios más ágiles, sensuales, etc., que llenan sus expectativas y requerimientos de saber, por eso considero que usar logos, marcas, imágenes de televisión e industriales, pueden ser un puente entre obra y espectador, dando a entender que el arte no es una cosa sino una forma de mirar, que el arte no tiene explicación, tampoco una obra de arte se puede explicar, solamente se entiende, por supuesto, no todos la entienden, ¿Cómo descifrar una fuerza interna que nos impulsa a crear estas cosas, estas imágenes que paradójicamente poseen una lógica?, imágenes locas, cotidianas, fusiones, choques, toda nuestra realidad tiene sentido, sin embargo parece irracional.

Veo que últimamente nuestro arte regional se apropia y ayuda de tecnología que desplaza lo natural, lo cual considero positivo si no se hace enfocado en satisfacer expectativas foráneas, aunque lo natural siempre está presente, (lo prehispánico, lo indígena en general), se toca tangencialmente. Particularmente en mi obra donde dejé un poco de lado el azar para dar paso a lo artificial, pero sin desconocer el protagonismo que ejerce en nuestras vidas lo natural u orgánico, ya que este es el único modo de no disolverse en la cultura de masas, lo hecho a mano es lo que nos particulariza.

Ahora imagino que las otras regiones, “los otros” hacen de forma similar; aunque el conjunto de características que rodean a las diferentes regiones se parezca cada vez más.



## 5. DESCRIPCIÓN DE LA OBRA

### 5.2 VENTANAS A NUESTRO DEVENIR

Esta es una obra con un sentido crítico que gira en torno a la temática de todas las obras; que es acercarse a un concepto diferente de identidad, lo cuál está comprometido en el tejido realizado por ¿Quién sabe qué señora campesina?, con fines utilitarios, funcionales y decorativos, pero que ahora permanecerá como testimonio trascendental de ese esfuerzo, trabajo tradicional típico que implica pobreza en algunos sentidos , no en todos los sentidos, este tejido se ve afectado directamente, casi impuesto, por la marca de coca-cola, la que solo busca agrandar, atraer, llamar la atención y persuadir a los espectadores de que aporten a sus interese egoístas. Esta obra tiene como elemento adicional dos pequeñas ventanas que, por su tamaño, pueden evocar las ventanitas de las casitas de barro de los campesinos de Nariño, por las que se puede ver más publicidad y saturación de información inservible.

Su formato lo considero importante, la verticalidad evoca algo que exige seriedad y, de cierta forma, esta obra exige relacionar estos elementos, descifrar su discurso crítico sobre la adopción alienante de lo seductor y preponderante, tal vez porque nos gusta estar de lado de los vencedores. Esa es nuestra identidad en la que se nos olvida beber en nuestras fuentes para beber en las ajenas.

### 5.2 SIN ALTERNATIVA DE IDENTIDAD

Esta es una obra hecha con materiales poco ortodoxos. A pesar de que hace parte de un grupo de obras con un sentido definido, la obra es autónoma y su discurso habla metafóricamente sobre lo que veo en las calles, en la gente del común, sobre de lo que en gran parte es Pasto y nuestras ciudades, donde se sufre una sustitución de los símbolos en los que ponemos nuestros ánimos. Se percibe entre fondo y forma la bandera nariñense sobre un tejido tradicional y sobre ella una marca comercial que hace referencia a pepsi, la competencia de coca-cola. Fuera de la primera impresión que pueda causar, lo uno es lo que debería identificarnos, es lo que evoca los sentimientos y valores de nuestra tierra, de nuestra gente, el orgullo que debería despertar pero que no lo hace, lo autóctono, lo trascendente. Y lo otro, es la manifestación de una posibilidad inexistente, H. Marcuse, es explicito al referirse a nuestra libertad como la libertad que posee un esclavo de escoger amo, “La libre elección de amos no suprime ni a los amos ni a los esclavos”<sup>7</sup>, y nuestra posibilidad de elegir se reduce a una seducción por la marca ya que los productos son prácticamente los mismos.

