

La crítica como agente detonante del anti-monumento en el caso de *Los Zapatos Viejos*

César Gutiérrez, Artista Plástico,
Magíster en Historia del Arte
Universidad de Antioquia/Unibac

Resumen:

En este artículo, analizamos cómo a través del llamado antimonumento se obtiene el reconocimiento de la escultura denominada *Los Zapatos Viejos*, partiendo de una crítica destructiva para luego resaltar valores modernos en la práctica de arte escultórico de Cartagena. Tomando como referente dos obras que en su momento desataron la concepción del antimonumento, la primera de ellas, *Homenaje a Balzac*, realizada por Auguste Rodin, y la segunda impresión de *niño ante las cocinas económicas*, de Medardo Rosso, se analiza en paralelo la condición de legitimación de la obra emplazada en la ciudad de Cartagena con contenidos que escapan el metarrelato tradicional y encuentran, con una estética particular, su nicho en la modernidad.

Palabras clave:

Antimonumento, crítica destructiva, indexicalidad, legitimación.

Abstract:

In this paper, we analyzed how through the so-called antimonument the recognition of the sculpture called Los zapatos viejos is obtained, starting from a destructive criticism and then highlighting modern values in the practice of sculptural art of Cartagena. Taking as reference two works that at the time unleashed the conception of antimonument, the first of them, *Homage to Balzac*, made by Auguste Rodin, and *Impression of the child before the economic kitchens*, by Medardo Rosso, is analyzed in parallel the condition of legitimacy of the work located in the city of Cartagena with contents that escape the traditional meta-narrative and find, with a particular aesthetic, its position in modernity.

Keywords:

Antimonument, destructive criticism, indexicality, legitimation.

En algún momento, al estar frente a un monumento de plaza pública, nos hemos preguntado qué representan esos objetos y por qué están allí. Cuestionamiento que aparece, de manera muy similar, cuando visitamos la casa de algún amigo cercano y le queremos preguntar sobre la decoración de dicho sitio, sobre las fotografías de los familiares, las porcelanas o los libros de la mesa de noche. ¿En qué radica esa curiosidad mórbida del mirón que se pregunta sobre lo que no conoce y que a la misma vez lo critica? Parece ser, que creemos firmemente que la costumbre de hablar sobre lo desconocido y calificarlo es algo innato a la humanidad y que luego, de que la incertidumbre a lo desconocido aflora, mostramos nuestra verdadera faceta de "chismosos de lo cotidiano".

Podríamos preguntarles a muchos ciudadanos sobre los objetos de espacio público de la ciudad de Cartagena y

posiblemente muchos de ellos no conozcan sobre lo que se les habla, sino por una que otra historia que han oído de voz a voz, como el mito de las tetas de la Gorda de Botero, o lo idealista que realizaron a la India Catalina. Parece como si existiera un chisme multitudinario que replica los mitos de las esculturas mientras a su vez, lleva al olvido la historia real de la misma.

Hagamos el ejercicio... ¿Será que conocemos los nombres de los personajes que se representan en el conjunto monumental del Camellón de los Mártires? ¿Sabemos quién fue Manuel Dávila Flórez y por qué su escultura está al frente de la Universidad de Cartagena? ¿Conocemos quiénes crearon el Parque Centenario? O por lo menos ¿Qué hacen tres pegajos al frente de uno de los muelles de la ciudad?

No es culpa nuestra, y tampoco es obligación conocerlo, así como tampoco lo es saber el nombre exacto de los familiares retratados en las fotos de la casa de nuestro amigo, saber la calidad de la porcelana o lo que se escribió en los libros de la mesa de noche. Estos son, como se muestran en estos dos ejemplos, meros objetos que decoran un espacio y lo embellecen, cuyo valor simbólico captura un mensaje encriptado que pertenece solamente al pasado.

