

Revista Alternativa Multicultural

LA MOVIO LA



Número 123 - Octubre 2025

**AMERICAN PHOTOGRAPHY:
UNA EXHIBICIÓN DEL
RIJKSMUSEUM**

**DE VUELTA AL MUSEO DE
ARTE CONTEMPORÁNEO
DE LA HABANA**

**“ALGÚN DÍA TODOS VAMOS A
MORIR Y NO ESCUCHAREMOS
MÁS RUIDOS”:
VERÓNICA TRIANA LONDOÑO**

**¿ACASO HAS JUZGADO UN
LIBRO POR SU PORTADA?**

**IMPRESIONES DE
LECTURA**

trasmallo mojarra roja
acrílico sobre lienzo
Raúl Ballesteros (2023)

E ISSN 2665-556X
Volumen 1 Número 123
Octubre 2025 - Bogotá. Colombia

LA MOVIO LA
CINECLUB

POLI
POLITÉCNICO
GRANCOLOMBIANO

Rector Politécnico
Grancolombiano
**Dr. Juan Fernando Montañez
Marciales**
Vicerectora Académica
**Dra. Martha Lucía Bahamón
Jara**
Decano
Carlos Augusto García López

Escuela de Comunicación Artes
Visuales y Digitales
Director
Harvey Murcia Quiñones

Revista Alternativa
Multicultural La Moviola
Director
Andrés Romero Baltodano

Equipo Cine Club La Moviola
**Shaie Juliana Erazo Higuera
Paula Tuaty Tovar**

Departamento de Fotografía
**Andrés Romero Baltodano
Simón Romero Peña**

Concepto Gráfico
**Sebastián Corredor
Andrés Romero Baltodano**

Diseño y Montaje Digital
Sebastián Corredor

Colaboradores Habituales:
**Natalia Behaine, Giovanna
Faccini, Jorge Eduardo
Martínez García, Marley Cruz**

Corresponsales:
**María Margarita Milagros
(Montreal), Isa Molina (Brasil),
Paula Laverde (Ecuador),
Diana Ovalle (Roma)**

E-mail
elmoviolo@gmail.com

Revista Alternativa
Multicultural La Moviola:
**Issuu.com/cineclublamoviola/
http://www.lamoviolacineclub.
blogspot.co**

Para la **Revista Alternativa Multicultural La Moviola** es muy placentero contar en su edición 123 con el artista plástico cartagenero **Raúl Ballesteros** quien traduce la cotidianidad en trazos llenos de color caribe y de cromatismos sorprendentes convirtiendo sus imágenes en lugares donde los sueños se hacen tangibles. La obra del maestro Ballesteros inquiera las cales, los rostros las zooligias fantásticas con una vision particular donde el color es protagonista y los trazos develan matices y sombras llenas de vitalidad y aroma a carnaval..

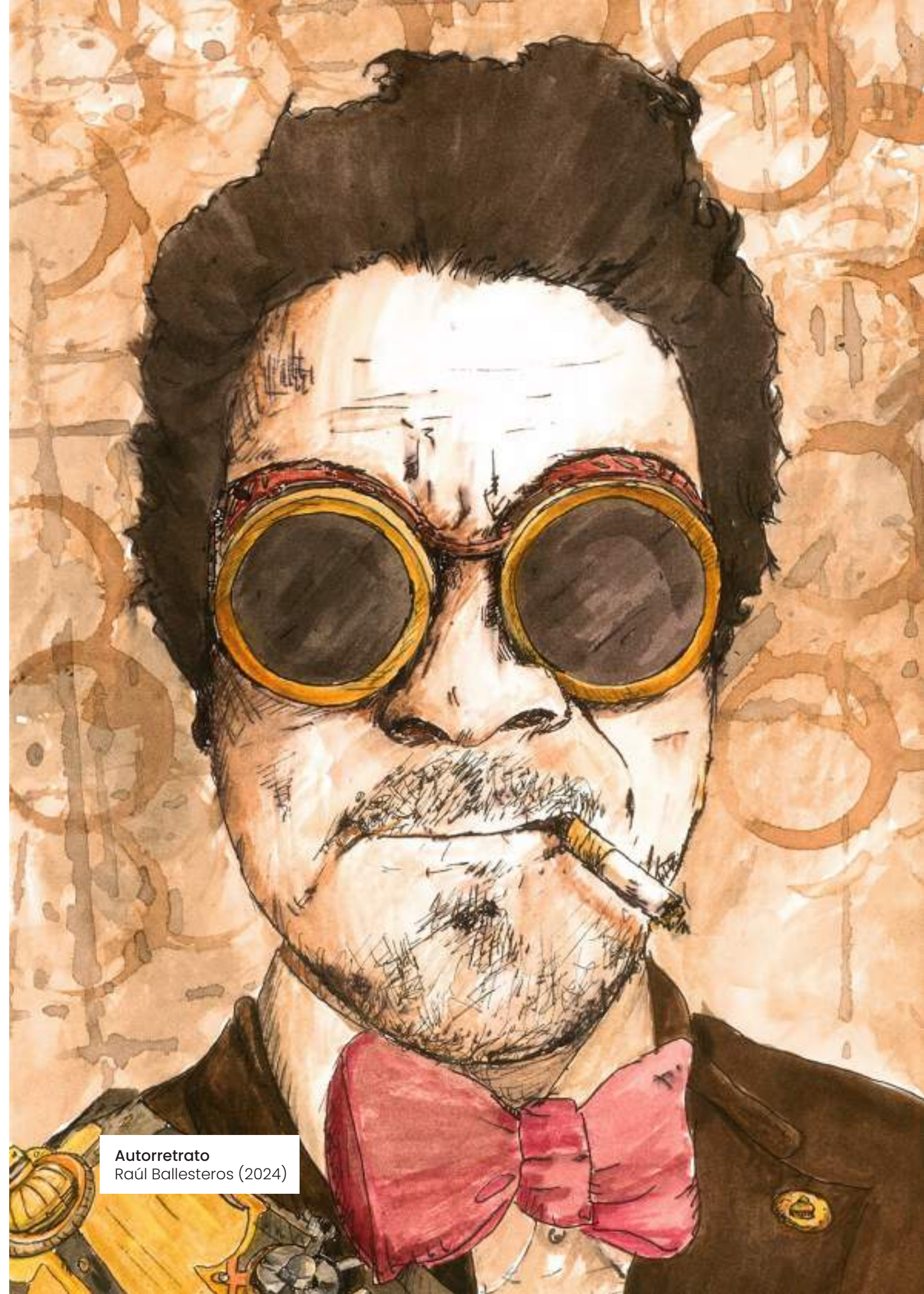
Raúl Ballesteros define así su arte para los lectores de La Moviola:

“Mi trabajo artístico lo vengo desarrollando en series, distintos formatos y técnicas, inspirado principalmente en mi ciudad natal, Cartagena de Indias, Colombia. Trabajo distintos materiales y lenguajes artísticos como la pintura, el dibujo grafito y la escultura, y con esto desarrollo mi trabajo en una gran serie llamada Ciudad Parapeto, reflejando e interpretando contextos socio culturales de los distintos lugares en que he estado viviendo, sobre todo mi ciudad natal.

Con este trabajo he podido reflexionar sobre temas que abordan principalmente la arquitectura, lo marginal, las brechas socioeconómicas, lo urbano, el monumento y problemáticas como la contaminación ambiental. Me gusta estar constantemente explorando formas y técnicas de dibujo, ya que mi trabajo pictórico se compone principalmente de este lenguaje artístico. Es aquí donde he tenido una gran reflexión o dilema: entre la ilustración y una obra de arte, mi trabajo se mezcla con estos dos conceptos que muchas veces no sé cómo situarlo, como ilustraciones (a veces de gran formato) o una obra de arte tradicional dentro de las técnicas establecidas.

En estos momentos me encuentro en la ciudad de Manila, interpretándola, ilustrándola, reflexionándola con todas las fuerzas de mi puño y pinceles.”

R. Ballesteros.



Autorretrato
Raúl Ballesteros (2024)



Artillería pesada de Primera Línea
Raúl Ballesteros (2021)

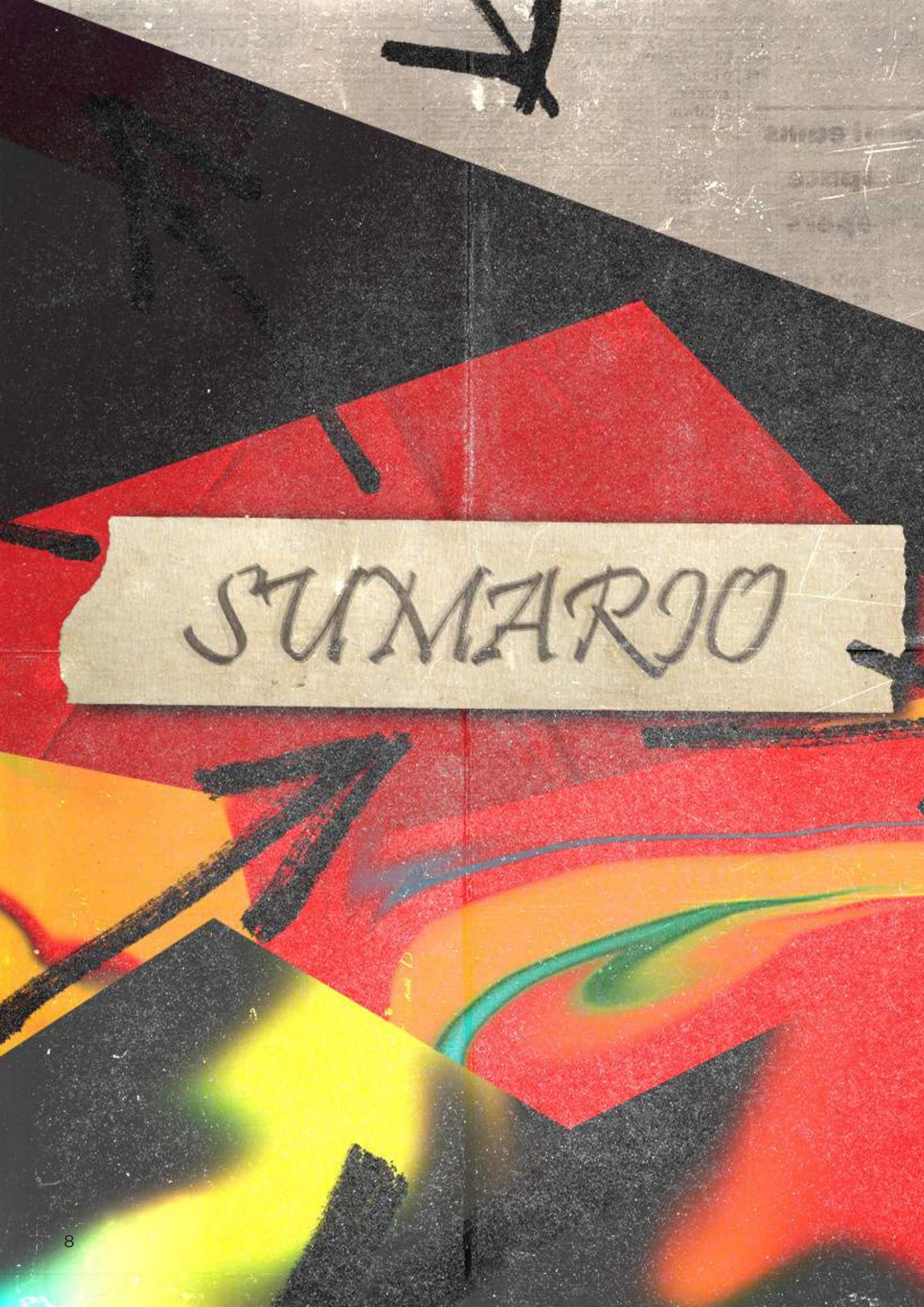
R. Ballesteros. 2021



ilustraciones lunaticas
Raúl Ballesteros (2025)



happyland super denso
Manila Filipinas
Raúl Ballesteros (2024)



SUMARIO

AMERICAN PHOTOGRAPHY:

UNA EXHIBICIÓN DEL RIJKSMUSEUM.

Por Rodrigo Martínez

10

32

DE VUELTA AL MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE LA HABANA.

Por Marley Cruz

“ ALGÚN DÍA TODOS VAMOS A
morir ”
Y NO ESCUCHARÉAMOS MÁS RUIDOS...
Verónica Triana Londoño

Por Andrés Romero Baltodano

44

62

¿ ACASO HAS JUZGADO UN
LIBRO POR SU PORTADA ?

Por Shaiel Erazo

IMPRESIONES DE LECTURA

Por Amor Hernández Peñaloza

78

AMERICAN PHOTOGRAPHY:

UNA EXHIBICIÓN DEL RIJKSMUSEUM.



La historia de la fotografía estadounidense, contada por holandeses.

Por Rodrigo Martínez
Ámsterdam (Países Bajos)
Especial para La Moviola

El Orinoco como materialización del tiempo metafísico; los canales de Venecia convertidos en engañosas lagunas inquisidoras; el mar del Norte como manifestación del ángel exterminador; un río sin nombre, oscuro y lodoso, donde caminar para siempre y soñar un sueño interminable. Carpentier, Roeg, Bakhuizen, *The Grateful Dead* son algunos de los contadores de historias que se han obsesionado con el agua como metáfora de la conciencia y su efecto en la percepción humana.

Objeto de culto y fobia, es precisamente el agua el elemento que históricamente ha dictado el proyecto urbanístico en la capital del Reino de los Países Bajos. Durante siglos, el territorio de Ámsterdam se fue expandiendo sobre terrenos ganados a lagos y mares; por ello, varios de sus distritos —más de la cuarta parte de la ciudad—, a pesar de no tener síntomas de inundación y de generar la perfecta ilusión de tierra firme, se encuentran bajo el nivel del mar.

Cien kilómetros de canales navegables, más de 1500 puentes y noventa islas urbanas se integran al sistema de drenaje y control del agua más avanzado en la historia documentada de la humanidad. Además de su relevancia hidráulica, *De Grachtengordel* —nombre en neerlandés del anillo de canales— ha definido las dinámicas de transporte, comercio, turismo y recreación de los holandeses; cuando nos referimos a las calles de Ámsterdam, es muy probable que estemos hablando, en realidad, de sus canales y puentes.

Al recorrerlos, es inevitable sumergirnos en un verdadero choque ontológico: nuestro cerebro se esfuerza en recordarnos que andamos a pie sobre un continente, pero, a pesar de tener la certeza de estar caminando, resulta inevitable sentir que estamos experimentando una nueva forma de nadar.

