

**TRAYECTOS EN  
BUSCA DE UNA  
METODOLOGÍA  
PARA UN EJERCICIO  
DE INVESTIGACIÓN  
CREACIÓN**

*JOURNEYS IN SEARCH OF A METHODOLOGY  
FOR AN EXERCISE OF RESEARCH CREATION*



[Redacted]

[Redacted]

## John Mario Montoya Ramírez

[Redacted]

Magister en artes de la Universidad de Caldas, Maestro en Artes Plásticas de la Fundación Universitaria Bellas Artes, técnico y tecnólogo de la Escuela Superior Tecnológica de Artes Débora Arango. Como docente su trabajo se ha centrado en el acompañamiento de propuestas creativas que se desarrollan desde asignaturas vinculadas a la investigación y la creación y como consecuencia de esto ha actuado como curador de diferentes exposiciones colectivas e individuales. Como artista e investigador su interés siempre ha estado relacionado con temas sociales, especialmente con la violencia que ha marcado la historia de nuestro país. Ha realizado exposiciones individuales y colectivas y ha escrito varios artículos para revistas de divulgación. En los últimos años su interés se ha volcado hacia la memoria y el papel que juega el arte en la reconstrucción, salvaguarda y actualización de esta.

**Correo electrónico:**

[jmontoya@deboraarango.edu.co](mailto:jmontoya@deboraarango.edu.co)

**Fecha recepción:** 06 de agosto de 2020

**Fecha de aprobación:** 03 de noviembre 2020

## Resumen

Este documento expone, a modo de bitácora de viaje, los diferentes intentos por establecer una metodología para una propuesta de investigación creación en torno a un ejercicio de memoria. La investigación creación es el método adoptado por las artes como alternativa para proponer la creación artística como parte del resultado de un proceso de investigación, pero cada propuesta artística requiere de una forma particular de concretarse, es decir una metodología que permita tanto la producción documental como la creación de obras. Este texto es el recuento de los trayectos y desplazamientos que me permitieron concretar una metodología para proponer un trabajo artístico he investigativo en torno a los acontecimientos violentos que marcaron la época de mi juventud.

### Palabras clave:

arte, metodología, investigación-creación, viaje, memoria, crónica, ficción.

## Abstract

*This paper shows, as a logbook, the different attempts to establish a methodology for a research-creation proposal about a memory exercise. Research-creation is the method adopted by Arts as an alternative to propose artworks as part of the result of a research process. Nevertheless, each artistic proposal requires a particular way of materializing, that is, a methodology that allows both the production of papers and the creation of artworks. This text is the compilation of the journeys and displacements that allowed me to establish a methodology to propose a work of art and a research about the violent events that marked the time of my youth.*

### Keywords:

Art, Methodology, research-creation, travel, Memory, Chronicle, Fiction.

## Punto de origen

**E**ste viaje inició cuando decidí realizar una maestría en Artes, en el que me embarqué con otros tres compañeros. La decisión de hacer la maestría en una ciudad diferente a la nuestra tenía su justificación en la necesidad de encontrar nuevos discursos y territorios diferentes a los ya conocidos en nuestro entorno académico. La oferta elegida fue la Maestría en Artes de la Universidad de Caldas, en Manizales, que tiene un énfasis en investigación-creación. Así pues, cada 15 días empezamos a viajar a Manizales y una primera verdad se hizo notable: aunque éramos cuatro, en realidad viajábamos en solitario, así quedó claro cuando cada uno eligió un puesto individual en el vehículo que nos transportaba hasta la ciudad de destino. Otra realidad de los viajes subsiguientes era que ningún trayecto sería igual al anterior, cada viaje nos llevaría por diferentes territorios, haríamos paradas en distintos sitios para descansar y tendría un tiempo de duración diverso. Esas mismas particularidades se presentaron en los primeros trayectos emprendidos en torno a los territorios de la investigación-creación. La primera evidencia era que en estos trayectos y desplazamientos, también, nos tocaría hacerlos en solitario, puesto que la investigación-creación es un método adoptado por los artistas para estar en el mismo plano de la comunidad científica y académica y que permite crear comunidad académica en el arte, además, tiene como resultado la conexión entre documento y creación artística, pero este no es un modelo preestablecido, más bien es una categoría para tomar prestados métodos de investigación de la ciencias sociales o, en algunos casos, de las ciencias puras, lo que obliga al investigador-creador a construir su propia metodología, que se comporta como tanteos metodológicos, trayectos y desplazamientos que buscan concretar un sistema de creación e investigación que se adapte a las necesidades e

