

OJO AL ARTE

No.15 - 2019



Institución Universitaria
**BELLAS ARTES Y
CIENCIAS DE BOLÍVAR**
CALIDAD QUE TRASCIENDE

OJO AL ARTE

No.15 - Diciembre 2019



OJO AL ARTE

Ojo al Arte # 15, diciembre 2019

Cartagena de Indias, Colombia

Rectora

Sacra Náder David

Vicerrectora Académica

Estela Barreto Álvarez

Director de Investigaciones

Kenneth moreno May

Programa de Artes Plásticas

Eduardo Hernández Fuentes

Programa de Artes Escénicas

Ricardo Muñoz Caravaca

Programa de Comunicación Audiovisual

Lucy Malena Prieto Salazar

Programa de Diseño Industrial

Juvenal Jacobo miranda moreno

Programa de Diseño Gráfico

Luis Gabriel Obando Hernández

Director del Conservatorio de música Adolfo Mejía

Germán Alberto Céspedes Díaz

Programa de música

Rupert Sierra Salazar

Directores de la Revista

Estela Barreto Álvarez

Eduardo Hernández Fuentes

Comité Editorial

Sacra Náder David

Estela Barreto Álvarez

Kenneth Moreno May

Diana Lago de Vergara

Francisco Londoño Osorno

Carlos Arturo Fernández

Correcciones ortográficas

Lyiliana Acosta Ruiz

Selección y Cuidado de Textos

Kenneth Moreno May

Gloria Durán de Bozzi

Contactos y Publicaciones

Kenneth moreno May

Diseño Gráfico

Antonio Villa Ospino

Imagen de Portada:

El Patio de la Escuela, Tere Perdomo

Colección privada de Francia Escobar de Zárate

Impresión

Imprima S.A.S.

Periodicidad: Anual

ISSN No. 1909-9134

ISSN Virtual No. En trámite

Contacto:

ojoaiarte@unibac.edu.co

San Diego, Cra. 9 Nro. 39-12

Cartagena de Indias, Colombia

www.unibac.edu.co

Tabla de contenido

Índice de autores	4
Presentación Sacra Náder David	5
Teatralidades del viaje Ana María Vallejo de la Ossa	9
<i>Las Meninas o la Familia de Felipe IV de Diego Rodríguez de Silva y Velázquez</i> Hernán Alberto Salazar Cabarcas	19
Arte, internacionalización y culturas Gerardo Mosquera	27
La cultura en Clemencia y María La Baja: una aproximación desde sus acustemologías Federico Ochoa Escobar	35
La crítica como agente detonante del anti-monumento en el caso de los Zapatos Viejos César Gutiérrez Bolaños	52
La perspectiva pictórica Juvenal Jacobo Miranda Moreno	60
El enfoque Cézanne Teresa Perdomo Escobar	67

ÍNDICE DE AUTORES

Ana María Vallejo de la Ossa

Actriz, dramaturga, directora y docente, realizó sus estudios en Medellín, New York y París y ha trabajado a lo largo de su carrera en colaboración con múltiples artistas en proyectos. Ganó la beca de Investigación Teatral del Ministerio de Cultura en el año 2012 con *Escrituras del cuerpo en el teatro colombiano contemporáneo*; y fue Premio Nacional de Literatura de la Universidad de Antioquia con la obra *Oraciones*. Magíster de la Université Sorbonne Nouvelle – París 3 Maitrise d'Études Théâtrales. Actualmente es profesora en la Facultad de Artes de la Universidad de Antioquia y aspirante al doctorado en Artes en la Universidad de París III, Sorbonne-Nouvelle, Francia.

Hernán Alberto Salazar

Maestro en Música de la Institución Universitaria Bellas Artes y Ciencias de Bolívar, Magíster en Historia del Arte de la Universidad de Antioquia en convenio con Unibac. Se ha desempeñado como director del Taller de Ópera y Canto en Unibac. Ha sido reconocido con la Orden Rafael Núñez en el grado de sobresaliente, julio de 2002, por parte de la Corporación Universitaria Rafael Núñez de Cartagena. Obtuvo mención de honor otorgado por el Instituto Distrital de Patrimonio y Cultura en marzo de 2016. Es miembro del grupo de Investigación Cimcam del Conservatorio Adolfo Mejía de Unibac, siendo docente de esa misma unidad académica.