---

<sup>7</sup> MARCUSE, Herbert. El hombre unidimensional. 2<sup>a</sup> ed. Barcelona: Editorial Ariel S.A., 1999. p. 38

Tiene recortes del periódico local con temas variados, repartidos simétricamente sobre la superficie del tejido, lo que aporta ironía al concepto de fragmento e identidad.

La realidad es que fuera de ciertas frases de cajón que pronunciamos para no revelar ese sentimiento, en el que cuestionamos deprimidos el lugar de nuestro nacimiento, no son muchas las expresiones de orgullo por la pertenencia a esa tierra. Se siente que las susodichas frases son pronunciadas para satisfacer a quien las escucha o para eludir el tema. Con estos materiales, formas y colores, no busco enfrentar las posiciones sino conciliarlas, aunque el discurso sobre una aculturación es ya claro en nuestra región, creo que no hemos aventurado en plasmarlo visualmente, y lo que busco es hacer de nuestra identidad algo más cercano, materializando esa búsqueda en obras plásticas.

### **5.3 POR SUS FRUTOS LOS “CONOCERAN”**

Se trata de una obra con visos de instalación. Originalmente mi intención era hacer una obra vertical para colgar en la pared, pero dados los materiales a utilizar (tierra, semillas germinadas), la obra exigió que se presentara en forma horizontal. Ahora la asumo como una tentativa que invita a incursionar en otras fórmulas. Los materiales utilizados son: tierra, semillas germinadas y fotografía. Las implicaciones de estos materiales son directas; la posibilidad de vernos reflejados frente al objeto, de recordar nuestra geografía y evocaciones sentimentales en cuanto a nuestra región y la forma como se ve ella a través de los medios. Las fotografías son de la pantalla de televisión de donde se captan imágenes referentes a nuestra sociedad enajenada: comerciales que inducen a consumir sin pensar, y la sensación de estas fotos de ser tomas subjetivas en las que un espectador sentado frente a un televisor mira imágenes, buscan advertir nuestra posición frente a la imagen publicitaria, frente a los medios y frente a nosotros mismos. La forma adoptada por la tierra es precisamente un logo comercial bancario, y al mismo tiempo, la manera acomodada como nosotros concebimos nuestra realidad; con conveniencias y privilegiando las marcas y el poder económico.

Con esto no pretendo que el espectador de mi obra se convierta en un asceta que repudie un estilo de vida cómodo, sino crear referencias visuales que permitan asociar imágenes con situaciones cotidianas y que den pie a una reflexión y consecuentemente codificación mental de símbolos y signos.

### **5.4 QUEREMOS FAMA**

Tríptico que alude de cierta forma el camino de los famosos en Hollywood, imágenes que nos llegan por los medios y que consumimos con curiosidad. Yo

las retomo y transformo a una versión regional donde los materiales originales cambian totalmente y son reemplazados por papel reciclado, cera y pintura, pero se conserva el acto importante de plasmar para la posteridad las manos. En mi caso se plasman los pies descalzos, las manos y las rodillas con toda su carga simbólica; se resalta entre otras cosas el afecto por la tierra, la pobreza material, nuestra dependencia comercial. Sobre las siluetas de manos, pies y rodillas hay tarjetas de circuitos electrónicos como elemento adicional, haciendo alusión a la estructura moderna y en cierta forma, a una enajenación con la tecnología. Todo basado en la intención de reflejar nuestra realidad regional, donde estamos pendientes de las novedades para imitar.