Por ello, frente a la realidad de un par de botas viejas, que podrían estar en la casa de nuestro amigo tiradas en el piso, o esculpidas en la ciudad heroica, siempre aparece la crítica higienizante. Aquella que, con un par de palabras, da cuenta sobre la percepción generalizada del visitante, que solo ve en el mal aspecto de este objeto, lo único que se recuerda. Claramente la estética de lo feo, de lo grotesco y lo mundano, es más fácil de recordar que la porcelana francesa o los bustos de los próceres.

Por ello, frente al panorama actual, los *Millenials* se han interesado cada vez menos en entender lo que significan las esculturas de espacio público y más en hacer de las mismas, un lugar de divertimento, como si importase poco la belleza del adorno, o lo que se hable sobre el mismo y tuviera verdadera relevancia, la manera como se juega con los objetos que se muestran en el entorno de la coreografía de la ciudad.

En el presente artículo titulado La crítica como agente detonante del anti-monumento en el caso de Los Zapatos Viejos, se interesa por desarrollar a través de la historia de esta escultura, la manera como este objeto particular nos propone un dispositivo de reconocimiento artístico alimentado por la crítica negativa hacia la obra y la dinámica que permitió, a lo largo de los años, que dicha escultura fuera apropiada por parte de la ciudadanía. Para ello, el presente escrito se propone desarrollar el marco histórico en el que se emplaza la escultura y las distintas críticas que tuvo antes y después del montaje, para así, establecer por qué se considera anti-monumento, y cuáles son las características de este tipo de estética particular.

El caso de *Los Zapatos Viejos*

Aceptamos el hecho de que, en las artes plásticas, y más específicamente en la pintura, las instituciones han permitido una aceptación programada de la crítica destructiva, actuando en algunas ocasiones como agente gestor de "lo inusual", "la nueva estética", "lo que aún no está listo para la mirada del público", (en algunas obras de Marcel Duchamp o Edward Manet). Por su parte, en el caso de las esculturas de espacio público, aún aferradas a la mimesis clásica y al poder de persuasión de la retórica aristotélica, la crítica que las aborda cumple un papel completamente diferente desde el siglo XIX. Podemos decir que, a partir de este momento histórico, la crítica ha estado más interesada por la defensa ética del héroe, o el hecho histórico que se representa, que por el análisis estético de la obra dentro del marco de la aceptación artística.

Para contextualizar este asunto, nos permitiremos desarrollar el caso de *Los Zapatos Viejos*, una escultura emblemática de Cartagena que nos ilustrará sobre la manera cómo a través de la crítica, se sintió el profundo rechazo que recibió un monumento por el simple hecho de no adaptarse al marco de aceptación artística que existía en la ciudad de Cartagena en la segunda mitad del siglo XX. Antes de empezar, debemos entender en qué radica su singularidad plástica y qué la diferencia del resto de las esculturas de la ciudad.

Esta obra no es el rostro de alguien, ni quiere parecérselo y sin ánimo de exaltar un hecho o un personaje, muestra lo cotidiano, lo común, lo que no es bello y no higieniza. Hasta cierto punto, más que monumentalizar, es decir, rememorar o advertir; insinúa, indica y pregunta sobre un hecho banal ¿Qué hacen un par de zapatos enfrentados a la estética señorial de la ciudad de Cartagena? ¿Qué habrá pasado para que este monumento, haya tenido tanta recepción en el público si no son más que unos simples zapatos? ¿Será que los discursos de las instituciones de arte han tomado en consideración los casos en los que la crítica destructiva¹ es la que permite que se conozcan las obras de arte de espacio público? Con el fin de resolver estos cuestionamientos, a continuación, hablaremos del marco histórico en el que se desarrollan.