Gerardo Mosquera

Curador, crítico, historiador del arte y escritor independiente nacido y radicado en La Habana, Cuba. Fue uno de los organizadores de la primera Bienal de La Habana en 1984 y permaneció en el centro del equipo curatorial hasta que renunció en 1989. Desde entonces, su actividad se volvió principalmente internacional, ha estado viajando, dando conferencias y exhibiciones de comisariado en más de 80 países. Entre sus obras figuran: *El arte en tiempos híbridos*, *Geopolíticas del Arte Contemporáneo*, *La Biennale de La Havane: une utopie concrète*, *Más allá de la antropofagia: arte, internacionalización y dinámica cultural*, *Arte y nuevos públicos, ¿una aporía?*, *Contra el arte latinoamericano*.

Federico Ochoa Escobar

Músico saxofonista de la Universidad de Antioquia. Magíster en Antropología de la misma universidad de la investigación *Construcción, usos y sentidos de una tradición: la cumbia en caña de millo como símbolo sonoro del Carnaval de Barranquilla*. En 2008 se desempeñó como docente en la Universidad de Antioquia en el área de dirección Ensamble de Jazz y música colombiana, hasta 2015 y en la Universidad Eafit durante ese mismo año. Luego se vinculó a la Universidad Jorge Tadeo Lozano seccional Caribe y a Unibac desde 2017. Es miembro del grupo de Investigación Cimcam del Conservatorio Adolfo Mejía de Unibac.

César Gutiérrez Bolaños

Artista plástico y Magíster en Historia del Arte de la Universidad de Antioquia en convenio con Unibac, ha sido referenciado como uno de los artistas egresados más sobresalientes de la Institución Universitaria Bellas Artes y Ciencias de Bolívar. Actualmente se desempeña como docente de Unibac en el área de dibujo.

Juvenal Miranda Moreno

Diseñador industrial, título obtenido a través de la Universidad Jorge Tadeo Lozano, sede Bogotá. Magíster en Historia del Arte, de la Universidad de Antioquia en convenio con Unibac. Actualmente se desempeña como Director del Programa de Diseño Industrial y es miembro del Grupo de Investigación Artefacto.

Teresa Perdomo Escobar

Artista plástica vinculada a Unibac desde los años setenta, por lo que ha sido un referente obligado en el devenir de la Institución Universitaria Bellas Artes y Ciencias de Bolívar. Adelantó estudios de Especialización en Conservación de Patrimonio y de Maestría en Historia del Arte, ésta última con la Universidad de Antioquia, en convenio con Unibac. Vinculada por varios años a la Universidad Jorge Tadeo Lozano en el Departamento de Arte y Humanidades. Actualmente se desempeña como docente de historia del arte y acuarela en Unibac y como historiadora del arte en el Colegio del Cuerpo de Cartagena.

Presentación

En el año 2017 la revista Ojo al Arte cumplió 10 años. En 2019, la entidad que hoy recibe el nombre de Institución Universitaria Bellas Artes y Ciencias de Bolívar cumplirá 130 años de fundada. Un festejo de este tipo amerita un inicio temprano y es por esta razón que este número de la publicación se encuentra dedicado a la celebración de la fundación de Unibac.

Entre los acontecimientos históricos más relevantes de nuestra historia es preciso resaltar algunos, por lo menos ocho (8), como los más significativos en los siglos XIX y XX: tenemos en primera instancia, la firma del contrato celebrado el 6 de enero de 1889 en Roma entre el Enviado Extraordinario y Ministro Plenipotenciario de Colombia ante la Santa Sede, Joaquín F. Vélez, y el profesor de música italiano Lorenzo Margottini¹, con el propósito de que el último viniese a dirigir una banda de música oficial y que además fuera profesor y director de cualquier academia de música que se fundase por el gobierno nacional o el departamento. Gracias a ello, el 20 de agosto de ese mismo año, se fundaría el Instituto Musical, que luego en 1891, cuando se crea la Academia de Bellas Artes de Bolívar, quedan fundidos en uno. Como segundo acontecimiento, resaltamos en 1957, la reincorporación del Instituto Musical de Cartagena al gobierno departamental, siendo gobernador el teniente Coronel Luis F. Millán, posteriormente, pocos meses después, se logró la reorganización, por parte del Gobernador Eduardo Lemaitre, con Bellas Artes, lo que significó la reapertura de la enseñanza de las Artes Plásticas en Cartagena y la llegada de la Escuela de Teatro, en 1958². Como tercer acontecimiento histórico de radical importancia, tenemos a finales de 1976 la llegada de nuestra Institución al Convento de San Diego. El cuarto evento de radical importancia, es la aprobación de Bellas