intenciones del creador y que, finalmente, deje entrever la producción documental, creativa y la cohesión entre texto y creación.

Al igual que los viajes a Manizales, los trayectos emprendidos desde las necesidades creativas nunca son iguales: nuevos terrenos, localizados en múltiples disciplinas y conectados por caminos entrecruzados, dan como resultado infinidad de desplazamientos. Una red de territorios emplazados en un sistema horizontal, como el mapa de los pueblos y los caminos que existen entre Medellín y Manizales, pero que finalmente obligan a una elección, una ruta final, a veces directa, a veces incierta o tortuosa, pero que logra la conexión entre el punto de origen A y el punto de destino B, es decir, la consolidación de una metodología de investigación-creación.

Este texto es el recuento de esos primeros trayectos y desplazamientos emprendidos para concretar una metodología que brindara respuestas a una pregunta simple: ¿Cómo configurar una propuesta de investigación-creación, en torno a los acontecimientos violentos que marcaron la época de mi juventud?

Construir su propia metodología, que se comporta como tanteos metodológicos, trayectos y desplazamientos que buscan concretar un sistema de creación e investigación que se adapte a las necesidades e intenciones del creador

## Primer trayecto. Un viaje a las fronteras con el teatro

El primer texto en torno a una posible metodología para este ejercicio de investigación-creación, en el marco de la Maestría en Artes, tomaba como punto de partida mi afinidad con la pintura. Este primer trayecto implicaba partir de las características dramáticas de la pintura barroca para comenzar un ejercicio de reconstrucción de acontecimientos violentos ocurridos en las décadas de los ochenta y noventa, una especie de versión del acontecimiento que recurre al gesto dramático como estrategia de construcción. Yo consideraba (y sí que la hay) que había una gran relación entre la representación en el teatro y la representación pictórica del siglo XVII: la iluminación, la gestualidad de los personajes y el diseño escénico develan los recursos que emplea el pintor barroco en la elaboración de sus pinturas. La puesta en escena requería de vestuario, iluminación, meanos de tamaño natural (maniqués) y herramientas innovadoras como la cámara oscura y la cámara lúcida, que implican la proyección de la imagen por medio de elementos ópticos como: espejos convexos, lupas y lentes, que sugieren una certeza en el dibujo y un apoyo en la solución de luces y sombras que dotan a la pintura barroca de un realismo dramático, una teatralidad que hasta el día de hoy nos sigue sorprendiendo.

De ese dramatismo de la pintura barroca se desprende mi intención de apropiarme de un concepto casi exclusivo de la disciplina teatral: la dramaturgia. Patrice Pavis, en su libro *Diccionario del teatro*, plantea tres definiciones de dramaturgia, ellas son: el sentido clásico, el sentido brechtiano y el sentido de la actividad del dramaturgo. “En el sentido clásico, es el arte de la composición de obras teatrales. En el sentido brechtiano la dramaturgia es la estructura a la vez ideológica y formal de la obra y, finalmente,

la dramaturgia en el sentido de la actividad del dramaturgo, designa el conjunto de opciones estéticas e ideológicas que el equipo de realización, desde el director hasta el actor, tendrá que realizar”. Pavis (1998) indica que la dramaturgia, en su concepción más actual, “tiende pues a superar el marco de un estudio del texto dramático, para abarcar texto y realización escénica”. (Pavis, 1998). De lo anterior se podría inferir que la dramaturgia no es exclusiva del texto escrito y que existe una propuesta dramática en cada aspecto que compone la puesta en escena: dramaturgia del director, dramaturgia del actor, dramaturgia de la iluminación. En este sentido, como propuesta metodológica para la creación desde las prácticas visuales, yo consideraba que era posible entender la dramaturgia como la acción de crear, componer y poner en escena una propuesta artística.