Ámsterdam es, además, escenario de un ballet interminable de ciclistas, su eficiente modelo integrado de movilidad parece haber sido diseñado para optimizar el ajetreo e intimidar al turista. De acuerdo con Waternet, la autoridad que mantiene el *Grachtengordel*, se estima que entre 12000 y 15000 bicicletas caen anualmente en los canales. Detenerse a observar una grúa sacar una maraña de bicicletas del agua es otro pasatiempo que pone a prueba la cordura de los curiosos. El ritmo frenético de la ciudad hace que la disonancia cognitiva de quien la visita no esté únicamente asociada al agua que abunda, aunque sí se vea amplificadas por esta.

Navegar esta híbrida geografía entre tranvías y puentecillos nos permite desembarcar frente a un enorme recinto cuya fachada combina elementos renacentistas y góticos. El Rijksmuseum —en español, *el Museo del Reino*— es el museo nacional de los Países Bajos y está dedicado principalmente al arte holandés. En su colección permanente se alojan algunas de las obras maestras de Rembrandt y Vermeer. Este edificio es un icono del estilo arquitectónico de Pierre Cuypers y se ubica en el corazón del *Museumkwartier* (barrio de los museos), donde también se encuentran otros espacios de atracción multitudinaria, como el Museo de Vincent van Gogh, el Museo de Arte Moderno Stedelijk y el Museo de Arte Disruptivo Moco.

A su vez, algunos de los vecinos menos ilustres de este barrio son el Museo del Diamante, el Museo de los Cócteles (*House of Bols*), el Museo del Gato (*KattenKabinet*), el Museo de Arte Fluorescente *Electric Ladyland* y el Museo de Arte *avant-garde* del movimiento CoBrA.

A la entrada del Rijksmuseum, somos recibidos por un fuerte dispositivo de seguridad privada, similar a un control aeroportuario. Esto contrasta con la experiencia general de la ciudad de Ámsterdam —sobre todo en su centro— que, por momentos, da la sensación de ser un territorio post-normativo: una evolución del Lejano Oeste donde el Estado se encarga de garantizar el caos público. Una vez adentro, me dejó arrastrar por el enorme pendón que anuncia la exhibición *American Photography*.

Al tratarse de una muestra exhaustiva sobre la historia de la fotografía americana, era previsible que varias de las obras fueran autoría de algunos de los fotógrafos célebres del siglo XX. Entre ellos, por supuesto, cierto mercenario camaleónico vinculado a *The Velvet Underground* y artífice, en gran medida, del colapso de Jean Seberg.

Afortunadamente, esta exhibición se aleja de la tendencia museográfica actual de promover espacios pensados para la captura de *selfies* y su inventario no se limita a ser un *coffee table book* de Taschen: la mayoría de las fotos que la componen provienen de autores ignorados —muchísimos anónimos— y nos transportan a lugares recónditos de la América profunda. Algunas de las fotografías fueron prestadas por archivos públicos y museos; otras provienen de colecciones privadas. Apropiadamente, cada sección de la muestra se encuentra anunciada por un *street sign* verde, como si se tratara de una vía desconocida por la cual transitar.



Al igual que sucede con aquel extraño que se aproxima por el sentido opuesto de la acera mientras recorremos una calle poco iluminada, nuestros ojos se fijan en algunas escenas no por el confort de la curiosidad, sino por la incomodidad del miedo. La fotografía puede entenderse, al mismo tiempo, como un arte que deriva de un avance científico y como un desarrollo tecnológico impulsado por una tradición pictórica. **American Photography** es un road trip por la historia de Estados Unidos a través de imágenes y, en muchas ocasiones, lo que aparece ante nosotros no son paisajes que inviten a sostener la mirada.

A continuación, algunas de las fotos que más me impresionaron durante mi recorrido por *American Photography*.



“ Se podría llamar a esta foto *Una tragedia americana*. En 2004, el sargento Tyler Ziegel sufrió graves heridas durante la guerra de Irak. En 2006 se casó con Renée Kline, a quien había conocido antes de su despliegue en Irak. Sin embargo, su matrimonio terminó en divorcio un año después y Tyler murió por una sobredosis de alcohol y heroína cinco años más tarde. Hay pocas fotos de boda en las que los efectos de la guerra sean tan visiblemente evidentes.

Rijksmuseum.

Tyler Ziegel & Renée Kline en la mañana de su boda, Metamora, Illinois, 7 de octubre de 2006 / De la serie Marine Wedding de Nina Berman.

Impresión en tinta, 2006.

Smithsonian's National Museum of American History.

Inv.nr. 2021.0057.0055

Tyler Ziegel & Renée Kline en la mañana de su boda nos jala por la camisa, demuele nuestra fachada de críticos de arte y nos deja, inevitablemente, un poco tristes. Es una fotografía en formato vertical que captura a la pareja de recién casados mutilados por la guerra, curiosamente, el encuadre corta los pies de los novios. El principal elemento que obtiene nuestra atención es la cabeza del novio: su piel a duras penas cicatrizada nos transporta al sufrimiento físico y a la injustificada carnicería que se desató en el mundo a partir del 11 de septiembre de 2001. Luego, nos enfocamos en los ojos espabilados de la novia. Las heridas de guerra de ella tal vez no estén en la piel, pero en esta fotografía son claramente visibles.

La obra de Nina Berman es un recordatorio de todas las esperanzas que durante los años noventa fueron depositadas en el siglo XXI: aquella ilusión de una

red de fraternidad global en la que todos los ciudadanos del mundo caminarían tomados de la mano hacia una era digital que debía transformarnos en una civilización más humana y compasiva. Utopía que se derrumbó apenas iniciado este nuevo milenio donde las guerras son declaradas por el mercado bursátil y países enteros bombardeados en *prime time*, un inédito círculo del infierno parcialmente profetizado por Hunter S. Thompson y Jean Baudrillard. Tal vez la leyenda urbana del Y2K, que con la llegada del año 2000 hipotetizaba un caos binario y la vuelta a la edad de piedra, era en realidad una solución tergiversada como pesadilla informática.



“Model es una de las muchas fotografías que, desde finales de la década de 1930, capturaron retratos crudos y poco halagadores de personas en la calle, en cafés y en otros espacios urbanos. Cuando emigró de París a Nueva York en 1938, encontró un terreno fértil para su trabajo. Model visitaba con frecuencia el bar Sammy's, donde fotografiaba tanto a artistas como al público. Transmitió su preferencia por las personas excéntricas a su alumna más famosa: Diane Arbus.”

Rijksmuseum.

El bar de Sammy, New York / Lisette Model.
Impresión en gelatina de plata, 1944.
Adquisición con el apoyo de Baker McKenzie, 2015.
Inv.nr. RP-F-2015-154

Lisette Model retrata con nitidez una escena típica del siglo XX, que hoy resulta alienígena para la mayoría de milenials: gente fumando en espacios cerrados. Es una fotografía que activa nuestro olfato y nos transporta a aquella atmósfera nebulosa que durante mucho tiempo definió la vida social occidental. Un poderoso testimonio visual de una época en la que fumar en bares, cines, salones de clase y hospitales era común y aceptado; un recordatorio de cómo han cambiado las normas y el concepto de libertad personal en la experiencia colectiva de lo que consideramos convivencia urbana.

El bar de Sammy es un ejemplo magistral del uso del alto contraste en la fotografía documental, captura con detalle las expresiones y la moda de sus protagonistas, atrayendo la atención hacia sus rostros y en particular hacia los cigarrillos que cuelgan de sus bocas mientras se turnan para encenderlos. La amplia zona de negro -que se compone entre el fondo del bar, los abrigo y los sombreros- crea una intoxicante sensación onírica que nos permite jugar con la idea de estar frente a un cuadro de cuatro cabezas flotantes fumadoras.



“Esta representación granulada de una dama elegante de Nueva York ciertamente no es un retrato suavemente realizado por un pintor de precisión. Klein ha capturado la elegancia pero también el vacío en este agudo boceto de la alta sociedad en uno de los legendarios bailes benéficos organizados por la periodista de farándula Elsa Maxwell. No es sorprendente que los editores de la revista Vogue no quedaran impresionados por esta fotografía borrosa. Sin embargo, un año después, Klein publicó la imagen en su revolucionario libro de fotografía en Nueva York.”

Rijksmuseum.

Una invitada al Baile de beneficencia de juguetes de Elsa Maxwell en el Hotel Waldorf Astoria, New York / William Klein.
Impresión en gelatina de plata, 1954 - 1955.
Adquisición con el apoyo de Baker McKenzie, 2016.
Inv.nr. RP-F-2016-88

Lejos de presentar una imagen idealizada o pulcra, William Klein revela un ambiente cargado de sofisticación y ritualidad social sin rostro, dando espacio así a un vacío contundente. El desenfoque, más allá de ser únicamente óptico, resulta existencial y deja entrever la fragilidad humana en medio de la superficialidad de las altas sociedades y su adicción en organizar reuniones fastuosas.

Capturada en un instante fugaz cargado de humo y licor, esta fotografía nos entrega una cierta elegancia trágica y ambigua, mientras desafía las expectativas tradicionales del retrato y expone la tensión entre la postura y el agotamiento en una veterana de los círculos elitistas. La textura granulada de la foto aporta una atmósfera cruda que desmitifica el brillo habitual del club social, mientras que las sombras que difuminan los ojos de la dama y la mueca de su boca

inmortalizan una imagen que evoca a la era dorada del cine hollywoodense, resulta fácil imaginar a Bette Davis cansada de tomarse el mismo Martini una y otra vez en el mismo baile trajinado.

Klein pinta un cuadro impresionista cargado de contrastes entre la opulencia del entorno y la existencia palpable de la invitada. Es una mirada tristemente hermosa que retrata una jaula de oro y la complejidad de quienes la habitan, mientras refleja la vibración única de la Nueva York de los años cincuenta.



“Este paquete de cartas de juego fue creado como un producto comercial para turistas. Las fotografías de Adam Clark Vroman muestran prácticas religiosas (tréboles), retratos (picas), niños (corazones) y actividades diarias (diamantes) de las naciones Hopi y Zuni. Los nativos americanos eran considerados portadores de una cultura antigua y noble, y al mismo tiempo eran sometidos a una opresión implacable por parte de los estadounidenses europeos, siendo expulsados e incluso asesinados cuando se les veía como obstáculos para el progreso.”

Rijksmuseum.

Souvenir de cartas de juego del indio americano.
Adam Clark Vroman, Lazarus & Melzer (editores).
Medios tonos en relieve, 1900.
Adquisición con el apoyo de Baker McKenzie, 2020.
Núm. de inventario RP-F-2020-40



Esta baraja de cartas de juego convierte a las culturas de los pueblos Hopi y Zuni en objeto de consumo, un souvenir desechable que reduce la riqueza de su historia e identidades en mercancía para turistas. Las fotografías de Adam Clark Vroman encierran la humillación de las naciones indígenas que son continuamente sujetas a rebranding, mientras simultáneamente son objeto de desplazamiento y exterminio. La paradoja de esta creación es dramática: podemos apreciar esta pieza hoy en día como un valioso archivo fotográfico y a la vez un diamante problemático del diseño gráfico, mientras recordamos que es fruto de la mercantilización y exotización de una cultura ancestral.

Lejos de su intención original, la creación de Lazarus & Melzer deja en evidencia del dolor de un pueblo reducido a imagen y objeto frente a la victoria degradante de sus persegutores; estas cartas son un testimonio de cómo los procesos de colonización convierten a seres humanos en animales de zoológico adiestrados para entretener a sus cazadores.



“Bruce Davidson tenía 25 años cuando leyó un artículo en el New York Times sobre una pandilla callejera de aproximadamente 1000 adolescentes rebeldes en Brooklyn. Se llamaban a sí mismos The Jokers y hacían lo que querían. Él se acercó a ellos en el verano de 1959 y se integró con ellos durante un período considerable. Un año después, la revista Esquire publicó sus fotografías de la pandilla, una de las primeras series sobre una subcultura.”

Rijksmuseum.



Escondiéndose de la lluvia en las calles peinándose frente al espejo

Casa de baños de Coney Island

Niño con la camisa abierta yace en el suelo

Asiento trasero de un automóvil

Pareja en la playa

Niño con cigarrillo.

Bruce Davidson.

De la serie Brooklyn Gang, Nueva York.

Impresiones en gelatina de plata, 1959.

Archivo Nacional, Bruce Davidson / Magnum Photos

Inv.nr. Spaarnestad Vintage ABC Press caja 15

La serie *Brooklyn Gang* refleja un momento crucial en el surgimiento de subculturas urbanas en la segunda mitad del siglo XX. A través de su lente, Davidson ofrece un espacio en el cual la marginalización y la exclusión social aparecen como decisión personal en el contexto de la sociedad norteamericana durante los primeros años de la guerra de Vietnam.

Las fotografías de esta serie retratan a un grupo de jóvenes obsesionados con un estilo de vida que aprendieron del cine y de las revistas, los ídolos de este *gang* fueron James Dean y Marlon Brando, a quienes intentaron emular estética y espiritualmente. Esta subcultura - carente de manifiesto a diferencia de los beatniks- representa un claro eslabón en medio del tejido social que conectaría a las pandillas de motociclistas con el movimiento hippie.

En retrospectiva, la explosión demográfica en el aftermath de la segunda guerra mundial en Estados Unidos chocaría con la tendencia globalista de la

guerra fría, y para bien o para mal tantísimos *baby boomers* serían criados por Marilyn Monroe y Mickey Mouse. Más allá de la iconicidad de las postales de Bruce Davidson, sus fotos capturan con crudeza como la carencia de modelos a seguir empuja a la juventud por caminos de angustia y autodestrucción, alimentados por una nostalgia simulada, siempre buscando un pasado fragmentado en pantallas. Afortunadamente, hoy tenemos Instagram y TikTok para guiarnos...



“

“Nan Goldin registró su vida y la de sus amigos con una mirada intensa, casi cinematográfica. Durante la década de 1980 en Nueva York, su círculo se vio afectado por las drogas, el alcohol y el SIDA, sufriendo pérdidas trágicas cada vez mayores. Goldin documentó la vida y muerte de su amiga Cookie, desde su matrimonio hasta su fallecimiento, creando un conmovedor portafolio de fotografías en honor a su amistad.”

Rijksmuseum.

”



Cookie conmigo después de que me pegaron, Baltimore, MD, 1986.

Cookie en el baño de Hawaii 5-0, Nueva York, 1986.

Cookie y la boda de Vittorio: el anillo, Nueva York, 1986.

Cookie junto al ataúd de Vittorio, Nueva York, 1989

Nan Goldin

Del portafolio Cookie

Cibachromes

Nan Goldin, a través de su portafolio dedicado a Cookie Mueller, nos adentra en la vida intensa y vulnerable de una verdadera dreamlander, actriz recurrente dentro del universo subversivo de John Waters, maestro de la cultura pop marginal, quien dio voz y presencia a personajes e historias fuera de los estándares convencionales de la época. Mueller formó parte activa de esa escena, encarnando al mismo tiempo, lo trágico y lo irreverente del cine independiente de los años setenta.

Las imágenes que componen el portafolio de Cookie desdibujan los límites de la fotografía documental para capturar la crudeza de la existencia, desde los momentos de camaradería y celebración hasta la devastadora realidad de la enfermedad.