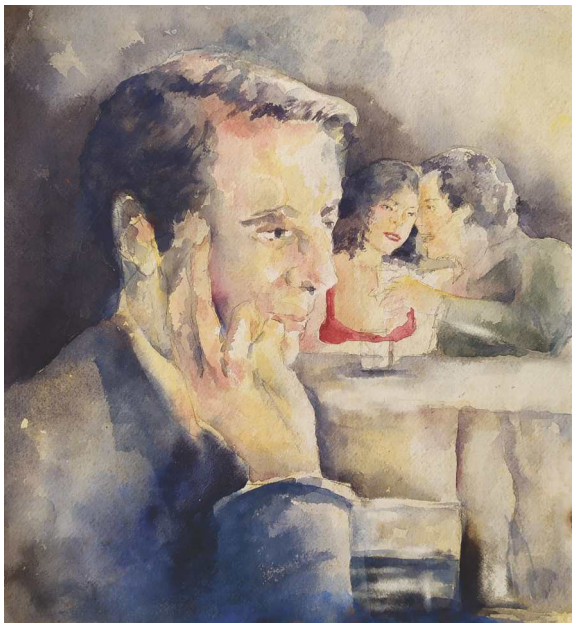
Artes como Institución de Educación Superior, el 23 de noviembre de 2000, el hecho más relevante de finales del siglo XX. Como quinto y sexto sucesos importantes, y los más significativos para la permanencia de la entidad, realizados al inicio del nuevo siglo, año 2001: lograr la Declaratoria del Convento de San Diego como Bien de Interés Cultural del Ámbito Nacional y la escrituración del mismo, título gratuito a nombre de Unibac, también significó además de la permanencia, su conservación. Luego tenemos, como séptimo hecho de gran importancia, la apertura de sus 6 programas profesionales (3 en 2001 y los otros entre 2008 y 2013), y finalmente como octavo suceso de radical importancia, tenemos la escrituración del lote posterior, donde hoy, gracias a ello, se logró la construcción de un edificio contemporáneo con 6 niveles dedicados a la educación superior en artes y afines.

Cuando se recibe el convento, en 1976, este se encontraba en un estado infraestructural lamentable. Pocos meses antes había dejado de ser unidad psiquiátrica y los directivos y docentes de Bellas Artes se vieron en la obligación de trabajar en difíciles condiciones. Es restaurado en 1984, sin embargo, no es sino a mediados de 2001 que se escritura. La escrituración del convento, a título gratuito, también significó la terminación del largo viacrucis de cambios de sedes y traslados forzosos a los que parecían condenados desde hace años.

El convento de San Diego resultó, y todavía es, un lugar repleto de sueños y de inspiración. La maestra acuarelista Tere Perdomo, que ha sido parte esencial de la vida de nuestra institución desde hace más de 25 años como estudiante, colaboradora, artista y docente, ha sabido

¹ Ver, Registro de Bolívar (1889, marzo 9). Donde se puede encontrar transcripción del contrato firmado en Roma.

² Sacra Norma Náder David (Directora), *Bellas Artes como historia de Cartagena*, Cartagena, Institución Universitaria Bellas Artes y Ciencias de Bolívar, 2016, 408 p.



Autor: Miriam Álvarez



Autor: Miriam Álvarez



Autor: Jhean

de portada a la edición # 15 de Ojo al Arte, el antiguo patio del convento, hoy llamado Patio de las Artes.

La obra de Tere es un símbolo de nuestro pasado y también resalta nuestro futuro, cuando en el nuevo siglo se han logrado tantas cosas para hacer de Bellas Artes lo que ahora es, un ejemplo de liderazgo administrativo y de consolidación del proyecto de enseñanza de las artes en la Costa Caribe colombiana.

Acompañando a esta portada tenemos dentro de la revista obras realizadas por sus estudiantes seleccionadas en una curaduría elaborada por la propia Tere. Con este, ya son 4 números de Ojo al Arte dedicados a resaltar el talento de nuestros estudiantes, y destacar de la misma manera, las exploraciones conceptuales y las investigaciones de nuestros docentes.

Para este número se han seleccionado 7 textos de los cuales dos fueron ponencias del X Congreso Internacional de Arte en el Caribe, organizado por Unibac en 2018: Ana María Vallejo y Gerardo Mosquera; cuatro son ensayos breves de nuestros docentes Hernán Alberto Salazar, César Gutiérrez, Juvenal Miranda y Tere Perdomo, y uno es un artículo resultado de un proceso de investigación del docente Federico Ochoa.