Pero esta afirmación rápidamente se queda sin sustento. Los aportes que hizo un primer lector, experto en la disciplina, me invitaron a comprender que la dramaturgia no puede entenderse como un procedimiento meramente técnico, que es una puesta en escena porque ello implica desconocer el valor de la creación dramática como obra en sí misma, y si bien existe dramaturgia en otros campos de las prácticas escénicas como la dramaturgia del cuerpo o la dramaturgia de la iluminación, es necesario aclarar que existe una distancia considerable entre texto y puesta en escena y esto aplica tanto en el teatro como en el cine. Finalmente, ese primer acercamiento a una posible propuesta metodológica me dejó comprender mi interés por la puesta en escena como un recurso de reconstrucción ficcional del acontecimiento. Este primer trayecto, que podría entenderse como un simple viaje de ensayo, una salida poco planificada en la que no se pone mucho empeño, tal vez un viaje corto que permite conocer los límites de otro territorio, dejó varias ganancias en favor de la construcción de una metodolo-

Ese primer acercamiento a una posible propuesta metodológica me dejó comprender mi interés por la puesta en escena como un recurso de reconstrucción ficcional del acontecimiento.

gía que, como ya lo aclaré, busca establecer una estrategia tanto de investigación como de creación para un ejercicio de memoria, un ejercicio de testimonio, un relato en torno a un tiempo específico en un lugar específico y en el que yo actúo como testigo. De este primer trayecto se desprenden conclusiones y puntos de partida para la construcción metodológica: en primer lugar, proponer la dramaturgia como herramienta metodológica para las artes plásticas no cuenta con la suficiente precisión puesto que el intento de apropiación de este término implicaría sustentar la existencia de una dramaturgia de las artes plásticas, y esto requeriría de un trabajo teórico que no estuvo contemplado en este ejercicio de investigación-creación. Aun así, las características de la propuesta implican un ejercicio de testimonio, lo que demanda la construcción de un documento, entonces una segunda conclusión, emanada de este primer viaje, consiste en la necesidad de concebir un texto como parte de la creación visual, no necesariamente forzando el texto a ser parte de la materialización plástica, como sucede en el arte conceptual, aunque esto podría ser una forma de hacerlo, sino el texto como parte de la creación como una obra terminada en sí misma que coexiste con la creación plástica, no un informe de creación ni tampoco un texto en el que la obra quede relegada como simple apoyo gráfico, sino el texto y la obra como caras de una misma moneda.

## Segundo trayecto. A los territorios de la puesta en escena

Las artes plásticas y el teatro comparten términos esenciales, tal es el caso del concepto **representación**, tanto en el teatro como en las artes plásticas se realiza un ejercicio de representación; en el teatro, en la acción del actor que representa una historia de una manera creíble con el cuerpo como recurso o, en la construcción escenográfica en la que se pretende simular un espacio real a partir de la simulación o emulación. En las artes plásticas la imagen, tanto bidimensional como tridimensional, figurativa o abstracta, cumplen una función de representación. En general, la etimología presenta la palabra imagen en una relación directamente con las raíces *Imago* e *Imitari*, que remiten al carácter de representación de la imagen. Régis Debray propone en su libro *Vida y muerte de la imagen*, una relación etimológica con otros términos, como “*jus imaginum*” que se traduce como derecho de nobles a ser expuestos públicamente en estatua funeraria, es decir, el derecho que tenían los poderosos en la antigua Grecia a ser representados. Asimismo, con el término del latín “*simulacrum*” que también significa imagen o representación, proveniente de la raíz “*sem*” de “*similis*” que traduce similar y que devela el