Estas fotos nos permiten compartir con Goldin el peso de haber llevado una cámara consigo las veinticuatro horas del día; cuando te conviertes en la fotógrafa no oficial de tu grupo de amigos, nadie te advierte que así como capturas su ascenso, deberás capturar su colapso.



“

“Las fotografías en blanco y negro de los dulces no son lo suficientemente atractivas para persuadir a los clientes de comprarlos. Dado que la fotografía en color era prácticamente inexistente en las primeras décadas del siglo XX, la empresa con sede en Filadelfia Brandle & Smith mandó colorear a mano sus fotografías en blanco y negro de los dulces. Esto, sin duda, facilitó mucho el trabajo de los representantes de ventas de la empresa.”

Rijksmuseum.

”

Fotografías para el fabricante de dulces Brandle & Smith Co.

Hermanos Schadde

Impresiones en gelatina de plata coloreadas a mano, circa 1915

Rijksmuseum, adquisición, 2014.

Núm. de inventario RP-F-2014-24-1,4,3,2

Las fotografías de mentas creadas para Brandle & Smith Co. son un ejemplo redundante del concepto de eye candy: imágenes diseñadas para atraer la atención y deleitar visualmente al espectador. En una época donde la fotografía a color virtualmente no existía, los Hermanos Schadde usaron la técnica de coloreado a mano sobre impresiones en gelatina de plata para transformar sus fotos en blanco y negro en auténticas tentaciones visuales.

Así como es largo el camino tecnológico que la publicidad ha recorrido desde los tiempos de las extintas mellomints, soy consciente de que las herramientas y las teorías han cambiado desde que aprendí técnicas de fotografía de producto en el año 2008 cuando iniciaba mi formación académica, pero tengo la certeza de que la intención sigue siendo, en esencia la misma: vender cada vez más y más.





“

“Victor Prevost estuvo activo como fotógrafo profesional solo por unos pocos años, desde 1853 hasta 1857. Sin embargo, durante ese breve período, creó una impresionante serie de fotografías de la ciudad de Nueva York. Prevost produjo negativos en papel, realizados translúcidos con cera para poder hacer impresiones a partir de ellos. De estos negativos, 44 han sobrevivido y se encuentran entre las fotografías más antiguas de Nueva York.”

Rijksmuseum.

”

Tienda Charles Becks, Broadway y Novena Calle

Victor Prevost

Negativo de calotipo, 1853 - 1857

Biblioteca Patricia D. Klingenstein, Sociedad

Histórica de Nueva York.

Inv.nr. PR-056, n.5

Las fotografías de Victor Prevost son una ventana al espíritu experimental que definió los primeros años de la fotografía analógica. Durante este breve pero fructífero período, Prevost no solo documentó la ciudad de Nueva York, sino que también exploró técnicas como el calotipo y el uso de negativos en papel tratados con cera para lograr transparencias adecuadas para la impresión.

Este proceso artesanal reflejaba una constante búsqueda y ajuste físico del material fotográfico, donde cada paso —desde la preparación del negativo hasta la impresión— requería habilidad, paciencia y adaptaciones continuas. La fotografía analógica, entonces, no era solo una cuestión de capturar imágenes, sino un laboratorio en evolución donde la experimentación tangible marcaba el camino hacia la búsqueda del equilibrio inédito entre perfección técnica y subjetividad estética.



“

“Durante mucho tiempo, la Casa de Rip Van Winkle fue un lugar de parada para viajeros que iban hacia un hotel más adelante. Una línea directa de ferrocarril hacia el hotel hizo que la posada perdiera gran parte de su clientela. Cayó en el abandono y quedó desocupada, lo cual, sin embargo, apenas se nota en la fotografía: esto está oculto por los colores brillantes aplicados artificialmente a una imagen en blanco y negro.”

Rijksmuseum.

”

Casa de Rip Van Winkle, Sleepy Hollow, Montañas Catskill, Nueva York.

Compagnie Photographique de Detroit.

Foto cromo, 1902

Biblioteca Patricia D. Klingenstein, Sociedad Histórica de Nueva York

Inv.nr. Fotografías Ayer Jackson, Caja 1, Carpeta 45, N.º 54,029

Washington Irving, con su icónica historia de Rip Van Winkle, creó un mito que ha dejado una marca indeleble en la cultura popular y en la narrativa contemporánea, especialmente en la ciencia ficción. Su relato sobre un hombre que despierta tras un sueño prolongado para encontrar un mundo cambiado aborda temas como el paso del tiempo, la alienación y la transformación social.

Esta historia ha servido de inspiración para innumerables obras que exploran viajes en el tiempo y realidades alternativas, extendiendo la influencia de Irving mucho más allá de la literatura americana. La fotografía de la Casa de Rip Van Winkle, aunque coloreada artificialmente para ocultar su abandono, conecta físicamente con ese legado literario, recordándonos la persistencia de la imaginación en la construcción cultural y visual del pasado.



“Moholy-Nagy, director de la innovadora escuela de arte Bauhaus en Alemania, fue un fotógrafo con visión. En 1937, industriales de Chicago lo invitaron a la ciudad para abrir una nueva academia de arte y diseño, que luego se renombró como el Instituto de Diseño. Con él llegaron varios artistas que habían huido del régimen totalitario en Alemania. Moholy-Nagy tomó esta fotografía desde arriba, mirando hacia abajo. El estacionamiento nevado es ahora una hoja blanca de papel de dibujo, sobre la cual las huellas de los autos naturalmente trazan líneas negras.”

Rijksmuseum.

Estacionamiento, Chicago, Illinois.

László Moholy-Nagy

Impresión en gelatina de plata, 1937

Museo de Arte Nelson Atkins, Kansas City, Missouri
(Donación de Hallmark Cards, Inc.)

Inv.nr. 2005.27.2795

La fotografía de László Moholy-Nagy desde el estacionamiento nevado en Chicago es una obra que explota el máximo potencial del blanco y negro, su manejo de la perspectiva hace volar la imaginación de quien la observa y deja la duda sobre qué experimentos interesantes habría ejecutado el fotógrafo de la Bauhaus de haber podido posar sus manos en el control de un dron moderno.

Al ser propiedad de Hallmark Cards, los mismos del canal de televisión, esta imagen nos permite comentar sobre la tradición histórica de la postal como objeto de fetiche y comunicación personal, en este caso transformando un escenario cotidiano en una composición abstracta que construye un puente íntimo entre personas.

Moholy-Nagy, fuertemente influenciado por el Impresionismo y Post-Impresionismo, aprovecha la oportunidad única de pintar trazos gruesos sobre un fondo manchado, técnica similar a la que empleaba Vincent Van Gogh, solo que en este caso, en lugar de pinceles el artista utiliza neumáticos de automóvil.



“Los números rojos y la palabra recurrente “propiedad” no dejan duda de que la intención aquí es marcar cada propiedad individualmente. La razón de esto es muy probablemente la construcción planificada de una nueva estación de tren, para la cual muchos edificios existentes tendrían que ser demolidos. Se tenía que determinar el valor de cada propiedad para poder compensar a los propietarios.”

Rijksmuseum.

Calles en Chicago, Illinois.

Impresiones en gelatina de plata y tinta roja, 1915.

Rijksmuseum. Compra, 2019.

Inv.nr. RP-F-2019-194-2, 1, 3, 4.

Las fotografías de archivos públicos, como esta de las calles de Chicago en 1915, poseen una belleza indescriptible que va más allá de su finalidad original. En este caso, imágenes urbanísticas diseñadas para documentar y valorar propiedades ante una próxima transformación de la ciudad se convierten, con el paso del tiempo, en testimonios visuales de un pasado ya inexistente.

Los sellos y números rojos que marcan cada propiedad, elementos funcionales para los procesos administrativos, generan accidentalmente una estética inesperada: capas superpuestas que dialogan con la arquitectura y el paisaje urbano, otorgando a la imagen una personalidad única. Así, estas fotografías saltan del gabinete en el que yacen catalogadas para convertirse en acertijos que capturan la poética de la historia urbana y la memoria colectiva, recordándonos que lo que fue planificado y demolido sigue presente en algún rincón de nuestra memoria.



Recorrer una muestra fotográfica involucra una serie de decisiones que pueden o no tomarse conscientemente. Hay quienes caminan dando pasos sutiles, contribuyendo al silencio que sugiere la administración del museo; otros lo hacen con pasos fuertes, disfrutando de la acústica que proporcionan los pisos de madera.

Algunas personas entrelazan las manos detrás de la espalda, como pidiéndole al fotógrafo que le conecte un puñetazo. También hay quienes forman un ángulo de 90 grados con los brazos para apoyar el mentón sobre los nudillos, como si se tratara de un headshot deambulando en busca de un director de casting.

Es un personaje que adoptamos, conscientes de que somos parte de una experiencia colectiva, tentados por una idea que en otro contexto parecería ilusoria pero que aquí adquiere una óptica de sentido: ¿y si algún día mi retrato termina en la pared de una exhibición multitudinaria?

Al salir del Rijksmuseum me quedé meditando sobre el poder de la fotografía, en este caso, como puente entre culturas y continentes, sí bien es cierto que los círculos museográficos componen un gremio que va más allá de las fronteras nacionales y que la hyper-americana holandesa se puede experimentar fácilmente en las calles de la capital, dentro de un museo esta adquiere una óptica diferente.

Curiosamente, el principal souvenir que se lleva el turista que visita Ámsterdam no es una postal, sino un clásico objeto de niños convertido en recuerdo irreverente; en el centro de la ciudad no es extraño encontrar tiendas enteras, con sus vitrinas y estanterías dominadas por un intenso color amarillo, en estas tiendas solo venden patos de hule.

El pato de hule flotante fue diseñado por el escultor ruso Peter Ganine durante el siglo XX, quien quería crear un juguete que pudiera ser manipulado por un niño en el agua sin romperse ni hundirse. Sí bien es cierto que el pato de hule ya existía desde finales de siglo XIX, estos eran fabricados con caucho vulcanizado, lo que los hacía similares a un neumático e incapaces de flotar. Ganine, también celebre por colocarle rostros y figuras humanas a las fichas del ajedrez patentaría este pato, del cual se venderían más de 50 millones de unidades a nivel mundial.

En una ciudad rodeada por agua, la ironía de un pato amarillo que no se puede hundir, no pasa desapercibida...



el beso perimetral
acrílico sobre papel
Raúl Ballesteros (2022)



La cupula
acrílico sobre lienzo, 170cm x 130cm
Raúl Ballesteros (2019)



Yeepny
acrílico sobre lienzo, Manila Filipinas
Raúl Ballesteros (2024)

R. Ballesteros 2024



La torre sin tiempo
acrílico sobre lienzo, 130cm x 180cm
Raúl Ballesteros (2018)



Taller móvil
Manila Filipinas
Raúl Ballesteros (2024)

DE VUELTA AL MUSEO DE ARTE CONTEMPORÁNEO DE LA HABANA.



Museo Nacional de Bellas Artes, de La Habana.
Foto: Cubadebate

Por Marley Cruz
La Habana (Cuba)
Especial para La Moviola

Hace mucho tiempo ya que fui por primera vez a La Habana. Recuerdo la impresión del primer viaje y la sensación que tenía de estarme adentrando a un nuevo mundo, a un mundo de quimeras y de juegos en las plazuelas. Recuerdo llegar enamorada como solo se pueden enamorar los corazones jóvenes de lugares y vivencias que no son suyas. Volver a los lugares conocidos tiene algo de dulce amargura, se busca un reencuentro no con el espacio sino con lo que nos hicieron sentir.

Si bien, en el momento de mi primer viaje no tenía ni idea de que mi vida se iba a dedicar al análisis de pinturas, si había visto ya mi pregrado algunas cosas relacionadas con las artes plásticas, cuestiones más encaminadas hacia las didácticas de las mismas, pero la visión de mí misma como historiadora del arte aún estaba muy lejana. En ese primer viaje descubrí el Museo de Arte Contemporáneo de La Habana, ubicado frente al Museo de la Revolución, con el emblemático buque Granma entre las dos construcciones.

Con el paso del tiempo, la distancia y de la formación académica, puedo decir que esta vez tuve la oportunidad de ver el museo con otros ojos. Con todo y que, la primera vez las sensaciones tuvieron un impacto mucho más sobrecogedor, esta segunda vez no puedo decir que me haya desencantado no para nada, es más bien verlo de una manera mucho más objetiva, verlo quizás con unos ojos más viejos.

De entrada, el imponente edificio me sigue pareciendo una gran obra arquitectónica, no solo por su tamaño y su solidez, o sus rampas que permiten el acceso de una manera mucho más fácil, sino también por su enorme patio ubicado en el centro de la construcción a modo de las edificaciones del siglo XIX, al mejor estilo de una casa solariega. Una de las obras que aún se conserva intacta a la entrada de del museo es una enorme cucaracha-hombre sacada de la metamorfosis de Kafka.

Esta cucaracha con cabeza humana nos da la bienvenida, como recordándonos que el arte ese es espacio donde nos transformamos nosotros también como Gregorio, es aquel ámbito donde descubrimos nuestra propia naturaleza y dónde podemos SER sin necesidad de encajar en lo que la sociedad pretende nosotros. Quizás esta vez el tamaño me pareció más pequeño, porque como sucede con los lugares de la infancia y a los cuales regresamos siendo adultos, estos se reducen, parecen más pequeños de lo que los recordábamos. Pasa lo mismo con el tamaño de la cucaracha-hombre, si bien, sigue siendo enorme, la sensación de inmensidad de la misma se vio ampliamente reducida.

El arte de contemporáneo cubano me pareció desde ese primer contacto lleno de vida, al estar aislado (en gran medida a causa del bloqueo tanto interno como externo) de las distintas influencias americanas y europeas del arte, se ha cocinado dentro de su propia salsa, haciéndolo muy particular en su forma y ejecución. La utilización de distintos materiales y texturas, ese uso tan intenso del color que tienen los artistas contemporáneos cubanos, fue algo que me impactó entonces y me sigue impactando ahora.

Recuerdo que hace 10 años me sobrecogió el uso de los materiales en una obra que reproducía el escudo cubano, hecho con ramitas, con pequeños palitos, con hojitas, pero que terminaba siendo una obra bastante monumental y bastante diciente de lo que es para un cubano SER cubano. Ahora por su parte, lo que más me impresionó fue ver ese diálogo que hay entre los temas de forma mucho más crítica con el poder y con el sistema que los gobierna. Antes y ahora con una constante reinterpretación de sus personajes históricos, de su grandeza, de su valor y de la importancia que tienen para su cultura. Es así como una y otra vez nos encontramos con la figura de Martí, de Cienfuegos o del Che; me sigue pareciendo interesante que la figura de Fidel sigue brillando por su ausencia antes como ahora, quizás tenga que ver con la misma petición de Fidel de no o ser ni retratado, ni pintado, ni esculpido ni en su vida ni en su muerte.