El equipo editorial de Ojo al Arte está comprometido con elevar la calidad de la revista estimulando la participación de nuestros docentes y generando un compromiso por incentivar los estudios de las artes desde y para el Caribe. Esperamos con este número acercarnos un poco más a nuestro propósito.

Sacra Náder David
Rectora



Autor: Mayra Arrieta

Teatralidades del viaje

Ana María Vallejo de la Ossa,
Magíster de Estudios Teatrales
Universidad de La Sorbona, París

Resumen:

A través de la figura del viaje como vehículo de la internacionalización se pretende comprender cómo la creación de gestos constituye una génesis que irremediablemente lleva a una búsqueda de la vida en tanto estética. Con las obras *Pasajeras* y *Magnolia perdida en sueños* se reflexiona sobre la violencia que, traducida al inglés por efectos de la internacionalización, transforma el texto hasta rayar en la linde de lo fantástico. El viaje que se propone reflexiona sobre lo ilimitado, el silencio y el vacío en lugares enigmáticos como la Guajira con lenguas que interfieren los diálogos para crear mundos.

Palabras clave:

Arte, viaje, génesis, cuerpo, violencia, conflicto armado, mundos, underground.

Abstract:

Through the figure of the trip as a vehicle of internationalization, it is intended to understand how the creation of gestures constitutes a genesis that inevitably leads to a search of life as aesthetic. With the works *Pasajeras* and *Magnolia perdida en sueños* we reflect on the violence that, translated into English by effects of internationalization, transforms the text until it borders the fantastic. The proposed trip reflects on the unlimited, the silence and the emptiness in enigmatic places like the Guajira with languages that interfere with the dialogues to create worlds.

Keywords:

Art, travel, genesis, body, violence, armed conflict, worlds, underground.

Introducción

Más allá de la idea de internacionalización de las artes, me deslizo, hacia aquella, potente siempre, de viaje. Si la palabra internacionalización, no sabría muy bien decir por qué razón, me llega ahora asociada a procedimientos institucionales, trámites, e incluso a las ansiedades de grupos y artistas por querer llevar sus obras más allá de las fronteras del propio país; la noción de viaje, está en cambio, en mi caso, íntimamente ligada a la génesis misma de gestos, de obras o de procesos artísticos. Casi podría decir que entiendo la creación, la realización o la instauración del gesto artístico como un viaje, y que, en todo caso, viajes más o menos largos, más o menos lejanos, han desembocado muchas veces en proyectos, propios o en colaboración con otros artistas.

Llámeseme caminata, desplazamiento, traslación, errancia, desarraigo, recorrido o retorno, el viaje es probablemente el tema obsesivo, y de alguna manera la estructura recurrente de mis obras. Una de ellas, *Pasajeras*, que relata el viaje de tres mujeres en un taxi intermunicipal, estuvo definitivamente relacionada con esta búsqueda estética vital.

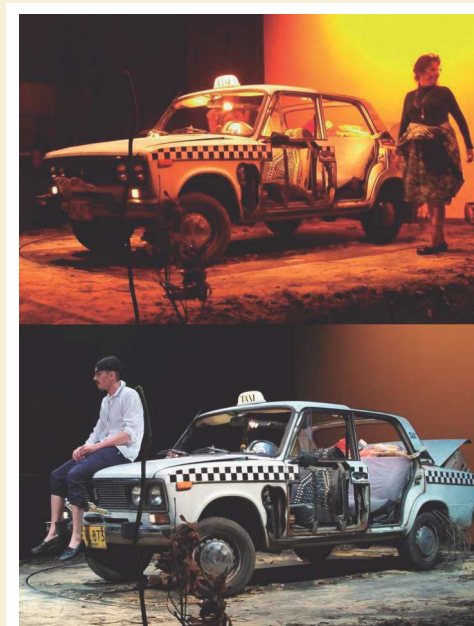
Tres mujeres, una vieja, una joven y una adolescente se encuentran en un viaje en taxi colectivo que va de una ciudad a otra. Las pasajeras cruzan juntas montañas y valles de tierra caliente, sufren de miedo, calor, aburrimiento, desconfianza, terror, hasta acercarse, para fundir sus vidas en una durante este recorrido que las transformará radicalmente.