carácter emulador del concepto imagen. Otro término propuesto por Debray es ídolo, del latín “*eidolon*” y que significa fantasma de los muertos. Debray (1994) hace un recuento extenso de la génesis de la imagen y nos permite entrever la singular relación que existía entre imagen y muerte, como si el objeto final de la imagen fuera retener la memoria a través de la imitación. Plinio el viejo, en el siglo I, explica el nacimiento del dibujo y la pintura contando la historia de Cora, hija de Butades de Sición: “Ella estaba enamorada de un joven corintio y al saber que él debía partir a la guerra, ella quiso inmortalizar su imagen y dibujó el contorno de su sombra que se proyectaba sobre la pared”. Así nació el dibujo y la pintura, según Plinio, como un primer intento de registrar el recuerdo.

La imagen es el recurso por excelencia a partir del cual se expresaron los artistas plásticos a través del tiempo. Representar se constituyó en el objeto mismo del arte hasta el siglo XIX. En el siglo XX, por el contrario, la representación entra en crisis, un posible motivo son las invenciones como la fotografía y el cinematógrafo, que desplazan a las prácticas artísticas tradicionales, como la pintura y el dibujo, del escenario de la representación, impulsaron al arte a buscar nuevas formas de figuración más cercanas a la expresión que a la mimesis. O, tal vez, la crisis de la representación puede darse por una búsqueda artística más profunda que desborda los límites de la representación. Al respecto, Arturth Danto plantea en su texto *Después del fin del arte*, que es como “si la representación mimética se hubiera vuelto menos importante que otro tipo de reflexión sobre los sentidos y los métodos de representación”. Danto (2010, p. 30) reconoce que las particularidades, específicamente de la pintura, empezaron a ser dife-

rentes, el objetivo ya no era la emulación de la realidad. Para Danto: “El concepto de expresión es el más adecuado al concepto de arte” (Danto, 2010, p.239). Aquí Danto hace una apología al expresionismo como movimiento más característico del siglo XX y que llega a su cúspide en el expresionismo abstracto norteamericano, desde donde Danto propone el fin del arte de la tradición representacional.

Es así como el siglo XX es el escenario en el que surgen nuevas prácticas artísticas que privilegian la presentación sobre la representación, prácticas como el Ready Made, el ensamblaje o la instalación hacen uso del objeto hecho como materia prima del arte y presentan al objeto descontextualizado de su espacio natural pero en su forma real. La instalación es una de las mutaciones más relevantes del arte del siglo XX. Esta práctica se consolida en los años setenta y, aunque nace adscrita al área de la escultura, se comporta más bien como la antagonista de la composición bidimensional y plana propuesta por la pintura. Es una nueva noción espacial en las artes plásticas. La instalación emana de los intentos por romper los límites del marco para apropiarse de materiales y objetos con una lógica diferente. En la instalación, al romperse los límites entre artefacto artístico y espectador, este se convierte en un activador de la obra que coincide con la realidad ya que esta no representa, sino que presenta al público un espacio vivencial.

La instalación como práctica artística hace su aparición en un momento histórico en el que aparentemente la representación objetiva había sido superada para dar paso a otras formas de hacer. Pero, en las últimas décadas, los adelantos tecnológicos, especialmente los dispositivos