Una de las obras que más me impactó del Museo de Arte contemporáneo de La Habana en este 2015 es la obra de Antonia Eiriz “Una tribuna para la paz democrática” (1968) (Oleo y collage sobre tela; 220x250,5 cm). Esta artista cubana nacida en un barrio humilde de la Habana en 1929, padeció de poliomielitis, enfermedad que condicionó su movilidad, pero no su profunda sensibilidad estética ni su capacidad expresiva. Esta limitación física, lejos de convertirse en un obstáculo, imprimió una tensión emocional en su obra que sería característica a lo largo de toda su trayectoria.

Estudió grabado y dibujo, se relacionó con grupos de vanguardia expresionista abstracta de la isla, pero siempre conservó su estilo propio. Sus figuras son grotescas, distorsionadas, su colorimetría un poco oscura y sus obras de gran tamaño, sus obras están acompañadas de humor negro, sus figuras muestran



Antonia Eiriz

Foto de internet: <https://awarewomenartists.com/en/artiste/antonia-eiriz/>

una crudeza impactante, que revelan la deshumanización, el autoritarismo y la fragilidad del ser humano ante las estructuras del poder. Eiriz elaboró un expresionismo profundamente personal, cargado de crítica social y denuncia en atmósferas cargadas.

Esta obra nos presenta una tribuna en dos partes, dentro del cuadro y fuera de él. En el lienzo en la pared vemos el atril, los micrófonos y las sombras blancas y negras que simbolizan las personas que van a escuchar los discursos. Fuera de cuadro encontramos una rampa con sillas dispuestas para quienes dan el discurso. Pero vemos en esta obra que hay algo anómalo, algo que no termina de calzar, porque las sillas el atril y los ponentes se encuentran invertidos, son las sombras las que escuchan a la gente que no existe en las sillas, no son los poderosos quienes están presentes, no tienen palabra, son solo sillas vacías sin voz, en una rampa que se cae,

que los lleva a todos a un inevitable precipicio, pero son las figuras existentes en el cuadro son las que en realidad deberían transformar el espacio con su bullicio.

Ahora bien, hay otro elemento interesante dentro de la obra y es la disposición de los micrófonos: encontramos un micrófono en el centro erguido mientras que los dos micrófonos de cada lado se encuentran inclinados hacia este micrófono principal. La lectura que le podemos hacer a esta obra es más que evidente, es una crítica al sistema, es una crítica al poder, es una manifestación de contrariedad ante los discursos vacíos que terminan llevando al precipicio. Esta obra se convierte en un parte aguas para la artista, ya que luego de ser censurada por el entonces influyente José Antonio Portuondo quien la acusó de “pintar contra el pueblo”, Antonia terminará alejándose de la creación plástica por más

de 20 años. Luego de esto, la artista se concentró el trabajo comunitario donde enseñó técnicas de papier- mâché, promoviendo una estética popular y participativa.

Tras años de silencio pictórico, en los 90s le fue concedido el permiso para emigrar. Vivió en Miami hasta su muerte, pero fue allí donde retomó la creación plástica con una intensidad conmovedora. Participó en exposiciones en Nueva York y falleció el 9 de marzo de 1995, mientras preparaba una nueva muestra individual.

Otra característica bastante evidente dentro de las obras que encontramos en el Museo de arte contemporáneo en La Habana es el uso de objetos encontrados para crear arte, y al igual que el enorme escudo que encontré la primera vez que visité este museo, ahora nos podemos encontrar también con monociclos, sillas, que son intervenidos para crear obras tridimensionales de un gran de un gran magnetismo visual.

También encontramos una alta calidad en el dibujo, cosa bastante escasa en el arte contemporáneo americano y europeo de las últimas décadas. Así mismo, y reitero, un impresionante uso de las texturas dentro de las obras. No son obras que usen el óleo diluido, usan un óleo pastoso, muchas veces sacado directamente del tubo, dando como consecuencia colores vibrantes e intensos típicos de la costa Caribe.

Resulta bastante interesante visitar los lugares ya conocidos con unos nuevos ojos, y verlos con detalle resulta un ejercicio bastante nostálgico y conmovedor. Aunque visitar la Habana siempre me ha producido un choque de sentimientos que oscilan entre la melancolía, la extrañeza y la admiración, mi último viaje me permite reafirmar la certeza de que el arte en la isla vibra de manera independiente y particular. Como en cada uno de los pueblos puestos en situaciones particulares, su arte tiene por defecto que ser también muy especial, el uso de sus temas, colores, texturas, materiales, el uso del espacio para hacer que la obra de arte viva, permiten que la obra se expanda más allá de las fronteras ideológicas o geográficas, y tales cosas pueden verse claramente dentro de los muros del Museo de Arte contemporáneo de La Habana.



Antonia Eiriz

Una tribuna para la paz democrática, 1968

Oleo y collage sobre tela; 220x250,5 cm

Foto: Marley Cruz

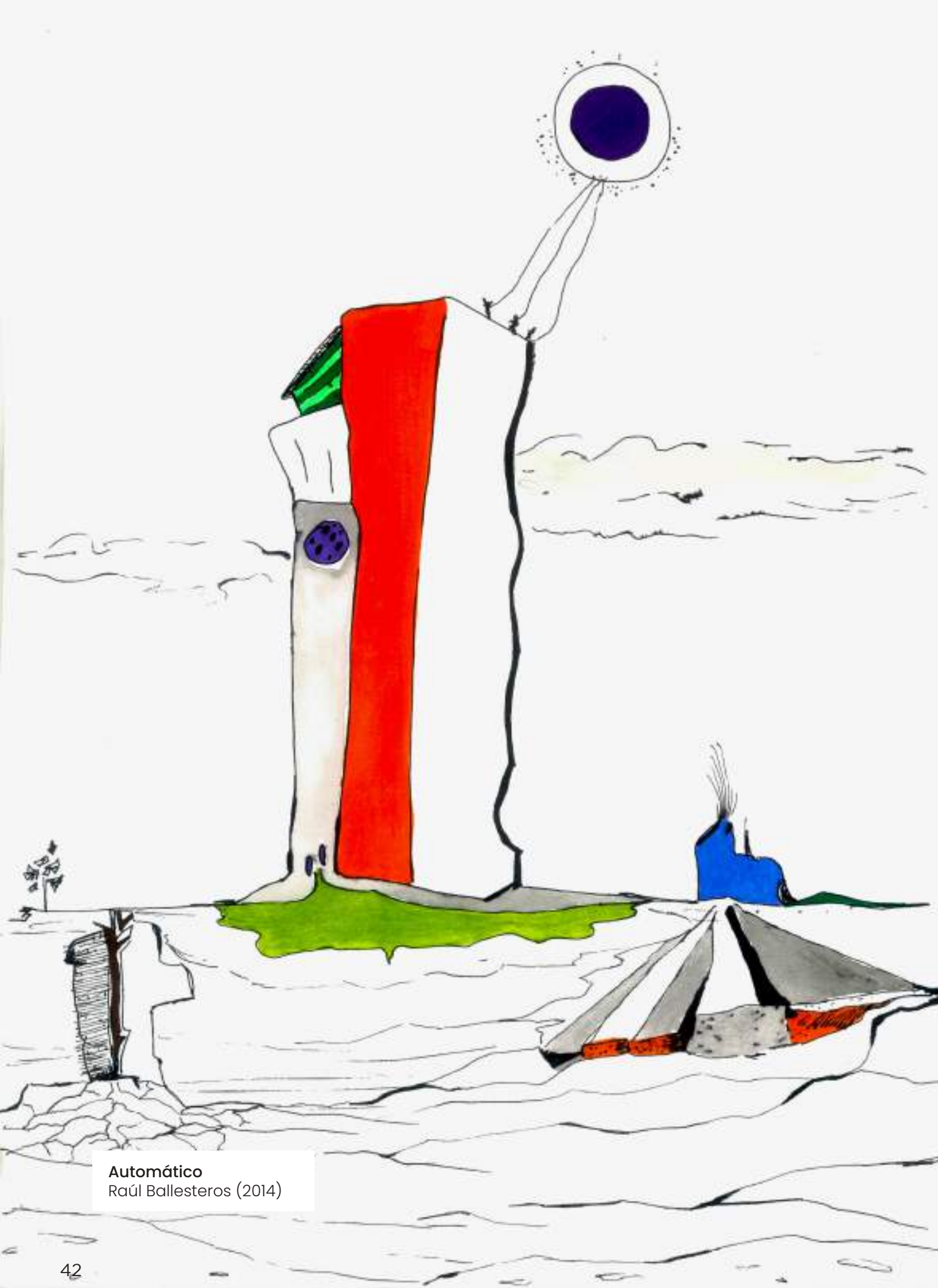


Automático
Raúl Ballesteros (2014)



plastico lunar, ilustraciones lunaticas
Raúl Ballesteros (2025)

R. Ballesteros. 2025.



Automático
Raúl Ballesteros (2014)



La septima en automatico
Raúl Ballesteros (2014)

“

ALGÚN DÍA TODOS VAMOS A morir



...Y NO ESCUCHAREMOS MÁS RUIDOS

– *Verónica Triana Londoño*

”

PARTE I

Para la inauguración del ciclo del Cineclub La Moviola Amor abismos y besos además de la interpretación al piano del maestro James Holguín mientras proyectábamos la película *The Kid*, invitamos a la guionista Verónica Triana Londoño quien fue la co-adaptadora de la novela de Laura Restrepo “*Delirio*” con Andrés Burgos, serie que está alojada en la plataforma Netflix. Por considerar de mucho interés para los lectores publicamos el foro que se hizo después de la proyección. La transcripción del foro se hizo con la gran ayuda de sala contacto y sus directores Diana Salas y Daniel Pineda y la vital colaboración de Michelle Muñoz Muñoz a quien agradecemos infinitamente

RAML

Por Andrés Romero Baltodano

Director

Revista Alternativa Multicultural La Moviola





Afiche promocional del ciclo Amor abismos y besos del Cineclub La Moviola

ANDRÉS ROMERO:

Dentro de la inauguración de El ciclo. *Amor Abismos y Besos* del Club de Moviola. Vamos a hacer una charla con, Verónica Triana Londoño, quien es la coguionista de la adaptación de la novela de Laura Restrepo, *Delirio* a la plataforma Netflix. ¡Bienvenida, Verónica!

Y lo primero que podríamos comenzar a hablar es que es para ti como ser humano... ¿para qué existe el amor?

VERÓNICA TRIANA:

Wow, qué pregunta.

Bueno, primero gracias por la invitación. Qué placer ver a Chaplin siempre. Yo le contaba a Andrés, que *The Kid* coincidentalmente era mi película favorita cuando era pequeña y me trae muy gratos recuerdos porque siempre la veía con mi padre.

VT: ¿Entonces, cuál es la pregunta? ¿Otra vez?

AR: La pregunta es ¿para qué existe el amor? . Pero

antes de eso hay que aclarar que Verónica viene de una familia de artistas: su abuelo, Jorge Elías Triana, gran pintor; su padre, Jorge Alí Triana, ícono de la producción cinematográfica, teatral con el TPB y televisiva en Colombia, que hizo el montaje de *El Coronel no tienen quien le Escriba* con tu colaboración con el grupo de Repertorio Español, en Nueva York. De hecho, hace muy poco se volvió a presentar la obra en el Delia Zapata Olivella. Entonces, haciendo esa aclaración, vuelvo y te pregunto: ¿para qué existe el amor?

VT: ¿Para qué existe el amor? Pues el amor es la esencia del ser humano, ¿no?, el motor que nos mantiene vivos y activos. Más que un estado, cierto, es un verbo. Para mí, el amor es un motor y el amor en las historias es universal, ¿no? Como lo acabamos de ver en diferentes películas, series o novelas de la literatura, siempre está el tema del amor en diferentes tipos de relaciones y en diferentes estados. Entonces, es realmente lo que nos moviliza como seres humanos, ¿no?

AR: Claro, como sea, dentro de tu trabajo, que proviene entonces de la literatura. Has trabajado en teatro, televisión, cine... el amor, ¿cómo lo has enfocado? ¿Lo enfocas en cada proyecto a partir de lo argumental de ese proyecto o hay una mirada más allá de eso que aplicas a cada uno?

VT: Bueno, primero, yo creo que en Colombia tenemos una gran tradición de historias de amor. Yo vengo de escribir tanto para teatro como para televisión y, sobre todo, en la televisión siempre le preguntan a uno: ¿y cuál va a ser la historia de amor que vamos a contar a través de esta historia? Entonces siento que, para nosotros como colombianos, eso es algo muy importante en nuestras historias y en nuestras narrativas.

Pero el amor siempre lo enfoco desde los personajes, más allá de tener una visión temática sobre el amor. Depende mucho del personaje, porque realmente, el personaje que se construye como un ser humano, ¿cierto? es el que va a dictar el tipo de relación de amor u odio que se pueda crear en la historia.

Por ejemplo, yo estuve en la adaptación de *Noticia de un secuestro*, que es una historia de la vida real, cuando en los años 90 secuestraron a varios periodistas. Pablo Escobar secuestró a varios, desde Maruja Pachón hasta Diana Turbay. Nosotros hicimos la adaptación a partir de la novela de Gabriel García Márquez, en la que él, muy sabiamente, articulaba toda esta historia a través de una gran historia de amor: la de Maruja Pachón y Alberto Villamizar, que era su esposo en ese momento, encargado de lograr la liberación de su esposa, y eso para nosotros fue muy importante como hilo argumental para construir la serie y darle una dimensión humana, más allá de la anécdota política e histórica. Entonces, creo que dado a que el amor es algo muy universal. Es un gran motor para las historias y para construir las relaciones.

Dentro de las historias, casi siempre hay una relación: amor con el trabajo, amor con la pareja, amor con el hijo. Como lo acabamos de ver, ¿no?



Logo del ciclo Amor abismos y besos Cineclub La Moviola

AR: ¿Claro, de hecho, el ciclo del Cineclub La Moviola *Amor, abismos y besos*, hace como esa travesía, se da la curaduría del ciclo, está hecha de tal manera que está hecha a partir de las formas de amor en diferentes elementos. Como mezclas tú la relación en Colombia: violencia, amor?

VT: ...violencia, amor... la relación en Colombia está muy ligada, y creo que no solamente en Colombia, sino en el mundo en general. El amor ha sido mal interpretado como un acto de posesión, ¿cierto?. Y en esa medida, en la medida en que el amor y la posesión o creernos dueños de alguien estén relacionados, eso genera violencia, ¿no? Pero para mí, el acto de amor más bonito debería ser la libertad. Pero no solemos vivir así el amor. Los seres humanos.



Afiche promocional de *La sangre y la Lluvia*

AR: en todo el recorrido de proyectos que has hecho, ¿cuál podría ser?

digamos, como un cuadro o un mapa del ingrediente, ya no solo el amor, sino el ingrediente amoroso en los diferentes proyectos. Por ejemplo, en el caso de *Perro come Perro* o en el caso de *La sangre y la lluvia* de Carlos Moreno y Jorge Navas. O sea, ¿cómo son esas dos miradas y cómo lo enfrentaste tú en esos dos proyectos?