## **5.5 VER ES MEJOR QUE MIRAR**

Esta obra está constituida por setenta fotografías de pequeño formato, soportadas en una base de madera y tamo. Las fotos son de contacto blanco y negro originalmente, pero pintadas a mano en los detalles que se quieren resaltar. Su característica principal es el sentido de división por la considerable cantidad de fotografías, la fragmentalidad al interior de la región en todos los sentidos. Jorge Zalamea nos identificó en 1936 como persona que no gusta de las asociaciones en los siguientes términos: “Es por demás curioso observar que en el comercio nariñense no existe –como no sea excepcionalmente- la compañía anónima, ni siquiera la asociación de dos capitales,... Compañías ni con la mujer”<sup>8</sup>. Creo que aún hoy se alcanza a percibir el mismo fenómeno. Las fotografías como aporte de la ciencia moderna, tratan sobre; manos trabajando, equipos electrónicos, máquinas, gente consumiendo televisión y consumiendo productos llamativos, autos, etc. Imágenes que nos hablan de esa ambivalencia estética, lo autóctono con lo tecnológico e industrial, todo esto acentuado en el contraste entre foto y soporte. En las fotografías se busca variedad en las imágenes para contradecir una uniformidad de pensamiento. En lugar de esto, se da un sentido más espiritual a la totalidad de la obra, porque nuestra realidad también tiene ingredientes metafísicos arraigados. Aunque el sentido de esta obra es evidente de cierto modo, exige del espectador una identificación con ella y consigo mismo.

## **5.6 EL CUBISMO ES BONITO**

Esta obra tiene como base plástica un tejido de nudos hecho con fique, y que sobre este soporte está pintada una obra de Picasso de corte cubista. Aunque el cubismo remite a un momento histórico donde predomina la lógica científicista, a la importancia de destruir y construir una historia del arte, a la tradición positivista. Desconozco estas implicaciones y me concentro en una imagen plástica de este movimiento, para enfatizar en el enfoque epidérmico que se le da al cubismo a nivel regional. El autor O. Calabrese, estima que periodos como el barroco o el

---

<sup>8</sup> ZALAMEA, Jorge. Literatura, política y arte; Biblioteca básica colombiana. Bogotá: editorial Andes, 1978. p. 78.

clásico, por ejemplo, son constantes a través del tiempo y que en la actualidad existen las manifestaciones de todos los momentos históricos pero en categorías y sentidos diferentes:

Mi tesis general es la de que muchos importantes fenómenos culturales de nuestro tiempo están marcados por una “forma” interna específica que puede evocar el barroco...Esto no significa, sin embargo, de ninguna manera, que la hipótesis sea la de una reanudación de aquel periodo... Saduy define “barroco” no solo o no tanto un periodo específico de la historia de la cultura, sino una actitud general y una cualidad formal de los objetos que lo expresan... En este sentido cualquier fenómeno sería clásico o barroco e idéntico destino correspondería a cada edad o epistema, que vean la emergencia del uno o del otro. Esto no excluirá el hecho de que las manifestaciones, en cada determinado momento histórico, mantengan sus especificidades y diferencias por cuanto son casos singulares”<sup>9</sup>.

Es así que evocar el cubismo tiene un sentido muy particular en el contexto regional, considero que estas formas implican un valor ornamental disfrazado de buen gusto estético, creo que el color amarillo industrializado en el marco apoya el sentido decorativo, permaneciendo esta idea de manera aplomada, y desconociendo nuestras limitaciones culturales. De esta manera asumo las formas cubistas al interior de mi obra.

---

<sup>9</sup> CALABRESE, La era neobarroca, op. Cit., p. 31-32.

## 6. EXPERIENCIA Y MATERIALES

En un principio consideré mi obra como una forma de resistencia a las nuevas tendencias tridimensionales que se están fraguando en nuestra región, pero ahora me doy cuenta que como seres libres que somos los artistas, evolucionamos en nuestra individualidad que nos lleva por caminos inesperados. A esta altura de mi trabajo, la necesidad de comunicación me sugiere aventurar en los caminos de la tradición y la modernidad, asentado en una tierra de gente que incorpora y recibe los elementos foráneos sin mayor resistencia. Esta afirmación es expresada con mayor contundencia `por Eduardo Galeano cuando dice: “creen los que mandan que mejor es quien mejor copia... La alienación en América Latina: un espectáculo de circo. Importación, impostación”<sup>10</sup>.