que permiten la captura, manipulación, portabilidad y circulación de las imágenes han dejado un renacer de la representación como objeto artístico. La pintura, el dibujo y la producción gráfica se han visto revitalizados en un escenario en el que la imagen circula rápidamente y es validada a través de agentes diferentes a los circuitos artísticos. De la misma forma las prácticas artísticas contemporáneas, como la instalación, recurren a nuevas estrategias de creación que vinculan la representación, especialmente la puesta en escena, con la producción de obra. Este segundo trayecto en búsqueda de una metodología que resolviera mi ejercicio de investigación-creación me exigió dirigir mi atención hacia otros sistemas artísticos que se derivan del uso del espacio tridimensional y del objeto hecho con propósitos diferentes al arte, una especie de hibridación entre la instalación artística y el ejercicio curatorial que permite tanto la representación como la presentación y el espectador puede tener una relación más personal con la obra. Esta estrategia se puede vincular con el concepto de dispositivo. Jean Louis Baudry propuso este concepto en un artículo de 1975 aplicado a una teoría sobre el espectador cinematográfico; en ella, Baudry plantea que el dispositivo cinematográfico está constituido por una cantidad de aspectos que regulan la relación cine espectador y este último se ve afectado por una impresión de realidad. Desde su punto de vista, el dispositivo corresponde a una variada cantidad de aspectos que regulan la relación del espectador con la obra. Interpretando a Baudry, Rubén Dittus, doctor en Ciencias de la Comunicación por la Universidad Autónoma de Barcelona, el dispositivo cinematográfico: “se trata de un dispositivo asociado a la idea de una máquina de ensoñación, a través de la cual el espectador entra en conexión con un amplio aban-

co de fantasías, mitos, realidades, imaginarios y proyecciones espacio-temporales” (2013).

La noción de dispositivo también se ha desplazado a las otras áreas de las artes visuales, por ejemplo, en las artes plásticas, el dispositivo está íntimamente relacionado con la exhibición de la obra, los recorridos planteados, los múltiples aspectos que componen la propuesta y, en general, un juego entre representación y presentación permite al espectador establecer una relación con la obra y, de alguna manera, activarla.

### **Tercer trayecto.** **Ida y vuelta entre la** **realidad y la ficción**

Cuando Walter Benjamin, en su ensayo *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica*, hace una crítica a la pérdida, tanto de la experiencia como del aura en la obra de arte, no necesariamente está vaticinando la muerte del arte, más bien, su intención es comprender la función del arte en un momento histórico en el que los mecanismos de producción posibilitan un nuevo carácter de la obra de arte. Benjamin plantea: “El extrañamiento del actor frente al mecanismo cinematográfico es de todas, tal y como lo describe Pirandello, de la misma índole que el que siente el hombre ante su aparición en el espejo. Pero es que ahora esa imagen del espejo puede despegarse de él, se ha hecho transportable”. Benjamin (2003, p. 73) vaticina, cuando pone al cine como ejemplo, los grandes cambios que en el arte producen los nuevos medios de reproducción de la imagen.

“El extrañamiento del actor frente al mecanismo cinematográfico es de todas, tal y como lo describe Pirandello, de la misma índole que el que siente el hombre ante su aparición en el espejo. Pero es que ahora esa imagen del espejo puede despegarse de él, se ha hecho transportable”. Benjamin (2003, p. 73)

En los últimos 30 años el mundo ha sido testigo de la confirmación de los vaticinios de Benjamin porque el arte ha cedido en su carácter de objeto sagrado, de objeto único, en pro de su masificación, pero ha ganado y se ha revolucionado lo visual en relación directa con los adelantos tecnológicos y medios digitales. Los límites entre objeto y arte se han diluido y han dado paso a nuevos contextos en los que la intención artística, la experimentación tecnológica y el dispositivo como sistema de inmersión e interacción, posibilitan el juego entre la realidad y la ficción. Cristian Boltanski es, sin duda, uno de los artistas más destacados en la escena artística en la actualidad. Sus propuestas de instalación recurren a puestas en escena en las que fotografías y objetos recolectados se proponen como evidencias de la memoria. Aparentemente su obra se sustenta en la recolección y evidencia de documentación en torno a la historia, pero realmente están sustentadas en la ambigüedad entre documento y ficción, un ejercicio que le permite a Boltanski jugar con la percepción del espectador, por ejemplo, en varias de sus obras iniciales Boltanski usa falsas memorias para reconstruir su infancia. En esos dispositivos artísticos recurre a fotografías y objetos recolectados y las propone como propios. En estas obras inicia el juego constante que se repite en su producción artística: el diálogo y la confusión permanentes entre la ficción y el documento. Boltanski recurre a presentar como prueba infalible aquello que posiblemente no lo es y consigue producir en el espectador la certeza de una memoria que puede ser la del artista o hasta la propia. Boltanski emplea una estrategia de puesta en esce-