¹Cuando hablamos de la crítica destructiva en este texto, hacemos alusión al desarrollo de este fenómeno descrito por Marta Traba en su texto *la crítica destructiva, la reacción y saber decir que no*. En este trabajo nos da luces sobre un modo distinto de mirar ese hecho desde el campo de las artes que, más que una injuria contra el trabajo de los artistas debe ser visto como algo benéfico para la recepción de la obra; así nos dice: La crítica "destructiva" me parece cada vez más eficaz y acertada para nuestro medio, oponiéndose a la actitud benéfica, paternalista y conciliatoria de la llamada crítica "constructiva", que todo lo absuelve y lo redime teniendo en cuenta nuestra irreparable mediocridad y considerándonos como débiles mentales que, en este continente subdesarrollado, "hacemos lo que podemos". Dejemos a la crítica "constructiva" que siga justificando los peores festivales de teatro, la poesía más ramplona, los ensayos más obvios, el más pueril "izquierdismo intelectual", y establezcamos en las artes plásticas la crítica "destructiva", hasta que solo queden los que realmente salen vivos de este paso por el fuego porque sus justos valores se lo permiten. En: (Traba, 1960)

¿Qué es el antimonumento?

El antimonumento como concepto de la historia del arte no es nuevo, ya Giulio Carlo Argan lo había desarrollado en su texto *El arte Moderno, del iluminismo a los movimientos contemporáneos* (1991) como “un intento de superación de la contradicción entre forma cerrada y el espacio abierto abriendo la forma” (Argan 1991, pág. 139).

Para poder hablar este autor sobre un concepto tan problemático tomó como ejemplo dos esculturas, una creada por el artista Auguste Rodin titulada *Monumento a Balzac* (1892 –1897), y otra del artista Medardo Rosso, *Impresión de niño ante las cocinas económicas* (1893 –1895). En la escultura de Balzac² dice Argan, “el autor está frenado por la idea de la dignidad literaria de la materia y de la técnica estatuaria del monumento” (Argan 1991, pág.139), representando en ella los vestigios de lo que era el escritor en vida, un bohemio que solo escribía vestido de su bata de monje.

Aunque ahora es habitual este tipo de representaciones modernas, podría ser algo revolucionario pensar que esta escultura, próxima a una estética de lo feo, fuera emplazada en pleno espacio público, básicamente porque los criterios de reconocimiento del monumento, específicamente de los monumentos que se hacían a los escritores, estaban bastante alejados de la representación de este personaje. Por lo general, en este tipo de esculturas, los personajes casi siempre eran representados con los objetos usados en su labor habitual (pluma, mesa, papel...). Por ello no es extraño que la escultura de Balzac fuera cambiada de sitio en varias ocasiones por las malas críticas que recibió por parte del público.

Se ha escrito que la escultura de Rodin expuesta en el Salón de la Société Nationale des Beaux Arts en el campo de Marte de París en 1898, fue ampliamente atacada. “Se burlaban del bloque informe; se le comparaba con un saco de carbón, con una estatua todavía embalada, con un bloque de sal sometido a un chaparrón. Se le dio el apodo de menhir, de muñeco de nieve (...). La Sociedad rechazó esta obra en ruptura total con los códigos vigentes para el monumento conmemorativo, exigiendo en particular el realismo del retrato” (Valentin, 1954, pág. 154).

Caso parecido habría sido el de Medardo Rosso con su obra *Impresión de niño ante las cocinas económicas*. En ella nos encontramos frente a una escultura deforme, orgánica, y escuálida, víctima de lo que sería un atropello a las formas academicistas y en completa consonancia con la expresividad experimental de la cera.

No obstante, destino a el caso de Rodin, Rosso despliega toda una serie de posibilidades de luz y sombra y relaciona el hecho plástico al hecho pictórico, más próximo a la pintura impresionista que a la escultura académica. De tal manera que esta pieza despliega toda una serie de dificultades técnicas profundamente ligadas a un desarrollo de la forma desde lo experimental.

Estos dos casos nos aclaran bastante el panorama al momento de hablar sobre *Los Zapatos Viejos* y la idea de anti-monumento dejando por sentado tres consideraciones que se deben tener al momento de hablar de este tipo de obras:

Como primera consideración, el anti-monumento contrario al monumento, no se entiende de manera inteligible; por ello se considera como un hecho aislado, en algunas circunstancias irreal, que contiene toda una suerte de significaciones por fuera de los valores que por mucho tiempo el monumento habría querido promulgar.