Como primera instancia decidí remitirme a lo regional, donde encontré que los textiles nariñenses son representativos de la tradición con una antigüedad de cientos de años, existe un ejemplo de tejido que data de una época comprendida entre los años 750 y 1225 d. c., encontrado en el tambillo, municipio de Guaitarilla, zona arqueológica de Nariño, en el que se aprecia una técnica de tejido similar al actual<sup>11</sup>. Considerando los tejidos apropiados para mis propósitos, acudí a la Señora Luz García, residente en Ipiales, para que me orientase en su producción. A continuación describo la elaboración.

Después de hacerme al material y a la herramienta necesaria, comenzamos con el “urdido”, que consiste en colocar las fibras a tejer en posición vertical. Al inicio la idea es extender la futura manta doblada a la mitad envolviendo seis herramientas, (el cumuel, bajador, cruce, cuarmal cuascuarté y otro cumuel). Las fibras se extienden por el frente pasando hacia atrás, bajando y uniéndose los dos extremos en frente otra vez; al principio los extremos doblados se unen por el cuarmal, después se unen solo por el hilo que lleva el cuarmal, en la acción de urdir los dos extremos, se encuentran en el cuarmal y suben y bajan sujetando en su camino al cuascuarté y arriba al bajador.

Los cumueles son varas largas y delgadas pero más resistentes que las demás ya que soportan más presión que las otras. El bajador es otra vara que, al bajar, permite que ciertas fibras pasen adelante y al subir, deja de presionar para que con el quinchil otras fibras pasen adelante. El cruce divide momentáneamente con ayuda del bajador unas fibras de otras. El cuarmal es una especie de aguja larga y gruesa que inicialmente une los extremos doblados de la manta. El cuascuarté sostiene por los extremos el hilo que une los extremos doblados de la manta.

---

<sup>10</sup> GALEANO, Eduardo. El libro de los abrazos. Madrid: Siglo Veintiuno S.A., 1989. P. 147.

<sup>11</sup> MUSEO DEL ORO, Banco de la República. Pasto.

Después del urdido viene la quinchilada, que consiste en atar fibras intercaladas con otras que quedan libres, para quinchilar sale el cruce y entra la chonta, (vara larga y aplanada con filo para apretar el tejido), también salen los lazos de las medidas, (medidas de la extensión de la manta que van atados a los cumueles), la vara del cruce se convierte con el cuarmal en el quinchil. Para quinchilar se pone un hilo largo de piola entre cada hilo de lana intercalada, colocada en el urdido, haciendo un ocho con el hilo y el quinchil, (cruce y aguja).

Paso siguiente es hacer el entramado pasando una vara envuelta de lana por el espacio que hay entre la chonta y el hilo del cuarmal, después entre la chonta y el tejido, apretando con la chonta y entrecruzando las fibras, sea bajando con el bajador o jalando el quinchil, estando cerca de terminar el tejido se dificulta el manipular las herramientas, por lo que se las reemplaza por otras más pequeñas. Antes de finalizar se extrae de la guanga el tejido y se remata con el cuarmal, pasando lana y entre tejiendo fibra por fibra hasta terminar.

Tardé una semana con resultados aceptables según mi instructora, pero con la satisfacción de lograr una obra. Todo esto fue el primer paso para entender una tradición, para valorarla y poder transformarla en su apreciación. El resultado de esta labor terminará con la creación de la obra “sin alternativa de identidad”.

El tejido utilizado en la obra “ventanas a nuestro devenir”, fue adquirido a un familiar. Respecto a esto, G. Canclini amplía el campo simbólico al afirmar que: “El trabajo de artista y el artesano se aproximan cuando cada uno experimenta que el orden simbólico específico en que se nutría es redefinido por la lógica del mercado”<sup>12</sup>. Redefiniciones en este sentido parecerán fuera de lugar, pero considero que al referirme en este trabajo a un reconocimiento y validación de nuestras “debilidades” culturales a nivel regional, es enriquecedor de la obra y la acción.