na que le facilita al espectador reconstruir narrativas en torno a la obra con una gran carga de veracidad pero no necesariamente de realidad. Un ejemplo más evidente del dispositivo artístico, como estrategia de construcción en las artes plásticas, la podemos encontrar en la propuesta del canadiense Adam Brandejs, quien es el creador detrás de los Genpets, pequeñas figuras que, exhibidas en empaque de juguetes, se ofrecían en un sitio, en Internet, como criaturas vivas en estado de hibernación y que, según su precio, podrían vivir entre uno y tres años y servir como mascotas para niños. La propuesta de Brandejs fomenta la discusión abierta sobre posibles beneficios o perjuicios de la bioingeniería, además buscó, y consiguió, crear una reacción en el público. Su publicación se volvió viral en las redes sociales y dejó una reflexión crítica sobre los avances científicos y su control.

Brandejs no solo propone el objeto artístico, la figurilla hecha de plástico y látex que, a partir de un circuito electrónico, simula una respiración lenta, además propone un elaborado empaque y una forma de exhibición que, apoyada en una página web cuyo diseño y apariencia hacen muy creíble que los Genpets, son realmente producto de bioingeniería. Esta estrategia involucra al espectador en una simulación de la realidad que logra que haya una reflexión crítica en torno a una problemática.

Existe una gran cantidad de propuestas artísticas en las que se puede evidenciar la puesta en escena de un dispositivo artístico como es-

trategia de construcción. Nicola Constantino es una artista argentina, que involucra en sus trabajos gran cantidad de medios para potenciar sus narrativas: fotografía, escultura, producción audiovisual constituyen algunos de los medios a los que recurre para hacer, a partir de una propuesta de simulación, una reflexión crítica en torno a los paradigmas de la sociedad contemporánea. Una de sus obras es la elaboración de jabones a base de grasa extraída de su propio cuerpo por medio de liposucción. Este trabajo está acompañado por una producción audiovisual basada en la estructura clásica de los comerciales de televisión para jabones corporales y de nuevo se ponen en consideración los límites entre la realidad y la ficción y cómo, a partir del arte, se puede aprovechar esta condición de ambigüedad y permeabilidad de dicha frontera para proponer obras de arte.

Estos tres viajes, que coinciden con los tres semestres iniciales de la Maestría en Artes, me permitieron concretar una idea en torno a la metodología para mi propuesta de creación. En primer lugar, el texto, la información escrita, el archivo como obra. En segundo lugar, la puesta en escena que opera como dispositivo en el que el espectador activa la obra o crea relaciones con ella, más allá del solo acto pasivo de observar y, finalmente, el juego entre realidad y ficción, la posibilidad de alimentar la memoria desde el testimonio o, mejor, desde la versión, una acción que implica reconstruir el acontecimiento desde la posición del testigo, un punto de vista necesariamente subjetivo.