VT: Pues en *La Sangre y la Lluvia* y en *Perro come Perro*, que son películas de hace bastantes años, como hace 20 años creeria yo más o menos. Digamos que ha sido un tiempo. En ese tiempo yo fui directora de desarrollo. En ese momento todavía no escribía y estaba más metida en temas de producción que de escritura.

Pero creería que en *La Sangre y la Lluvia* Jorge Navas siempre tuvo claro que quería hacer una historia de amor nocturna entre dos personas de clases sociales muy diferentes: una chica medio solitaria, ¿no?, y un taxista. En *Perro come Perro* tengo que decirte que no me acuerdo muy bien cuál es la historia de amor allí.



Afiche promocional de la película *Perro come Perro*

AR: Bueno, es una historia de humor negro ,venganzas y dentro del mundo del hampa y hay una especie de mezcla entre comedia y drama. Pero bueno, más adelante, ¿cuándo fue tu primera experiencia? Ya entonces como escritora, como dramaturga?

VT: Pues yo comencé a adaptar literatura y esa ha sido mi pasión y mi especialidad. Estudié Literatura y después hice una maestría de guion para cine. Empecé adaptando novelas para teatro. La primera novela que recuerdo haber adaptado fue *La fiesta del Chivo*, de Mario Vargas Llosa.

AR: ¿Y para televisión...?

VT: Empecé adaptando también una crónica periodística de Germán Castro Caycedo que se llamaba *Objetivo Cuatro*, sobre los casos de la Policía de Inteligencia en Colombia para capturar a las cabecillas del narcotráfico y el paramilitarismo. Esas crónicas las convertimos en una serie policíaca para la televisión abierta. Entonces siempre me interesó muchísimo esa relación entre la literatura y el audiovisual, y ha sido realmente a lo que me he dedicado en la vida, porque creo que tanto Colombia como Latinoamérica cuentan con un acervo gigantesco de buenos escritores. Por lo general, los escritores de literatura tienen el tiempo que no tenemos los guionistas de televisión.

Entonces uno encuentra en la literatura una fuente muy rica de personajes, sobre todo de historias de contexto, que me ha servido mucho para mi profesión. Y en ese momento, con la llegada de las plataformas y con la posibilidad de tener mejores presupuestos para hacer las cosas, se abren oportunidades para seguir explorando en la literatura, ¿no?

Lo cual es un camino que que siempre me ha apasionado muchísimo

AR: Y de los escritores que son de tu gusto, de tu alma. ¿Cuáles, quisieras adaptar?

VT: De los escritores...

AR: ¿pues cuáles escritores son de tu alma?

VT: ¿Qué escritores son de mi alma?

Pues es paradójico, porque

muchas veces son escritores más literarios que audiovisuales, ¿cierto? Entonces, muchas de las novelas que a mí me gustan, no son tan adaptables porque pueden ser más psicológicas o más interiores. Pienso que esa es la literatura más difícil de adaptar. Pero escritores colombianos... me estoy leyendo. O sea, no tengo como escritores favoritos, la verdad.

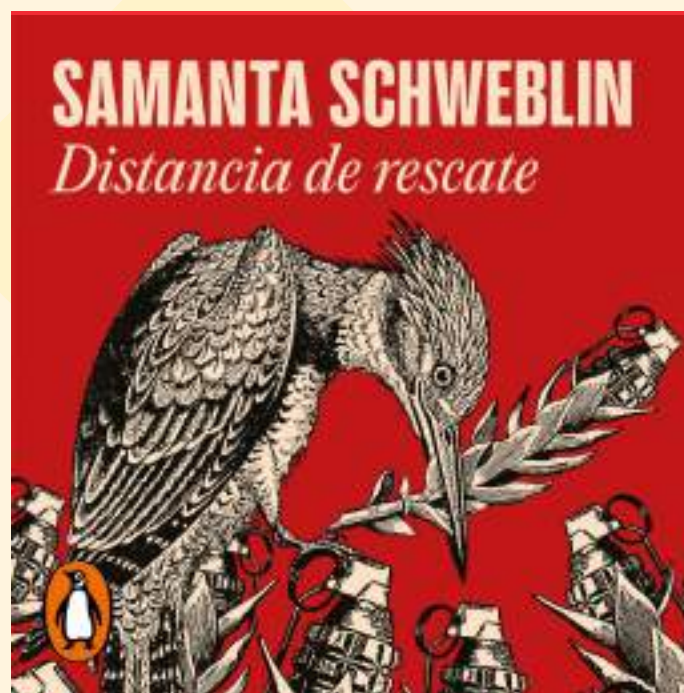
Tengo libros del momento que me llegan. En este momento me estoy leyendo un libro de un escritor costeño que me tiene muy conmovida: Giuseppe Caputo y se llama *La Frontera Encantada*

Es la historia de un muchacho homosexual en Barranquilla y lo que significa crecer siendo homosexual en toda esta sociedad barranquillera.

Y me ha parecido hermoso. Entonces eso. O sea, como que no tengo escritor favorito sino libros, libros del momento que me conmueven.

AR: Con este boom nuevo boom de escritoras, la escritura femenina está tomando una gran presencia en librerías y generando un *neo boom* editorial esta vez desde lo femenino...

....Adriana Hardwick, Mariana Enríquez, Brenda Navarro, Fátima Vélez...



Portada de la novela *Distancia de Rescate* Penguin Random House

novela, no se hablaba de eso: un tema como la salud mental, tanto en las mujeres como en las familias y en la sociedad.



Portada promocional de la novela a partir del afiche promocional de Netflix

VT: Si, pues me gusta, eh, Tengo en la memoria la Argentina que escribe historias de terror. Samantha Schweblin. Ella me fascina me encanta como esa aproximación de la literatura femenina y el terror. Me gusta mucho esta novela que se llama *Distancia de Rescate*, que también es de ella.

AR: y hay una adaptación además dirigida por la cineasta peruana Claudia Llosa

VT: Exacto, y es preciosa. Me gustó mucho la adaptación. Y sí, definitivamente creo que no me gusta definir la literatura solo a partir del género, pero sí pienso que las mujeres están tocando unos temas desde lo íntimo. De alguna manera, *Delirio* fue para mí la oportunidad de trabajar con una autora como Laura Restrepo, que en su momento fue pionera.

Ahora estamos muy acostumbrados a tener un gran acervo de escritoras mujeres, pero Laura Restrepo en su época estaba abriéndole camino a muchas. Es una escritora que admiro mucho y que en su momento fue muy visionaria, porque se atrevió a hablar de un tema que hoy en día está en todos lados, pero que hace 20 años, cuando escribió la

AR: Claro, ya que entramos en la autopista *Delirio*, ¿cómo abordaste la lectura? No solo de lectora, sino la lectura como adaptadora. Y antes de eso: para ti, ¿una adaptación qué es? ¿Qué debe rescatar una adaptación cuando pasa del territorio literario al audiovisual? Es decir, ¿qué es lo esencial en una adaptación para ti?

VT: La literatura y el audiovisual son lenguajes completamente diferentes, y al adaptar una novela no se puede hacer una transcripción de la novela; eso es imposible. Entonces yo creo que es clave extraer la esencia de la novela sin traicionarla. Esa esencia está en la novela es la manera como el escritor aborda un tema.

Pero de ahí para adelante, es necesario olvidarse de la novela y transgredirla para llevarla al lenguaje audiovisual. Porque la literatura es el terreno de la imaginación y de lo poético, es el terreno de la palabra; mientras que el audiovisual es el terreno de lo concreto, porque exige que absolutamente todo se lleve a la acción y a la imagen.

Y lo que no existe en acción o imagen, no existe. Mientras que en la literatura, sí. En cambio, permite tener muchos vacíos, en cuanto a que no necesitas solucionarle al espectador todas las respuestas. Pero en el audiovisual, sobre todo al escribir series de televisión más comerciales para plataformas, el espectador sí está acostumbrado a recibir soluciones al final de la historia. Entonces creo que el campo de la literatura es un poco más libre... que el campo de lo audiovisual.



Imagen de la serie *Delirio*

AR: Claro... ¿Cómo hiciste para evadir el estilo de escritura de Laura? Ella suele hacer mucho comentario desde el autor. O sea, en el caso de *Delirio*, por ejemplo, se mete con asuntos como León de Greiff; por ahí aparece Sergio Stepansky...

VT : O sea, como evadir eso que como acotación literaria es muy a lugar, pero que pues para allá llevarlo al hilo, que tenga un arco de relato, pues ya es más complicado.

Y yo creo que uno primero hace una lectura como lector en el que te dejas llevar y de ahí yo... en esa primera lectura, que es la lectura más visceral, ex-

traigo lo esencial, digamos, de la novela. Y cuando yo leí *Delirio*, me quedé con la historia de amor hablando del amor, que era una gran historia de amor imperfecto y caótico.

Y segundo, con la historia familiar, la historia de esta familia de clase alta, aristocrática, que sigue tapando absolutamente todo los secretos y los tabúes de nuestra sociedad y que es una familia que precisamente se enferma por eso. Y me quedé con esa lectura y luego el trabajo que uno hace como para entender que cabe y que no cabe en la novela, porque creo que evidentemente en una adaptación nunca va a tener todo lo que tiene la novela.

Siempre hay que hacer sacrificios y siempre hay que dejar cosas por fuera, Entonces el ejercicio es traducir la novela a sus acciones. ¿No? ¿Cuáles son sus verbos?, ¿Qué es lo que sucede en la trama y todo lo que no sucede en la trama, se representa a través de lo visual, ¿cierto? O lo metafórico simbólico que tiene el audiovisual.

Pero hay cosas que son estrictamente literarias, como ciertas referencias culturales o de contexto. ¿No?

AR: ¿Y qué te que te dolió dejar por fuera?

VT: muchas cosas y eso es muy difícil porque uno se enamora de muchas cosas, no solamente de la novela, también ya cuando uno está en el proceso de edición de la serie, hay cosas que tú sabes que se filman y que uno lleva en el corazón pero que no caben.

Entonces, un ejemplo de eso fue Bichi, que en la novela es un personaje muy importante, que es el hermano menor de Agustina, homosexual, que se va de la casa y en la novela, Bichi regresa y nosotros escribimos ese final. Y regresaba y estaba escrito y estaba filmado también, pero realmente ya cuando veíamos la serie ese final era Aguilar y Agustina,

porque nuestra decisión, de punto de vista era que esta historia de amor era lo que articulaba todo el relato de principio a fin.

Entonces, al elegir un punto de vista y un hilo conductor, Bichi era casi un epílogo que nos tocó que eliminar del final. Eso me dolió, porque sé que es un personaje que está en la memoria de los lectores, y es un personaje que de alguna manera, representa la primera herida de esa Agustina que no puede defender a su hermano frente al maltrato de su padre.

Y ahí volvemos al tema del amor. Y esto es como transversal en toda la novela, ¿Como ese amor, que Agustina le tenía al Bichi, ¿Genera su primera herida, no?

Y es un grito. De todas maneras, teniendo en cuenta el momento en que se escribió la novela, también es un grito alrededor de seres que existen y que lamentablemente hace 20 años no tenían mucha visibilidad.



Portada de la primera edición de la Novela Delirio de Laura Restrepo de Editorial Alfaguara.

Fotografía: Sandy Skoglund.

AR: Y eso en la novela sí es muy claro. O sea, y teniendo en cuenta, digamos, como funciona Laura en su, digamos, en su activismo, pues evidentemente ese otro punto del activismo que la novela también tiene, digamos, una mayor relevancia, porque en la serie casi que pasa desapercibido, lo único que uno ve en la serie queda claro. El espectador que no haya leído la novela es como que Aguilar sí, como que es profe como de la nacional, pero eso realmente digamos como que se diluye o sea, o sea, eso fue... se hizo conscientemente o apareció o...

VT: Pues son parte como de los sacrificios que hay que hacer, porque de nuevo... pues nos centramos más como en la historia personal e íntima de esa familia que en lo exterior. ¿Sin embargo, pues sí, había una escena en la que Aguilar, eh terminaba reencontrándose en una marcha universitaria, no? ¿Eh, Pero al final no en un formato como esos, que son ocho capítulos de 40 minutos, no nos nos terminaba, no nos terminó cerrando, no?

Entonces yo creo que ese contexto finalmente se cuenta más sintéticamente, viendo a una joven de clase alta que decide como que su mayor acto heroico es romper con su familia burguesa e irse a vivir con este profesor universitario. Entonces eso también tiene que ver con el punto de vista que de alguna manera el punto de vista que nosotros elegimos era el de Agustina.

Sobre todo los demás puntos de vista. Y en la novela pues se narra la historia desde tres puntos de vista principales, que son Aguilar, que tiene toda esta línea de la Universidad, el Midas, que es este joven eh, que empieza a convertirse en un narcotraficante. Y Agustina. Pero nosotros elegimos, eh, contar todo a través del punto de vista de Agustina.

Obviamente vamos y volvemos en los diferentes puntos de vista, pero de nuevo, ella y su relación con Aguilar es lo que articula la historia. Entonces Delirio es una historia muy íntima, que no se sale, no se sale de ahí. Son elecciones. Pues de foco.

Realmente sí que tanto se recupera, digamos, desde el activismo, el feminismo. O sea que también digamos, está marcado desde el personaje literario y que aquí, Aunque sí digamos sí, pero

por momentos, y te lo digo como espectador, por momentos el personaje parece más como una niña caprichosa que alguien que tuviera el, digamos, como en su conciencia, una mirada feminista.

Sí, no, yo creo que evidentemente Agustina es una niña caprichosa y para mí la defensa del personaje va digamos, en que, creo que estamos acostumbrados o hay una tendencia a retratar a mujeres perfectas en la televisión, mujeres perfectas, mujeres que lo pueden hacer todo. Y a mí la gran posición política con relación al personaje Agustina era poder mostrar una mujer que se quiebra, una mujer que es vulnerable, una mujer que no es productiva porque Agustina no es capaz de trabajar, es una mujer completamente imperfecta.

Y sí, sí es caprichosa. Pero yo entendía ese capricho como parte de las grietas de su salud mental. Sí, Y desde ese punto de vista fue que lo que lo construimos.



Imagen de la serie Delirio

AR: Okay, la construcción de los diálogos está, digamos, trabajada en un sesgo muy claro, con cada personaje. Crees que el personaje de Aguilar mantiene su forma literaria, cuando pasa los diálogos en los capítulos? ¿Crees que se recupera en toda su extensión? ¿O sea, yo personalmente lo sentí como un poco... no tan cercano a ese Aguilar que realmente no es tanto, digamos, como la muestra del profesor, etcétera, sino como esa mezcla entre profesor y humano. No es tan fuerte en la serie. Había algún asunto alrededor, digamos, como el galán, o sea, hay, ¿una tendencia a crear un galán?