En este tejido “comprado” se puede apreciar de igual manera; el trabajo, el pensamiento lógico requerido para dar simetría a los colores, la corrección de errores con la utilización de guaguas (tejido parcial, aislado en uno o dos de los extremos), el sentido funcional que se proponían darle, y el ideal de belleza de un pueblo. El tejido utilizado es un tejido con memoria, incluso usado, por lo tanto, la implicación de hombre nariñense se acentúa en la obra. Ahora comprendo que la persona que hizo este trabajo tuvo que haber disfrutado intercalando los colores, clasificándolos y descubriéndolos a medida que tejía; su vida se llenó de color.

---

<sup>12</sup> CANCLINI GARCIA, Néstor. Culturas híbridas. México: Grijalbo S.A./C.V., 1990. P. 18.

El siguiente tejido que trabajé es de una técnica artesanal: consiste en hacer nudos a la manera del macramé;

“La palabra macramé se deriva del árabe antiguo, makrama, que quiere decir tapiz de pared grande y feo. También el término se difundió en el Oriente medio, y hacía referencia a los flecos tejidos que decoraban las toallas y la ropa de cama en el siglo XIII. Esta técnica evolucionó debido a que los misioneros la difundieron en sus viajes por el mundo. A pesar de que los nudos básicos no han cambiado sustancialmente, el nuevo macramé guarda poca semejanza con la edad dorada del tejido en sus inicios”<sup>13</sup>.

La técnica se utiliza en la mayoría de casos para hacer manillas, las mismas que utilizan la gran mayoría de jóvenes como forma de conectarse a su mundo irreal. No es una tradición nariñense pero al tratar mi trabajo sobre el nomadismo cultural, creo que es competente hacer otro tejido con una técnica diferente, (mi obra se ha caracterizado por no acogerse a una sola fórmula, y por eso, desde mis inicios mi pintura ha sido variada; lo que ha cambiado muy poco es el sentido que le doy a mis obras). Las implicaciones de usar fique como materia prima para este tejido son importantes, pues los materiales que produce nuestra región hablan indirectamente de nosotros.

Las sobras que presento las concibo como textos que leer y lo que tienen que decir trata sobre la identidad, y en consecuencia, sobre la soledad. En la obra “por sus frutos lo conocerán”, adopto la tierra con facilidad, untarme las manos con ella no es nuevo para mí, tampoco para la gran mayoría de nariñenses. Es una obra que se realizará el mismo día de la sustentación de tesis, y consiste en cargar tierra, hacer los surcos y sembrar semillas en ellos. Es una acción, un gesto de proporciones regionales, hay que guardar cierta sincronía con las semillas, calcular el tamaño adecuado para que su presencia sea relevante; aproximadamente quince días en un cultivo hidropónico nos proporcionan el tamaño ideal. La forma en los contornos de la tierra y en las líneas al interior de ellas, son detalles que dan forma al logo del banco Davivienda. Para esto esbozamos previamente, y del tamaño requerido sobre papel periódico, la forma del logo con sus detalles; recortamos y sobre él extendemos la tierra. En las ventanas de la casita del logo, están dos ampliaciones fotográficas con imágenes de una pantalla de televisión tomadas con una cámara profesional (EOS 500), sobre trípode, con una velocidad de obturación menor a 1/60 de segundo y una apertura de diafragma de 4.0 con película normal /ASA 100); características

---

<sup>13</sup> SANTACREU, Manuel Mas. et al. Artes creativas, Zaragoza: tomo 4, Distresa S.A. 1982. P. 1064 – 1067.

básicas para realizar fotografías de la pantalla de televisión<sup>14</sup>. Este tipo de fotografías son la confirmación de experiencias pasadas en este campo.

El tipo de fotografía que utilizo para “ver es mejor que mirar”, difiere un poco del anterior, aunque el equipo es básicamente el mismo, (cámara y películas). Varía la velocidad de obturación que es mayor de 1/60 por que son fotografías sin trípode, y una abertura de diafragma que se mueve entre 4.0 y 6.9 dependiendo de la cantidad de luz ambiente y de la profundidad de campo que queremos dar a la fotografía<sup>15</sup>.