## Un último viaje

Finalmente, y después de los primeros trayectos, la metodología para este ejercicio de investigación-creación se empieza a consolidar: un primer pilar lo constituye el término “testigo” que aclara el carácter testimonial de la propuesta. Debo aclarar que la palabra testigo me permite una distancia prudente con el acontecimiento ya que mi condición no es de víctima directa de la violencia de los años ochenta y noventa. El término testigo proviene de la raíz indoeuropea *tristi*, que se divide en dos raíces: *tri* que significa *tres* y *sti*, que significa estar de pie, por lo tanto, la idea que engloba esta unión de raíces es que el testigo es la tercera persona presente en una situación entre otras dos. El primer acercamiento a este concepto de testigo, se da como respuesta a un ejercicio de creación colectiva en el marco de un Taller de obra de la Maestría en Artes. Para este ejercicio mi propuesta consistía en simular la presencia de un sujeto a partir de la proyección de su figura sobre una de las superficies del montaje escenográfico. El sujeto no participaba de ninguna de las acciones o puestas en escena, solo estaba allí como un tercero, como un no participante, como una presencia que presencia y que solo produce acción *a posteriori*, la acción de atestiguar. Un segundo encuentro con el término testigo se da a través de un ejercicio de cartografía, en el que el contorno de mi cuerpo sirve como territorio cartográfico sobre el que escribo conceptos relacionados con mi proyecto, a modo de un mapa, conceptos como política, historia, memoria y testigo

constituyen la cartografía a la que di el nombre de Cuerpo Testigo. Finalmente, un ejercicio de rizoma, también resultado del Taller de Obra, que hizo posible evidenciar la cercanía de mis intereses creativos e investigativos con el género literario de la crónica. Para el caso de esta investigación, o al menos en el ejercicio de cartografía, se parte de la crónica social, aquella de interés público, articulada, generalmente, con temas sociales, especialmente los que atañen a problemáticas, reclamos o eventos trágicos. La crónica social tiende a asumir una posición crítica frente al sistema que deja entrever la brecha infranqueable entre poder y pueblo.

La propuesta metodológica de este proyecto de investigación-creación parte de la narrativa como herramienta que posibilita tanto la producción artística como la producción de un documento de investigación. Dicha metodología involucra un acercamiento a acontecimientos históricos que acaecieron en un periodo de tiempo determinado y que tienen como escenario un espacio acotado por las vivencias de un testigo y ese testimonio, mi testimonio, se construye a partir de versionar la memoria. Un ejercicio en el que se entrelazan realidad y ficción. Esa versión subjetiva, esa mirada ensimismada y personal de los hechos históricos, están íntimamente relacionada con la crónica como género literario y periodístico, de allí que en esta etapa me aventuré a proponer un título para mi proyecto “Crónicas de un Cuerpo Testigo”.

## Referencias

- » Benjamin, W., Weikert, A. E., & Echeverría, B. (2003). *La obra de arte en la época de su reproductibilidad técnica* México: Ítaca. Recuperado el 3 de agosto de 2017 de: <http://artes.lapiedrahita.com/wp-content/uploads/2014/07/La-obra-de-arte-en-la-era-de-la-reproductibilidad-te%CC%81cnica.pdf>
- » Danto, Arthur. (1999). *Después del fin del arte. El arte contemporáneo y el linde de la historia.*, Barcelona: Paidós. Recuperado el 7 de marzo de 2018 de: <http://www.felsemiotica.org/site/wp-content/uploads/2014/10/Danto-Arthur-C.-Despu%C3%A9s-del-fin-del-arte.-El-arte-contempor%C3%A1neo-y-el-linde-de-la-historia.pdf>
- » Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós. Recuperado el 18 de julio de 2017 de: [https://monoskop.org/images/d/d4/Debray\\_Regis\\_Vida\\_y\\_Muerte\\_de\\_la\\_Imagen.pdf](https://monoskop.org/images/d/d4/Debray_Regis_Vida_y_Muerte_de_la_Imagen.pdf)
- » Dittus, Rubén; 2013 Concepción, Universidad Católica de la Santísima. «El dispositivo-cine como constructor de sentido: el caso del documental político». *Cuadernos.info* 33: 77-87. doi:10.7764/cdi.33.532.
- » DEEL. Diccionario Etimológico Español en línea. Recuperado el 18 de julio de 2018de: <http://etimologias.dechile.net>
- » Pavis, P. (1998), *Diccionario del teatro*, Barcelona: Paidós. Recuperado el 15 de mayo de 2018 de: <https://marisabelcontreras.files.wordpress.com/2015/03/diccionario-del-teatro.pdf>