Como segunda consideración podríamos decir que, ante la mirada del público, necesariamente no son contenedores de belleza, o por lo menos de la belleza clásica a la que estamos acostumbrados. Por el contrario, buscan en la sutileza de los detalles formales el contenido indexical que deben tratar de promulgar, ya sea una toga de monje, la sensación de derretimiento de la superficie o el simple hecho de ser unos zapatos permite que el espectador se pregunte el qué o el porqué de tal insignificancia; dejando por sentado que en dicho objeto no hay valores éticos que puedan ser rescatados, pero manifestando a través de la forma que dichos valores pueden ser interrogados como tal.

La tercera consideración y quizá la más importante al momento de comprender el anti-monumento es el hecho de estar más próximo a los intereses estéticos de la escultura moderna, por ello el primer impacto que

² Tanto para la crítica de arte, Rosalind Krauss como para el historiador Javier Maderuelo, el ingreso de la escultura a la modernidad está marcado a finales del siglo diecinueve por dos obras que fracasaron y que fueron concebidas como monumento, ambas realizadas por Rodin. Por un lado, *El Balzac* logra tal abstracción y subjetividad de las formas en relación con el referente y al encargo, que fue rechazado y jamás instalado en el lugar original; por otro lado, *Las Puertas del Infierno*, obra que fue encomendada y financiada por el Estado para incorporarse a la entrada del Museo de Artes Decorativas de París. (De los Angeles, 2012).

crea en el público en la mayoría de ocasiones es el de rechazo, partiendo del hecho de que la crítica -en la mayoría de los casos destructiva-, toma en consideración que son objetos mal vistos o por lo menos, alejados de la vida pública o de las galerías en donde habría de encontrarse su destino final.

Estas son pues tres consideraciones que parten de un análisis del texto de Argan, y a partir de aquí habremos de tener en cuenta para tratar de entender la escultura de *Los Zapatos Viejos* y su papel como antimonumento en la ciudad de Cartagena.

La crítica destructiva y los Zapatos Viejos

Si bien *Los Zapatos Viejos* han sido un tema de constante referencia en la historia del arte -refiriéndonos al texto el origen de la obra de arte de Martin Heidegger y su referencia al par de botas de Vicent Van Gogh-, posiblemente pocos monumentos de espacio público han utilizado este tema dentro del contenido de la obra. ¿Pero por qué hacer un par de zapatos en la ciudad de Cartagena y que tipo de contenido subyace en ellos?

La historia de estos zapatos nace verdaderamente cuatro años antes de que se construyeran, con la que fuera una de las muertes más recordada por los cartageneros, la del afamado poeta Luis Carlos López. En el año de 1950 este personaje muere en su casa del barrio Manga a las 9:17 p.m., acto profundamente sentido por la comunidad que lo acompañó hasta el cementerio en donde se rindieron unas sentidas palabras al que sería el más importante poeta que habría tenido la ciudad de Cartagena (Abello, 2001, pág. 22).

Luego de la muerte de este personaje y del sentido homenaje, del año 1951 al año 1953 el entonces gobernador doctor Fulgencio Lequerica, decide crear en la ciudad una avenida intentando inmortalizar su labor literaria en la ciudad de Cartagena, acto que para la ciudad no fue suficiente. Y esto no es porque no haya sido importante contribuir a la memoria a partir de una carretera, sino más bien porque en el hecho de hacerlo se perdía de vista el objetivo principal que era el de recordar al personaje (Abello, 2001, pág. 22).