El papel reciclado usado en la obra “queremos fama”, no tiene mayor modificación en relación con el que se usa comúnmente; básicamente busca reemplazar al concreto en el que se plasman las manos de los famosos, sobre el se dispone una capa de pintura y formas, remedando las imágenes que vemos por televisión. Para lograrlo, lo primero que hacemos es picar a mano el papel cartón, lo dejamos en remojo con dos cucharadas de sosa por una semana, al cabo de ese tiempo lo licuamos y colocamos la pasta resultante en un recipiente con abundante agua, del cual extraemos la pasta repartida homogéneamente sobre un bastidor con anjeo<sup>16</sup>. Antes que esta pasta se seque plasmamos las manos, pies y rodillas haciendo presión.

Estos son los materiales utilizados en el desarrollo de mis obras de los cuales algunos he venido trabajando desde hace varios años; como la fotografía y la pintura, otros mas recientemente, como los tejidos y la tierra. El artista español Albert Porta, más conocido como Zush, afirma que: “En el mundo del arte existe cada vez más un mestizaje de técnicas. “Antiguamente uno iba, veía un paisaje y lo pintaba y ya está. Pero ahora tenemos el input totalmente distinto. Vemos cine, televisión, utilizamos ordenadores, o sea que tenemos una constante entrada de imágenes que vienen por diferentes vías y maneras<sup>17</sup>.

---

<sup>14</sup> PUIG DE LA BELLACASA, José M et al Enciclopedia práctica de fotografía. España: Salvat Editores S.A., 1979. p. 2775.

<sup>15</sup> Ibid., p. 1669.

<sup>16</sup> WATSON, David. Como hacer papel artesanal. Bogotá: Celeste editores, 1990. p. 6-31.

<sup>17</sup> CARPIO, Francisco. Hacia otras estrellas. En: Revista Lápiz. Madrid. No. 164; (junio. 2000); P. 62



## 7. TIERRA DE POSIBILIDADES

Tierra de posibilidades es el título de la exposición artística que se realizará durante una semana, en el salón Palatino de la facultad de Artes de la Universidad de Nariño, con motivo de sustentación de tesis.

Consideré importante referirme a la exposición, por que busco por medio de la misma, además de alcanzar los objetivos propuestos y descritos en el trabajo de tesis, hacer énfasis en el desarrollo o trayectoria artística del autor, poner a consideración una evolución generada por; la guía de profesores, por la inquietud del estudiante, y por necesidades expresivas que poco a poco cuajan en un medio exigente como el nariñense.

Atendiendo sugerencias, decidí mostrar el trabajo que semestre a semestre producía con fines académicos, y que al final concursaron en convocatorias y en algunos casos el nivel de las obras resultó aceptable según mi propia evaluación, por eso consideré pertinente el mostrar las obras como testimonio de un trabajo constante y una conciencia preocupada, y también someterlas a juicio del espectador.

Esta exposición consta de dos partes; una retrospectiva conformada por nueve obras, que muestran la labor artística del autor en el transcurso de su formación académica, y otra conformada por seis obras con la propuesta estética y plástica del artista.

Virtualmente el Salón Palatino estará dividido en dos, una sección con la parte retrospectiva, en donde se expondrán las siguientes obras: Ciudadanos 1997, David 1998, Madona 1998, Templo 1999, Mi templo 1999, Lo saque de la biblia 2000, escuchen a sus mayores 2001, Lugar santísimo 2001, Sin título 2001, Te vas a quitar los zapatos?2001. La segunda sección con las obras que sustentan la tesis del autor, conformada por seis obras ya descritas, (vease el numeral 5).

Tierra de posibilidades indica una tierra donde muchas cosas pueden ser, donde es posible encontrar, placeres, proyectos, extremos, contrastes, donde hay cabida incluso a obras como las presentadas, en fin es posible encontrar lo que queramos, lo que sea pero en potencia, siempre con la posibilidad de ser mejor a como lo experimentamos, no son oportunidades, son posibilidades. Esto es consecuente al sentido particular de identidad que habita en mi trabajo como aporte conceptual.