VT: No, para nada. Yo creo que en la serie, Aguilar es el hombre que sacrifica su vida política por amor. Sacrifica su estabilidad por amor, por amor a una loca, una persona que está completamente inestable, que representa el amor no racional, cualquiera podría decir ¿y Aguilar porqué está con ella? siendo un profesor intelectual, teniendo su causa política.

Y pues yo creo que precisamente este tipo de amores, ese amor irracional que te hace cometer errores y por eso era tan importante también para nosotros tener el otro polo de Aguilar, que era la familia que aparentemente tiene una mujer increíble, que lo entiende, que lo conoce, unos hijos maravillosos. Pero en la serie lo que quisimos nosotros mostrar era un hombre que de alguna manera, inconscientemente está buscando ese caos y se enamora de ese caos.

Por eso en el primer capítulo, Agustina le dice: “Esta soy yo y usted puede irse si quiere”, y le abre la puerta y” las cosas conmigo no van a ser fáciles”. Y él, conscientemente o cegado por el amor, sé queda entonces realmente ese era el personaje que a nosotros más nos interesaba. De nuevo, como que vuelvo a al tema del Aguilar de la Universidad se dibuja al inicio, pero es que es un Aguilar que termina dejando la universidad y en la novela pasa también.

Para cuidar a Agustina realmente esa es como su gran acto de amor, digamos que las construcciones sociales en el caso, por ejemplo, de la familia de ella que tiene mayor peso la familia de ella e incluso la familia de Midas.



Imagen de la serie Delirio

AR : ¿O sea, cómo es, cómo existe, esta simbiosis, para qué existe ?

VT: ¿Para que? Para no causar desequilibrios, o sea, para no causar un desequilibrio, para que la familia de ella tuviera mayor preeminencia dramática y la dignidad como familia, o sea, no como él, sino como familia digamos como que no están un poco al mismo nivel.

AR: Para mí hay una secuencia en el capítulo final muy bella, justamente cuando él regresa al barrio y este es la cámara va así y él va caminando y el encuentro de él con Aguilar es muy bello...

VT: Sí, sí. Mira, ese es un ejemplo de algo que no está en la novela. En la novela, Aguilar todo el tiempo se está preguntando con quién está Agustina en el hotel. Y volvemos al tema de los personajes imperfectos: es un personaje que a veces puede generar rechazo, porque es como: oye, ¿por qué te estás haciendo esa pregunta si tu esposa está mal?

Pero también nos atraía hablar sobre esa enfermedad de los celos y las obsesiones que genera el amor. Ese es, para mí, el gran talón de Aquiles de Aguilar: sus celos. Y en la medida en que él se hacía esa pregunta, sentíamos que en la novela ellos dos nunca se conocen. En la novela, Midas se va y regresa donde la madre, donde comenzó, y ahí se pierde.

Y la policía y todo el mundo nunca lo va a buscar. Pero nosotros sentíamos que necesitábamos ese encuentro, porque la ficción te obliga a dar ciertas respuestas. Ese es el momento en el que se entiende que la gran tragedia de Midas, como personaje —porque Midas es trágico, es víctima del narcotráfico—, es que él no puede cuidar a nadie.

Es víctima del país, de la sociedad. Es un joven ambicioso, que quería pertenecer y no lo dejaron pertenecer. Su gran tragedia es que no puede cuidar a nadie. Está condenado a huir y a luchar por su supervivencia, pero nunca podría hacerse cargo de Agustina, aunque es lo que más quisiera en la vida.

Por eso esa escena resume todo. Midas le pregunta: “¿Y cómo está Agustina?”, y Aguilar le dice: “Bien, mañana... no sé...”. Y Midas le responde: “Cuídela, cuídela”, porque él no pudo cuidarla. Creo que, volviendo al amor, ese es un acto muy bonito, casi romántico, si quisieras clasificar los tipos de amor.

AR: De la pasión. ¿Cuál sería esa clasificación? Si hiciéramos un cuadro y lo pusiéramos en una cartelera, ¿cuáles serían los tipos de amor que un espectador encontraría en la adaptación de *Delirio*?

VT: Está el amor obsesivo, el amor caótico, el amor fraternal —entre hermanos—.

Está la infidelidad, este amor maduro entre dos seres que se sienten tremendamente solos, como la tía Sofi y Carlos Vicente. Y también la falta de amor, que es un gran tema. Eso lo tratamos de mostrar en el personaje de la madre. En la novela de Laura está, pero siento que allí hay más peso sobre el padre. El padre le pega al hijo, no acepta la homosexualidad dentro de su casa.

A nosotros nos interesaba esa madre deprimida, que no parece tener conexión emocional con sus hijos, y sobre todo con Agustina. Creíamos que ahí estaba uno de los traumas de ella en la historia.



Imagen de la serie Delirio

AR: ¿Cuál sería el valor de lo poético dentro del guion? Hay elementos que tienen que ver con alucinaciones y con metáforas visuales. Todo este asunto del lago, que es muy bello visualmente, ¿qué lugar ocupa en la adaptación como dispositivo narrativo?

VT: Todos esos elementos surgen de la novela misma. El agua es muy importante: Agustina, en sus ataques de delirio, pone baldes de agua con los que limpia el pecado. Se habla de ese pecado como el de su familia: la infidelidad, la homosexualidad, la violencia intrafamiliar.

Ella absorbe todo eso. Desde el agua pensamos en lo simbólico y en cómo meternos en la psiquis de Agustina. No queríamos algo concreto, porque el reto es enorme: cada lector imagina la locura de Agustina de mil formas distintas. La pregunta era cómo mostrar esa locura al espectador. Decidimos hacerlo desde lo sensorial, a nivel estético. Eso sale de la misma novela.

El agua, los bichos... Eso no salió tanto de la novela, sino de una escena posterior que escribimos, la génesis de la locura. Nos fuimos a los años 40, a la familia de Agustina. El abuelo Nicolás, un alemán que llegó a Colombia, compositor y pianista, estaba loco.

Hay una escena donde camina con Eugenia, la mamá de Agustina cuando era niña. Le habla de la muerte sin hablarle: “algún día todos vamos a morir y no escucharemos más ruidos”. Van recolectando bichitos en un tarro. Ese mismo día Eugenia ve a su padre muerto, porque él se suicida.

La madre le dice: “Aquí nadie se ha suicidado. Este señor se fue para Alemania, aquí no ha pasado nada”. Ahí nace la negación de Eugenia. Ese es el germen de la locura: la negación. La tradición de recoger bichos era algo que hacía la mamá de Agustina con el papá, y a Agustina le genera rechazo, porque significa secreto y negación.

De ahí surgieron los bichos, que visualmente son un dispositivo narrativo: indican una crisis de manera sencilla y efectiva.

Sí, sí, sí. Pues mira, ese es un ejemplo de algo que no está en la novela. Y es que en la novela Aguilar todo el tiempo se está preguntando con quién está Agustina en el hotel. Y es de nuevo, volvemos con el tema de los personajes imperfectos, y es un personaje que a veces te puede generar rechazo porque es como: “Oye, ¿por qué te estás haciendo esa pregunta si tu esposa está mal?”.

CONTINUARÁ ...



Cartagena underground
Raúl Ballesteros (2015)





parranda las tablitas
acrílico sobre lienzo
Raúl Ballesteros (2025)

R. Ballesteros. 2025

¿ACABO HAS JUZGADO UN LIBRO POR SU PORTADA?



Portadas diseñadas por el pionero del diseño de tapas de discos Alex Steinweiss

Por Shaiel Erazo
Especial para La Moviola

No te culpo, en lo personal si lo he hecho, y más de lo que me gustaría....

Las portadas de discos han sido, durante décadas, el primer gesto estético de un artista. No son un simple envoltorio, sino la primera interpretación visual de una propuesta musical. Ahí entra la mirada del diseñador gráfico, el cual es traductor de la música y la sensibilidad del artista en una promesa visual antes de que suene la primera nota.

Ejemplos como *Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band* de The Beatles o *The Dark Side of the Moon* de Pink Floyd demostraron que una portada podía convertirse en un ícono de trascendencia cultural tanto como la música misma.

Son algo más que una carátula: son una declaración, una clave cultural, una forma de situar la música en el tiempo, en la estética y en el imaginario colectivo.

Y claramente, Colombia no se quedó atrás, Álbumes como *El Dorado* de Aterciopelados, con esa portada a medio camino entre un retablo pop y una postal kitsch de los noventa, o *Clásicos de la Provincia* de Carlos Vives, que devolvió al vallenato una identidad visual fresca y costeña, se volvieron emblemas generacionales, donde la gráfica era tan reconocible como las canciones que llevaban dentro. Pero no fueron los únicos: *La Candela Viva* de Totó la Momposina puso en la mira internacional la riqueza afrocaribeña de Colombia con una portada tan poderosa como su voz; y en otro extremo, *Kraken I* inauguró la estética épica del heavy metal nacional desde finales de los ochenta. En todos estos casos, la portada dejó de ser un accesorio para convertirse en un manifiesto. Son algo más que una tapa: son una declaración, una clave cultural, una forma de situar la música en el tiempo, en la estética y en el imaginario colectivo.

Las portadas de discos han sido, durante décadas, el primer gesto estético de un artista. Son algo más que una carátula: son una declaración, una clave cultural, una forma de situar la música en el tiempo, en la estética y en el imaginario colectivo. De hecho, el punto de partida lo encontramos en 1940, cuando Alex Steinweiss, trabajando para Columbia Records, diseñó la primera portada ilustrada para un álbum de Rodgers & Hart. Aquella decisión convirtió lo que era simple embalaje en un lenguaje visual, capaz de elevar la música a objeto cultural.

Esa época en la que todo era más lento, más físico, más intencional. Donde uno salía con un disco nuevo como si llevara un pedazo del mundo bajo el brazo.

Lo narro tan vívidamente no porque lo viví, sino porque los relatos de mi familia lo hicieron parte de mí. Como si, de alguna forma, esa época también me perteneciera...



Portada del disco El Dorado de Aterciopelados



Portada del disco *Random Access Memories* de Daft Punk

sic, puede detenernos por un segundo. Y a veces, eso alcanza.

Porque incluso en la era del scroll infinito, hay algo que no cambia:

Antes de que suene la primera nota, hay una imagen. Una portada que inconscientemente nos llama, que genera un lazo visual inmediato. Puede que se trate de nuestro artista favorito, o de alguien que no conocemos aún, pero basta un gesto gráfico, un color, una fotografía, para empujarnos a escuchar. El diseño se convierte en el primer puente, en la invitación silenciosa que abre la puerta al descubrimiento. Así ocurre, por ejemplo, con el último disco de Alice Sara Ott, *John Field: Complete Nocturnes*, cuya portada transmite de entrada la atmósfera íntima y contemplativa de la música que contiene. A veces, todo comienza ahí: en esa primera conexión visual que nos lleva al sonido.



Portada del disco de Alice Sara Ott, *John Field: Complete Nocturnes*

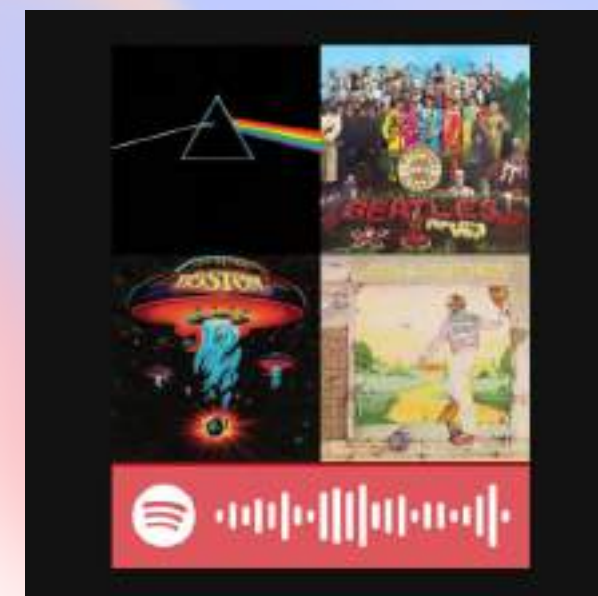
Este recorrido de propuestas entre lo visual y musical explora cómo el diseño gráfico aplicado a lo musical ha respondido, absorbido y reconfigurado los cambios tecnológicos, culturales y sociales desde los años sesenta hasta hoy. Porque el sonido cambia, pero la mirada también.

Esto no es solo un texto para leer. Es un viaje para escuchar, imaginar y mirar con otros ojos.

Ponte los audífonos, abre tu plataforma de streaming favorita y acompáñame sin distracciones.

Vamos a recorrer las décadas donde la música no solo se escuchaba, también se veía. Portadas que marcaron generaciones, estilos que moldearon identidades. Todo empieza **ahora**.

Seguramente si naciste en Bogotá en los años 70, recuerdas esto. Y si no, y eres parte de otra generación, como yo, imagínate la escena:



[LINK PLAYLIST](#)



Tienda Towers Records Bogotá (imagen tomada de la pagina de Radionica)

Tengo un recuerdo muy vivido de una Navidad en Alemania, cuando era pequeña, en casa de mi familia de allá. Lothar, el suegro de mi hermana, abrió la puerta de una habitación que parecía un templo: un estudio amplio, lleno de repisas y cajones con discos de vinilo cuidadosamente organizados. En el centro, un Jukebox iluminado esperaba como una joya encendida. Lothar sacó *Random Access Memories* de Daft Punk, lo recuerdo muy bien por la portada, ese casco dorado y plateado brillando como un ícono futurista, y lo puso a sonar. Luego me dio a escoger, y fue otra portada la que me atrapó: *The Miseducation of Lauryn Hill*. La elegí sin dudar. Al sonar, las luces del Jukebox comenzaron a moverse al ritmo de la música, pintando la habitación de colores. Lo más inolvidable fue ver el brillo en los ojos de Lothar mientras nos explicaba cada detalle. Fue ahí cuando entendí que una portada no solo protege un disco: también abre la puerta a una experiencia.

Hoy **todo** es distinto.

Ya no sostenemos las portadas entre las manos, ahora las deslizamos con el pulgar. Pero esa primera impresión sigue teniendo poder. Una miniatura en Spotify, en Apple Mu-

Entras a *Tower Records*, una de las tiendas más icónicas para comprar música en la ciudad.

Ojeas las carátulas sin prisa, te detienes en una imagen, una tipografía, un sello de *Parental Advisory* que, en su momento, era casi una declaración hasta de anarquía.

Pero la experiencia no terminaba ahí. Entre las góndolas había audífonos listos para probar el disco antes de llevarlo. Podías escuchar todos los *tracks*, no sólo un “éxito” aislado, y si no tenías cómo comprarlo, por lo menos te regalabas ese viaje completo. Hoy parece un lujo: ahora, muchas veces, de artistas en mi opinión talentosos como Daniel Caesar o Frank Ocean solo “pega” una canción viralizada en TikTok, y el concepto del álbum como obra íntegra se diluye.