Como ya lo habría hecho la ciudad con otros personajes como Simón Bolívar y José Fernández de Madrid, se decide en una reunión entre el alcalde de Cartagena, Ernesto Carlos Martelo y el secretario de la alcaldía Jaime Lequerica Martínez, completar el homenaje levantando un monumento en honor al poeta. "Se elige al

ya conocido escultor Oscar "Tito" Lombana Piñeres para la elaboración del monumento que materializaría los sentimientos que el Tuerto López expresara en su más conocido poema 'A mi Ciudad Nativa': añoranza, nostalgia, reproches, reminiscencias y evocaciones: entrañable cariño a su ciudad" (Abello, 2001, pág. 23).

Todo habría sido tranquilo hasta que en el año de 1957 la ciudadanía conoce por parte del periódico El Universal, el tipo de obra que vendría a realizarse. Así fue como al igual que en el caso de *Homenaje a Balzac* de Rodin, el proyecto de *Los Zapatos Viejos* habría tomado por sorpresa a la mayoría de los cartageneros tildándolo de irrespeto a la ciudad y dejando por sentado que no debería honrarse la memoria del "Tuerto López" con un monumento antiestético como ese y carente de todo valor estético.

A partir de allí el camino sería duro antes de la construcción de dicha pieza y los periódicos de la ciudad habrían jugado un papel fundamental para dar cuenta de eso. La crítica destructiva de un sinnúmero de cartageneros comenzó a atacar al proyecto antes de realizado esperando de alguna manera que se cambiara la idea o fuera efectivamente detenido el proyecto, puesto que iba en contra de lo permitido visiblemente en la época.

Por ejemplo, el jueves 24 de enero de 1957 en el periódico El Universal, el doctor Porto Vélez escribió: "En mi humilde concepto, el homenaje, tal cual ha sido planeado, no encaja dentro de la fisonomía señorial de la ciudad. Sugiero que el homenaje sea aplazado y que se estudie con más tiempo, y que lo resuelvan personalidades entendidas en la materia" (Abello, 2001, pág. 62).

En el mismo periódico el 29 de enero se escribe: "Habría que hacer negativa otra frase del poeta Luis Carlos López 'se salió de plomada la colectiva estupidez', esto para aceptar situar el monumento que quiere erigírsele a uno de los ilustres personajes de la ciudad de Cartagena" (Abello, 2001, págs. 64-65); a lo que se suma en el periódico del mismo día otra postura en el artículo, Los primeros versos de Luis Carlos López y la crítica de sus contemporáneos que dice: "Lo que para la crítica y nosotros resultaría fatalmente inaceptable fuera que dicho monumento no estuviera adecuadamente inspirado y a la postre llegáramos a estar en presencia de un adefesio escultural. López es acreedor... a que se le erija en su homenaje algo digno de su prosapia intelectual, y no una mamarrachada" (Abello, 2001, págs. 65).

El hecho paradójico fue que inclusive aún a pocos días de la colocación de la pieza en su lugar, los cartageneros exigían que por lo menos se completara la escultura bien sea con un busto o a través de la realización de la escultura de cuerpo completo al lado de la pieza.

"Yo creo que el busto o la estatua con los versos escritos en mármol son suficientes. Un catafalco con un par de zapatos, aun cuando sean de bronce nada dice y se presenta para que los miopes solo vean los zapatos viejos (...). El Tuerto López pensó que a su muerte habría malos discursos; pero no imaginó que fuera torturado por uno tan malo perenne. Que el poeta perdona a quienes queriendo exaltar su nombre, le restan belleza a su obra" (Abello, 2001, pág. 66).

No resta decir que todas estas malas críticas fueron acompañadas por contrapartida de buenos comentarios antes de colocar a la escultura, mostrando que existían fuertes contrastes entre la opinión pública en torno a la erección de la escultura. Quizá el más claro comentario periodístico de este contraste lo haya hecho un personaje anónimo el 8 de febrero de 1957 en el mismo periódico El Universal haciendo la pregunta: "¿Preferirías una estatua que nadie mirara o un par de zapatos que todos preguntarán de quién son?" (Abello, 2001, pág. 67) Claro está que éste era el panorama previo antes de colocar la escultura en donde las críticas enfrentadas a favor y en contra de la construcción de un monumento dilucidaban que la ciudad aún no estaba preparada para el emplazamiento de esta escultura.