## 8. CONCLUSIONES

La intención del artista de insertarse en un espacio regional, caracterizado por su evidente corte modernista en los aspectos económicos, sociales y políticos y culturales, se hace factible al adoptar plásticamente elementos regionales e industriales que identifican a una localidad implantada en un mundo globalizante, y por lo tanto representándola y hablando de sus individuos.

Los medios masivos de comunicación se manifiestan de cierta forma como educadores de los espectadores en un nivel inconveniente, y por esta razón, los códigos mentales formados por la repetición de símbolos como las marcas y logotipos se tornan indelebles. Pretendo apropiarme de esta efectividad, al mismo tiempo replantearlos, modificarlos o simplemente para remitir al espectador a ellos. Este conocimiento permite afrontar futuras obras con mayor seguridad.

Todos los elementos tradicionales manejados en la región, son valorados siempre en el mismo nivel artesanal y de labor manual, pero al transformarlos y al adaptarlos a un espacio diferente al cotidiano, cambia su apreciación y la subvaloración se torna en posibilidades visuales, aportando formas diferentes de concebir la tradición artesanal. Este cambio formal y espiritual se puede aplicar a todos los campos artesanales de la región, ampliando el mundo perspectivo del artista y de los espectadores.

Al concebir la práctica artística ejercida como ritual que alimenta a medida que se trabaja en ella, o que se aprende en su proceso, podemos entonces afirmar, que es una forma de crecer como artista y como persona insertada en un medio social específico, fomentándose así el afán por aprender, investigar y cultivarse en el campo intelectual y plástico.

La obra realizada por el artista, se puede considerar de fácil acceso para neófitos o personas que no son expertas dentro del mundo artístico, ya que sin ser obvia en sus planteamientos, busca con elementos visuales cotidianos y constantes referirse a una temática en un grado de complejidad no muy filosófico.

Cada uno de nosotros como individuos insertados en una sociedad, somos un discurso amplio sobre identidad a pesar de no ser conscientes de ello, y la superación de cada individuo en cualquier sentido social, es un impulso al inconsciente colectivo, al imaginario de un pueblo sumido en un bombardeo de imágenes publicitarias e industriales.



## 9. BIBLIOGRAFÍA

BAYÓN, Damián. La transición a la modernidad. Bogotá: tercer >mundo Editores, 1989. 242 p.

BARBERO, Jesús Martín. Pre-textos. Cali: Editorial Universidad del valle, 1995. 172 p.

CALABRESE, Omar. El lenguaje del arte. Barcelona: Paídos, 1997. 252 p.

\_\_\_\_\_, Omar. La era neobarroca. Segunda edición, Madrid: Cátedra S.A. 1994. 209 p.

CANCLINI GARCÍA, Néstor. Culturas híbridas. México: Grijalbo S.A./C.V., 1990. 307 p.

CARPIO, Francisco. Hacia otras estrellas. En: Revista lápiz. Madrid: No. 164; (junio. 2000); 97 p.

GALEANO, Eduardo. El libro de los abrazos. Madrid: Siglo Veintiuno Editores S.A., 1989. 265 p.

GIL TOVAR, Francisco. Últimas horas del arte (1960-1980). Bogotá: Carlos Valencia Editores, 1982. 174 p.

MARCUSE, Herbert. El hombre unidimensional. 2ª ed, Barcelona: Editorial Ariel S.A., 1999. 286 p.

MURPHY, John y ROME, Michael. Como diseñar marcas y logotipos. Zaragoza: Gustavo Gili S.A. 1999. 280 p.

PASTO. MUSEO DEL ORO, Banco de la República.

PUIG DE LA BELLACASA. José M. et al. Enciclopedia práctica de fotografía. España: Salvat Editores S.A. 1979. 3000 p.

SANTACREU, Manuel Mas. et al Artes creativas, Zaragoza: Editorial Distresa S.A., 1982.

WATSON, David. Como hacer papel artesanal. Bogotá: Celeste Editores, 1990. 96 p.

ZALAMEA, Jorge. Literatura, política y arte; Biblioteca básica colombiana. Bogotá: Editorial Andes, 1978. 870 p.