Porque sí: comprar música no era solo elegir qué escuchar. También era elegir qué mirar, qué llevar bajo el brazo con actitud, qué dejar estratégicamente en la repisa... como quien dice: “esto es lo que soy”.

Y no sé tú, pero a mí esas historias me despiertan una nostalgia difícil de explicar. Lo cuento con tanto detalle no porque lo viví, sino porque los relatos de mi familia lo volvieron parte de mí. Como si, de alguna forma, esa época también me perteneciera.

A veces, cuando voy de regreso a casa en un taxi y miro por la ventana, me encanta ver a la gente caminar. Hay algo que siempre me ha intrigado en lo que cada persona lleva puesto, que inevitablemente me obliga a pensar en **¿qué música escucharán?**. Es un juego silencioso, pero para mí, profundamente revelador. Porque lo que vestimos no siempre es solo ropa. Muchas veces es una pista. Una portada ambulante. La música moldea estilo, actitud, lenguaje corporal y sobre todo, a la cultura.

VINILLOS COMO LIENZOS: EL ESTALLIDO PSICODELICO

Los 70 fueron una explosión de color y rebeldía. Las calles olían a cambio: movimientos sociales, contracultura, nuevas formas de vivir lo colectivo. Ya en los años anteriores, colectivos como los *Diggers* en San Francisco habían sembrado la semilla de lo que vendría, con sus performances callejeros, su crítica al consumo y su estilo de vida comunitario. Para entonces, la música no solo se escuchaba: se vivía como una declaración política y personal. Todo, desde las letras hasta el vestuario, estaba impregnado de una energía que desafiaba lo establecido.



Portada del disco de The Beatles Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band de The Beatles (diseñado por Peter Blake y Jann Haworth)

En las portadas, esa energía se volvía lienzo. El vinilo, grande y táctil, invitaba a experimentar. Collages infinitos, ilustraciones psicodélicas, tipografías que parecían derretirse en colores imposibles. Abrir un disco era como abrir la puerta de un universo paralelo. No es casualidad que Sgt. Pepper's Lonely Hearts Club Band de The Beatles (diseñado por Peter Blake y Jann Haworth) se convirtiera en un manifiesto visual, ni que The Dark Side of the Moon de Pink Floyd, con el prisma ideado por Hipgnosis y trazado

por George Hardie, resumiera toda una década en un simple triángulo. Eran imágenes que se tatuaban en la memoria colectiva.

Y no fueron los únicos: Andy Warhol llevó el arte pop directamente al rock con la provocadora cremallera de Sticky Fingers de The Rolling Stones; Klaus Voormann convirtió en collage experimental las caras de Revolver; y el colectivo Hipgnosis siguió marcando época con portadas como Houses of the Holy de Led Zeppelin, donde la fotografía se volvía surrealismo puro. Cada portada era un manifiesto visual en sí misma, un objeto que trascendía lo musical para convertirse en pieza de colección y en símbolo de toda una generación.



Portada del disco de The Beatles Revolver

La innovación también estaba en el objeto. Vinilos de colores, ediciones dobles que se abrían como pósters, y hasta los discos de 45 revoluciones con carátulas ilustradas que muchos jóvenes coleccionaban, aunque no pudieran comprar el álbum completo. El formato era tan parte de la experiencia como la música misma.

La moda conversaba de tú a tú con estas portadas. El espíritu hippie se mezclaba con el *glam rock* y el brillo de la disco. Pantalones acampanados, chaquetas con lentejuelas, estampados caleidoscópicos. Había quien vestía como la portada de su disco favorito, y quien compraba un álbum solo porque la imagen lo atrapaba antes de escuchar una sola nota.



Portada del disco del grupo Génesis con una obra del maestro Jaime Rendón

Y no fue solo un fenómeno global. En Colombia, los 70 también dejaron huella visual. Por ejemplo, sin el color ni los collages psicodélicos, pero con un lenguaje propio, dos portadas se destacan: Génesis (1974), con un arte casi místico hecho por el pintor Jaime Rendón, recoge la atmósfera del campo colombiano con simbología hippie, arcoíris y un cielo estrellado que se expande sobre la Sierra Nevada; y Yakta Mama (1975), también ilustrada por Rendón, introduce seres mitológicos, un centauro y un dragón, en una composición cargada de fantasía visual, que conecta directamente con la raíz psicodélica global pero reinterpretada para el contexto local.



Caratula para el disco de Alejo Duran diseñada por Humberto Aleán (tomada del portal de Radio Palmera)

ICONOGRAFIA POP Y MARCA PERSONAL

Los 80 fueron puro espectáculo. La televisión musical, con MTV a la cabeza, transformó la forma en que consumíamos la música: ya no bastaba con sonar bien, había que verse inolvidable. Era la era del exceso, el brillo y la actitud llevada al máximo. Todo era grande: los escenarios, las giras, los peinados y las portadas.

En el diseño gráfico, las portadas se convirtieron en retratos icónicos, cuidadosamente producidos. La fotografía adquirió un protagonismo absoluto, mostrando a los artistas como superestrellas en su propia narrativa visual. *Thriller* de Michael Jackson no solo es el álbum más vendido de la historia: su portada, con Jackson vestido de blanco sobre fondo negro, es un *statement* de elegancia y misterio.

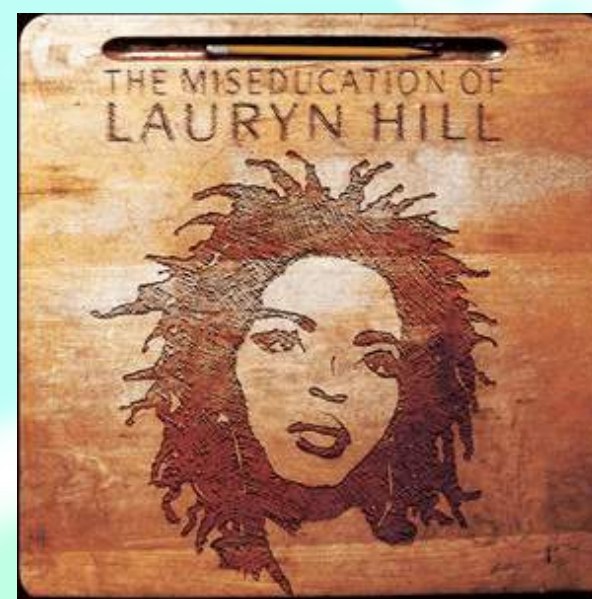
La moda y la música estaban soldadas una a la otra. Chaquetas de cuero, hombreras imposibles, colores neón, peinados que desafiaban la gravedad. Las portadas saltaron de los estantes a los pósters de las habitaciones, a las camisetas, a las carátulas de cuadernos. Cada imagen era parte de una maquinaria que fabricaba íconos globales.

Pero no todo era MTV y estética de videoclip. En España, la *movida madrileña* también sacudía la gráfica: grupos como Alaska y Dinarama o Radio Futura apostaban por portadas con collages irreverentes, tipografías eléctricas y fotografías cargadas de actitud. En Colombia, bandas emergentes de rock como Kraken o Los Prisioneros en el Cono Sur empezaban a generar un lenguaje visual propio, que acompañaba la energía juvenil de la época. Y detrás de cada portada había diseñadores y fotógrafos que traducían la música en imagen, a veces con recursos mínimos, pero con una potencia simbólica que convertía esas tapas en declaraciones culturales.

Pero no todo sería brillo ni perfección calculada. La década siguiente llegaría con una propuesta que rompería a propósito con todo ese artificio.

MINIMALISMO, CRUDEZA Y AUTENTICIDAD

Los 90 llegaron con un cambio de actitud. El muro de Berlín había caído, la Guerra Fría era historia, y lo que quedaba era un desencanto palpable en la cultura. El grunge, el hip hop y el rock alternativo encontraron en esa sensación su combustible. La música se volvió más introspectiva, más directa... y las portadas siguieron el mismo camino.



Portada de *The Miseducation of Lauryn Hill*, creada por el equipo de Me Company

El artificio y el exceso de los 80 dieron paso a una estética cruda, sin filtros. Fotografías sin retoque, composiciones "hechas a mano", tipografías casi improvisadas. *Nevermind* de Nirvana, diseñada por Robert Fisher con la foto submarina de Kirk Weddle, lo sintetizó en una sola imagen: un bebé desnudo bajo el agua, persiguiendo un billete. Provocadora, irónica, inolvidable. Por su parte, *The Miseducation of Lauryn Hill*, creada por el equipo de Me Company, jugó con texturas cálidas y un retrato grabado sobre madera, transmitiendo una honestidad que era también un manifiesto personal.

No fueron casos aislados: el colectivo Tomato, con su estética experimental, definió la identidad visual de Underworld; Mark Farrow dio forma a la sobriedad icónica de Pet Shop Boys; y Vaughan Oliver, con sus collages inquietantes y tipografías al límite, se volvió inseparable del sonido de 4AD (Cocteau Twins, Pixies). Cada portada respiraba la tensión de una época que desconfiaba del artificio y celebraba lo imperfecto.

La moda acompañó ese espíritu. Jeans rotos, camisas de franela, zapatillas gastadas, sudaderas oversized. El minimalismo urbano reemplazó el brillo ochentero y convirtió la ropa en un acto de resistencia visual. Vestir "anti-mainstream" era, paradójicamente, el nuevo mainstream.

Pero la crudeza noventera tendría que adaptarse rápido: la revolución digital ya estaba en la puerta, y la música estaba a punto de caber en un bolsillo.

AÑOS 2000 - EL IMPACTO DE LO DIGITAL

La primera década del nuevo milenio cambió la música para siempre. iPod, MP3, MySpace: la colección física empezó a desvanecerse y el CD, que ya había reducido el espacio del vinilo, se preparaba para ceder su lugar a archivos invisibles. La música ahora cabía en un bolsillo y viajaba a la velocidad de un clic.

En ese nuevo escenario, las portadas tuvieron que adaptarse. Ya no iban a ocupar el espacio de una carátula de 30 centímetros, sino un recuadro diminuto en la pantalla de un reproductor. El reto era brillar en miniatura. Colores vibrantes, alto contraste, tipografía más protagonista. *Back to Black* de Amy Winehouse, con su retrato sobrio sobre un fondo limpio, transmitía fuerza en cualquier tamaño. *The Fame* de Lady Gaga jugaba con exceso visual y glamour futurista, un manifiesto que podía vivir en la era física y en la virtual.



Portada del disco *The Fame* de Lady Gaga

When We All Fall Asleep, Where Do We Go? de Billie Eilish, fotografiada por Kenneth Cappello y dirigida artísticamente por Mat Maitland, es un ejemplo perfecto: una Billie teatral, sentada en una cama blanca, con una expresión inquietante que condensaba en segundos la oscuridad y vulnerabilidad de su disco. *Melodrama* de Lorde, en cambio, no recurrió a la fotografía sino a la pintura: Sam McKinniss creó un retrato pictórico que parecía sacado de un lienzo clásico, pero con una paleta moderna que transmitía emoción pura y melancolía adolescente. En ambos casos, el diseño fue más que acompañamiento: era parte de la obra.

No eran hechos aislados. Kanye West ya había roto esquemas con *Yeezus* (2013), un CD transparente con apenas una pegatina roja, diseñado por Virgil Abloh, que proponía un “no-diseño” como statement. Beyoncé, con *Lemonade* (2016), apostó por un universo visual coherente con su película homónima, donde cada imagen reforzaba el concepto de resistencia y raíz. Y artistas como FKA twigs o Lana del Rey cuidaron cada portada como si fuese un still de cine: imágenes que se replicaban en *moodboards*, tatuajes y cuentas de fans que las reinterpretaron hasta el infinito.



Portada de *Crónicas de una década prodigiosa* del grupo colombiano I.R.A.

La moda reflejaba esa diversidad. El indie traía camisetas gráficas y skinny jeans, el reggaetón mezclaba high fashion con estética callejera. El vestuario de los artistas era tan pensado para la alfombraroja como para una foto de perfil en redes.

Y pronto, esas mismas redes sociales le darían a la portada un nuevo rol. Ya no sería solo un cuadrado estático: la imagen estaba lista para moverse, adaptarse y multiplicarse en la era del scroll.

LO VIRAL Y NARRATIVA EMOCIONAL

La década de 2010 vivió bajo el foco de Instagram. *Tumblr* y *Pinterest* se convirtieron en vitrinas globales, dictando paletas de colores, encuadres y atmósferas. La música ya no solo competía en la radio: competía en el *feed*. Cada lanzamiento se pensaba no solo como un álbum, sino como una historia visual capaz de sobrevivir al scroll.

Las portadas se volvieron íntimas, conceptuales, casi autorretratos emocionales de sus artistas. La coherencia cromática, la narrativa visual y el mood eran tan importantes como las canciones.

En Colombia, la década también dejó huella. Marta Gómez apostó por portadas delicadas, casi artesanales, con ilustraciones sencillas que reflejaban la intimidad de su música y reforzaban la idea de cercanía. El punk de I.R.A. y el metal de La Pestilencia se expresaban con gráficas crudas, cargadas de denuncia social, muchas veces diseñadas en clave fanzine por artistas locales, en sintonía con la estética DIY que definía sus géneros. ChocQuibTown, por otro lado, llevó la estética urbana y afrofuturista al mainstream: portadas coloridas, con tipografías explosivas, referencias al Pacífico colombiano y una fuerte reivindicación de identidad afro. Sus discos, como *Eso es lo que hay* (2011), jugaron con lo digital y lo pictórico para construir un sello único en la región.

Incluso dentro de la música independiente, se vio una exploración gráfica potente. Esteban Copete y su Kinteto Pacífico lanzaron portadas que fusionaban ilustración, memoria cultural y colores vibrantes; Systema Solar apostaba por collages digitales, tipografías fluorescentes y fotografías intervenidas que evocaban tanto la cultura visual caribeña como la estética de Internet. Eran portadas que hablaban directamente con el lenguaje visual que circulaba en blogs y redes sociales.

La moda, como siempre, acompañó esta transformación. Colores neutros, siluetas *oversized*, referencias vintage cuidadosamente elegidas y un aire de “curaduría personal” que convertía cada outfit en una pieza de museo viviente. No se trataba solo de lo que se usaba, sino de cómo se fotografiaba y compartía. Cada look parecía parte de una historia visual más grande, pensada para que la audiencia la compartiera, la imitara o le hiciera un *remix*.

Así, la portada dejó de ser un cuadrado fijo en un estante. Podía convertirse en un *loop*, en un video de quince segundos para Instagram, en una experiencia inmersiva que vivía en paralelo al disco. El diseño ya no estaba quieto: respiraba, se movía, se viralizaba.

SCROLL CULTURE

La música en la primera mitad de esta década vive en un terreno vertiginoso. TikTok dicta éxitos, la inteligencia artificial redefine la creatividad y muchas canciones nacen pensando en su potencial para viralizarse en segundos. La atención es fugaz, y el reto es capturarla antes de que un dedo deslice la pantalla.