Ya en este punto, *Los Zapatos Viejos* sin haber sido colocados en su sitio, eran claramente una muestra fehaciente del concepto de anti-monumento anteriormente esbozado en las esculturas de Rodin y Rosso. Si realizamos un análisis a partir de las circunstancias previas en donde entendimos a lo que se refería este concepto, como primera medida nos encontramos frente a una obra que dista mucho de ser entendida en términos de lo conmemorativo, rozando la idea de una hipérbole prosaica que, aunque no pueda llevarnos a un significado literal, sutilmente se define a partir de su indexicalidad.

Fuera de encontrarse encasillada esta escultura en la idea de belleza clásica, es todo lo contrario a ella, aproximándose más a una estética de lo feo, en donde los materiales -en este caso cemento, plomo y bronce-agrisan, y obstaculizan una mirada higienizada de la

escultura, proporcionándonos una apreciación de la forma a partir de su relación con el espacio contenido en ella.

Además, como objeto en función de la apreciación del público, y ampliamente atacado por la crítica, se evidencia un choque tanto visual como discursivo, que en el momento de su emplazamiento se da, luego de que la ciudadanía, acostumbrada a la belleza clásica del mármol esculpido, sienta un desaire ante una escultura que bastante alejada de las necesidades estéticas del monumento conmemorativo, pretenda imponer la idea de modernidad en Cartagena.

Sin embargo, hay un antes y un después luego de la inauguración de la escultura, gracias a la recepción que tuvo luego de que Héctor Rojas Herazo diera el discurso inaugural. Para la crítica del momento, este texto habría transformado la mirada que se tenía de la obra al establecer relaciones particulares entre la ciudad y sus habitantes.

A continuación, apartes del texto del discurso:

Esos zapatos de cemento han sido motivo de desconcierto. Y esto se explica porque es un país donde nos gusta jugar al héroe de la plaza pública: una estatua engendra otra. Nos gusta jugar a la seriedad del mármol y a la seriedad del bronce. Nos gusta jugar al señor de mostachos y operática arrogancia que nos sale al paso en una avenida sobre un plinto de piedra falsa. Esta ha sido y seguirá siendo la nación de las estatuas.

Pues bien, estos zapatos son la negación de la estatua. Y por una extraña paradoja Luis Carlos López está aquí, está más viviente en estas piedras desoladas, que si su efigie se irguiese frente a este bloque de muralla y frente a este trozo de mar. Porque estos zapatos que hoy descansan en este pedestal son los zapatos de todos nosotros. Los zapatos que todos hemos usado y los que tienen el molde de nuestro andar y han sufrido en un tramo de nuestra existencia la desdicha de nuestro paso. los que nos esperan en la mañana como si fueran lábroles amigos o navíos de nuestra sangre.

Con estos zapatos, la estatua de todos los zapatos humanos hemos padecido y hemos amado. Y con ellos, a bordo de ellos, hemos conocido a una mujer y saludado a un amigo y hemos ido a un hospital, a una casa del placer, a un templo o a un cementerio.

“Ellos son la imagen viviente de lo que somos, de lo que representamos y de lo que esperamos. Por eso la metáfora de Luis Carlos López sintetizada en este monumento, está preñada de buena humanidad, de saludable humanidad. Se ama lo que nos nutre, lo que nos justifica -que en este caso es el solar de la ciudad nativa- como se quiere a Los Zapatos Viejos” (Abello, 2001, págs. 68-72).

Es sintomático que, a partir de este discurso, muchas de las críticas destructivas de las que era víctima la escultura fueron desapareciendo mientras a su vez esta obra iba esculpiendo lugar siendo referenciada por los

“La ciudad que lo comprende le premia su amor al terruño y al Laurel de aeda mordaz de singular manera, eternizando en bronce los sonados zapatos del soneto que alegorizan la personalidad de gracejo y de humor desconcertantes del autor de ‘por el atajo’, de ‘mi villorrio’ y ‘posturas difíciles’: Luis Carlos López nos dio el vino del buen humor y sus admiradores también le tenemos a su memoria el cariño que uno le tiene a sus zapatos viejos” (Abello, 2001, pág. 74)



Los Zapatos Viejos y los turistas (1957-1965) Sirca Investigación fotográfica de Aida Navarro. Bibliofoto Unibac

visitantes como un nuevo sitio turístico. La rotonda de Luis Carlos López devino en un lugar de encuentro para nativos y foráneos que veían en estos zapatos, un objeto con carga viva que imprimía estatus al espacio y afectaba la sensibilidad de quien lo visitaba.

Claro ejemplo de esto fue la columna escrita por Daniel Lemaitre el 15 de febrero de 1957 luego de la postura de la escultura en la que, a la manera del poeta, escribe un soneto en su honor:

*“para el cartagenero rancio
vaya cerca o vaya lejos
sudado por el calor,
nunca habrá nada mejor
que un par de zapatos viejos”*

Así como también en el día 28 de febrero se escribe a manera de agradecimiento en una de las cartas escritas al periódico El Universal:

Estos casos y más, nos muestran que tras la inauguración de esta escultura el 9 de febrero de 1957 y en sintonía con el discurso inaugural, y la recepción con el público, la escultura de *Los Zapatos Viejos* comenzó a ser aceptada como parte importante de la ciudad de Cartagena.

Tanto fue así que, luego de su destrucción en el Round Point de la avenida Luis Carlos López, -literalmente a mona y martillo por el hermano del escultor Tito Lombana, Héctor Lombana-; quien se habría ganado un contrato en el año de 1994 para hacer una copia de la escultura justo al lado del Castillo de San Felipe (Abello, 2001, pág. 37). Los periódicos dieron cuenta de su rechazo a este hecho tan nefasto cambiando el regocijo de la presencia de la escultura en su lugar, por el humor negro de varias caricaturas que mostraron la tristeza de un pueblo por perder su imagen ante el mundo.



Caricaturas de Las Botas Viejas. El Universal, 22 de junio de 1994

Posiblemente la idea que nos permite comprender el cambio abrupto que tuvo el marco crítico desde la mirada del público sobre la escultura debe ser analizado a partir de dos aspectos que permitieron que esto sucediera. En primera instancia, el hecho de desconocer la escultura hasta que estuviera terminada desconcertó al público que escéptico del trabajo de Lombana, condenó la pieza antes de terminada, suponiendo que, por el hecho de ser zapatos viejos, se alejaban del tipo de memoria pulcra que se pretendía tener del Tuerto López. Sin embargo, dicha imagen nunca existió. López, distinto a otros

poetas habría sido conocido por su sátira y su humor negro próximo a la prosaica de la ciudad, de aquí que un par de botas fueran la mejor referencia para muchos que pudo haber tenido. El segundo aspecto fue el discurso de Héctor Rojas Herazo quien, a partir de sus palabras inaugurales, legitima la labor tanto del escultor como del poeta, y pone en obra toda una suerte de relaciones entre la escultura y la ciudad, lo que permitió al público, ciego por sus creencias, ver en los zapatos algo más que lo que eran.

Bibliografía

Abello, C. (2001). *Cartagena y sus Zapatos Viejos*. Medellín: Leaton.

Ángeles, M. D. (2012). *Del monumento al lugar. Relaciones y apropiaciones entre escultura pública y ciudad*. Santiago: Universidad de Chile.

Argan, G. (1991). *El arte moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos*. Madrid: Akal.

Rosso, M. (s.f.). *Bambino Malato*. Museo Reina Sofia. Madrid.

Traba, M (1960). *La crítica destructiva. La reacción y el saber decir que no*. Bogotá, Estampa.

Valentin, C. (1954). *Balzac*. MoMA Archives. New York.



Autor: Joel Bello



Autor: Mayra Arrieta