Las portadas se adaptaron a ese pulso. Ya no siempre son imágenes estáticas: ahora pueden ser animaciones, reels, experiencias interactivas. Algunas nacen de la mano del artista; otras, de la comunidad de fans que las reinterpretan y las multiplican. Herramientas de inteligencia artificial abren un universo de posibilidades visuales que hace pocos años habría sido impensable. *Un Verano Sin Ti* de Bad Bunny convirtió su portada minimalista en un símbolo reproducido en mil formatos; *Harry's House* de Harry Styles apostó por un set teatral que invitaba a entrar en su mundo.

En la moda, la estética Y2K volvió con fuerza, pero mezclada con la hiperpersonalización y combinaciones que desafían cualquier norma de estilo. En este contexto, la portada ya no es un destino, sino un punto de partida: un frame dentro de una experiencia visual mucho más amplia, pensada para moverse, mutar y adaptarse a cualquier pantalla.

A lo largo de cada década, la portada ha sido más que un accesorio. Ha sido un espejo de la cultura, un manifiesto de identidad y, sobre todo, una promesa visual. Una promesa que, incluso en la era del scroll infinito, sigue teniendo el poder de detenernos por un segundo... y hacernos escuchar.

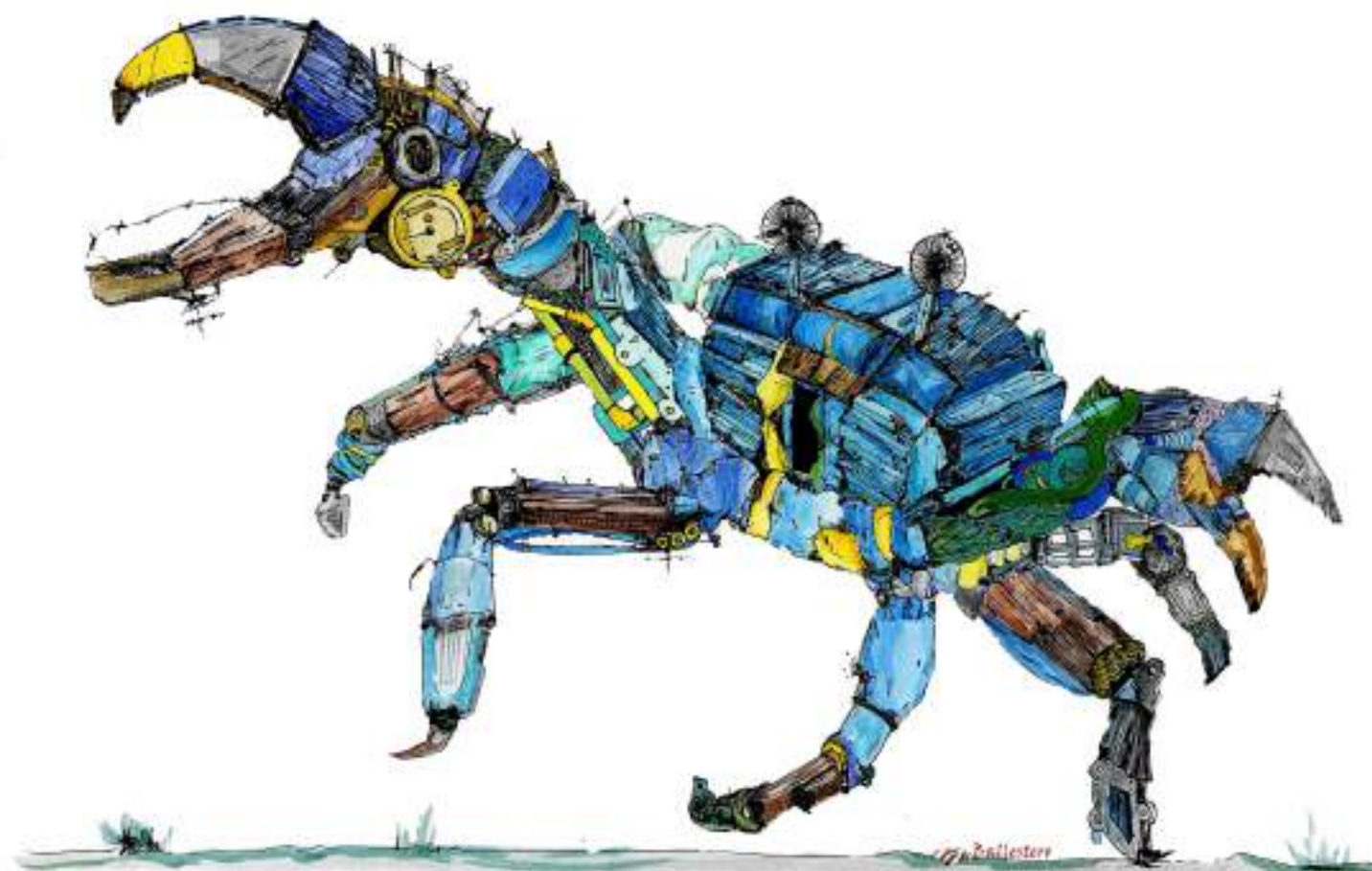
Al mirar en retrospectiva, las portadas de discos no han sido nunca un simple marco: son parte de la obra, la primera lectura de un universo sonoro, un espejo de su tiempo. Desde el arte pop de Warhol hasta los collages psicodélicos

de Hipgnosis, desde la crudeza grunge hasta las portadas virales que viven en TikTok, cada etapa del diseño musical dialoga con los movimientos artísticos y sociales que la rodean. Son, en el fondo, piezas de historia cultural.

Hoy, en plena era digital, la portada sigue mutando. Puede ser un NFT coleccionable, un loop en movimiento, una experiencia inmersiva de realidad aumentada. La inteligencia artificial abre nuevas preguntas: ¿seguirá siendo la portada un puente emocional si no hay una mano humana detrás? ¿O más bien será una herramienta para multiplicar posibilidades estéticas?

Lo cierto es que la fascinación permanece. Tanto así, que en distintas partes del mundo se abren espacios dedicados a este cruce entre música y diseño. En 2024, Corea inauguró *Audeum*, el primer museo de audio del mundo, donde la experiencia sonora se acompaña de un recorrido visual que reivindica la importancia de estos objetos gráficos. El MoMA en Nueva York y el Victoria & Albert Museum en Londres también han incluido portadas icónicas en sus colecciones de diseño. Porque, aunque nacieron como carátulas de cartón o plástico, hoy se entienden como lo que siempre fueron: obras de arte.

Las portadas son, al final, una promesa. Una invitación a entrar en un mundo que todavía no hemos escuchado, pero que ya hemos visto. Una chispa visual que puede ser tan poderosa como la primera nota. Y aunque cambien los formatos, del vinilo al streaming, del cartón al píxel, esa promesa sigue intacta: **antes de escuchar, miramos.**



Cangrejo azul caribe
50cm x 35cm
Raúl Ballesteros (2017)



pargo rojo en ponte maceira
acrílico sobre lienzo
Raúl Ballesteros (2025)



Barracuda Caribe
50cm x 35 cm
Raúl Ballesteros (2017)

IMPRESIONES DE LECTURA



Amor Hernández Peñaloza.

FOTOGRAFÍAS DE ANDRÉS ROMERO BALTODANO.



ILUSTRACIÓN
POR SIMÓN ROMERO PEÑA

Por Amor Hernández Peñaloza
Magister en Lengua y Literaturas Iberoamericanas.
Universidad París 8, Francia.
Especial para La Moviola



6 de junio de 2023

LOS ABISMOS, DE PILAR QUINTANA

Me ha costado un montón escribir las impresiones un tanto incómodas que me suscitaron la lectura de “Los abismos”, sospecho que es por la narradora, una niña (Claudia) que habla como si fuera una adulta (porque ya lo es, todo lo leído es su memoria) y que tiene una mamá (también Claudia) que (h) ojea revistas de farándula, lee historias de personajes famosos –y no tanto– que se suicidan, además, intenta tener, más que disfrutar, un amante y recuerda la extraña desaparición de una conocida-amiga, todo esto sucede mientras se queja de su aburrida vida de casada con un hombre mayor. Estas experiencias de la madre parecen que trascendieran en la niña, ella es la que reconoce sus emociones, sus dolores, ella es la que fecunda sus sufrimientos, provocando un efecto de reproducción continua de la “desolación de la mujer”, cuestión que sigue instalado en el espíritu femenino y que la escritura de “Los abismos”, como su nombre lo indica, utiliza para dar una idea de los peligros que seguimos teniendo las mujeres de sucumbir en las profundidades de un espacio carente de deseos y de esperanza.

24 de mayo de 2023

NOCTURNO HINDÚ DE ANTONIO TABUCCHI

Conocí Nocturno hindú cuando una estudiante, en una mesa de examen, lo presentó y comentaba que la lectura era breve y de ritmo ágil y sobre todo, hizo hincapié en cómo la novela deja al lector/a la libertad de aportar su propia interpretación, sobre la identidad de los dos protagonista que se pierden y viajan por la India. Y pues sí, parece que Tabucchi logra a través de la estructura de un relato de viajes llevarnos a la introspección existencial y por tanto, crea personajes que buscan reconectarse con el otro, que tal vez son él mismo. En fin, más allá de esta especie de típico viaje a la India para descubrirse a una misma, lo que más me impresionó de Nocturno hindú fue el dios humano monstruoso “Arhant”, la miseria de la riqueza india; lo mágico-lastimero de los templos hindúes; la idea del karma esa “suma de nuestras acciones, de lo que hemos sido y de lo que seremos” y la “Navidad” de Pessoa, poema que declara que “un nuevo Dios es solo una palabra, no creer o buscar: todo está oculto”.



15 de mayo de 2023

COMETIERRA, DE DOLORES REYES

Acabo de leer “Cometierra” y lo primero que se me viene a la cabeza es la idea carpenteriana de lo maravilloso como “una revelación privilegiada de la realidad, una iluminación inhabitual que conduce al espíritu a un estado límite”, característica principal de la protagonista, ya que cuando come tierra puede ver personas que han desaparecido, hecho adivinatorio, que aunque cause dolor, miedo y hasta terror, es aceptado con naturalidad. Por otro lado, mientras leía la novela recordaba la canción de Marta Gómez, que dice: “Tierra, tan solo tierra/ Para las heridas recientes / Para el húmedo pensamiento/ Para el que huye de la tierra”, para los que están buscando a los/as desaparecidos/as y preguntan “si vivía o no, si respiraba o hacia cuánto y por qué sus pulmones se habían apagado, o quién se lo había llevado”, respuestas que cometierra, la adivina sin nombre, podía revelar. Finalmente, pienso en la tierra como símbolo de la madre, figura esencial en la novela que hace surgir el sentimiento de desamparo ligado a su ausencia, pero también la madre es la que lucha contra el olvido, por eso en ella la sensación de lo maravilloso de cometierra presupone una fe.

¡¡Cometierraii¡¡ Por todas las madres llevan a cabo una batalla contra el olvido, que está lleno de memoria!!!



17 de abril de 2023

LA SED, DE MARINA YUSZCZUK

La lectura de “La sed” me ha impresionado un montón, nunca imaginé que una vampira me atrapara irremediablemente con sus colmillos sangrientos y así fue, quizá porque ella se convierte en una especie de liberadora del dolor cuando se relaciona con Alma, una mujer que transita el sufrimiento ante la enfermedad de su madre. Enfermedad que rompe la rutina de la vida cotidiana, que impone un silencio existencial marcado por preguntas sin respuestas, lleno de secretos terribles. Enfermedad turbulenta y cruel, que paraliza progresivamente a la primera persona que ha sido amada, porque su presencia convoca lo bueno de la vida, la infancia. Enfermedad que toma la forma de un cuerpo que se deteriora brutalmente, ya que la muerte se ha metido en él, pretendiendo ocupar el lugar del recuerdo. Ahora bien, Alma conoce un nuevo universo un poco más oscuro y espantoso, pero al cual se acostumbra, ya que hay una vampira que lo enciende, además, sabiendo que ella vuelve de la muerte para matar, también percibe que puede aliviar el dolor y lo aprovecha, porque una/o siempre está dispuesto a hacer lo que sea por amor.

3 de mayo de 2023

ZONA PARÉNTESIS, DE LEANDRO HIDALGO

Aunque “Zona paréntesis” se presenta como una novela no la percibí como tal, quizás, porque nunca simpatiqué o me familiaricé o identifiqué con sus protagonistas, requisito indispensable, que según Philip K. Dick, debe cumplir este género. Ahora bien, el libro es una recolección de estupendos relatos quasi-hiperrealista, llamados “Casos”, que tienen en común la Zona paréntesis, es decir, “el segmento de las vidas en donde se libra lo imprevisto, el hecho extraordinario”, creando situaciones absurdas y algo descabelladas que viven veintiún personajes y que se narran de manera irónica y hasta humorística, pero intentando no perder la rigidez y el protocolo de los textos judiciales. Además, estos relatos ofrecen una aguda mirada sobre la sociedad contemporánea –el consumismo, la globalización, la individualidad, la soledad, el desarraigo, la tecnología, el nihilismo, ¿Dios?–, que generan un sentimiento amargo, casi trágico, por nuestra monótona y alienada experiencia de vida e invita a considerar irrumpir más a menudo en zona paréntesis, ya que este “exagerado movimiento humano”, aunque no lo percibamos, modifica todo lo que hay a nuestro alrededor, no importa si somos un Caso, un Enviado o un hombre del Jurado de Casos, en otras palabras, un/a humano/a.



4 de abril de 2023

LA EDUCACIÓN ARGENTINA EN UN LABERINTO, DE HORACIO SANGUINETTI

Aunque “La educación argentina en un laberinto” fue publicada en 2006 y sus referencias ejemplificadoras son principalmente instituciones porteñas, creo que valió la pena la lectura (hasta me resultó amena), no solamente porque aprendí y conocí datos curiosos de la historia de la educación argentina sino sobre todo, porque muchas de las preocupaciones sobre la degradación de la educación, tratadas en el libro, siguen vigentes: la penuria socioeconómica, la deserción de la familia de su papel de educador primordial, la crisis de valores éticos, la transformación de la escuela en un lugar de contención, la instalación de un nuevo concepto de equidad: “no todos los alumnos necesitan lo mismo”, la equiparación de la educación con empresas que venden servicios, el descuido de la formación inicial (tanto de estudiante como de profes), las débiles teorías pedagógicas que ignoran por completo la realidad actual, etc... En fin, degradada como está, la educación carga todo tipo de responsabilidad que “forme, instruya, pacifique, alimente, divierta, contenga, psicoanalice [...] y no le damos ni lo indispensable para su misión elemental, enseñar”



Ciudad Parapeto
Raúl Ballesteros (2016)



caballo sin mar
acrílico sobre lienzo
Raúl Ballesteros (2023)

R. Ballesteros 23