Luego, en *Magnolia perdida en sueños*, el viaje del personaje principal es más metafórico. Magnolia hace a través de su sueño, un estado de coma prolongado, un recorrido por su vida que se entreteje con la violenta historia de Colombia.

En el año 1989, la ciudad de Medellín vivió una guerra de sicarios relacionada con la cacería que desembocó en la muerte de Pablo Escobar. Es en esta situación de alta tensión que se desarrolla la historia de esta obra. Magnolia, madre de tres hijos adultos, todos ausentes por distintas razones, sufre un accidente que la deja en un estado de coma profundo. A partir de ese momento, a través de una voz en *off* y desde un tono que contrasta con el lenguaje prosaico y coloquial de los demás personajes, Magnolia narra en retrospectiva su vida y a través de ella la historia violenta del país.

El primer momento de ese viaje en sueños, es la niñez de Magnolia en un pequeño pueblo de la costa. Más que hechos concretos, Magnolia evocará sensaciones y visiones de su infancia en Sincé. Cada una de estas sensaciones está ligada a su vez con lo que pasa con su cuerpo en ese estado de quietud en el que se ha quedado detenida. El gesto de mover los párpados durante el pesado y prolongado sueño la hace ver un mundo partido por la mitad; lo que pueden ver sus ojos apenas medio abiertos, la ubica en el día en que comenzó a ver mal las cosas por un ojo herido con una espina mientras jugaba en un solar de la casa de su infancia. Los vecinos, personajes populares todos, se arremolinan en torno a la cama de la vieja durmiente esperando a que despierte. Es a través de este encuentro de personajes anodinos, de conversaciones banales, plagadas de lugares comunes y de anhelos corrientes, que descubrimos el presente de Medellín. Los vecinos enumeran diariamente los nuevos muertos del barrio, cuentan las hazañas sangrientas de los pistoleros que conocen, sus aspiraciones de conseguir plata fácilmente como los famosos mafiosos locales y van viviendo también sus tristes historias cotidianas de amores, miedos y frustraciones.

Pablo, el hijo esquizofrénico delira por las calles, Mariana, la otra hija, regresa de una larga estadía como estudiante en París, interrumpida por el accidente de la madre. El drama de su madre en coma se mezcla con el drama del retorno a una ciudad devastada por la guerra y sumida en una especie de sopor general. Juan, el tercer hijo de Magnolia, atraviesa el país entero clandestinamente, por ser un joven comandante de la guerrilla, para ver a su madre dormida y confrontarse con sus hermanos.



Pasajeras,
de Ana María Vallejo,
archivo personal

A medida que Magnolia narra su juventud como enfermera del hospital de las petroleras en Barrancabermeja, y continúa uniendo el recuerdo de sus sensaciones de entonces con las sensaciones presentes, las chicas que cuidan su sueño, Lía una joven vecina y Mariana, se ocupan de sus propios conflictos juveniles enmarcados por las diarias balaceras.

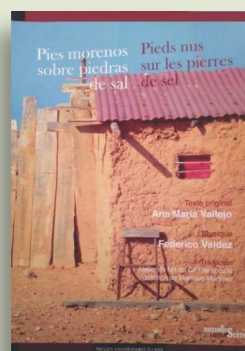
Así mismo, *Pies Hinchados* (miniplay, encargado por el Royal Court Theatre de Londres en 2002), es una marcha de desplazados por el conflicto armado, que no cesa durante el tiempo que dura el breve espectáculo.



Magnolia perdida en sueños

Estos textos fueron traducidos y reescritos escénicamente fuera de Colombia. Y para volver a la idea de internacionalización, en este caso como interesante desajuste de los sentidos de una obra, quisiera señalar cómo ese otro tipo de movimiento, la traducción, transformó las mías. Traducida al inglés y explorada por actores ingleses en el Royal Court Theatre en Londres, la obra de la madre durmiente se transformó en un mundo casi fantástico. La violencia se hizo mito, el calor atmósfera onírica y los mundos internos de los personajes, digamos sus conflictos psicológicos, prevalecieron sobre las relaciones con el entorno. Lejos de sentirme decepcionada por la traducción y reinterpretación de la obra, viví fascinada la experiencia de reconocer y desconocer al mismo tiempo mi propia escritura. De igual modo, en la versión argentina de *Pasajeras*, la travesía de un país caótico y amenazante parecía adquirir un valor puramente metafórico, para centrarse en un lado cómico de los miedos típicamente femeninos. Oraciones, escrita gracias a una residencia en México, y montada gracias también al apoyo del Fonca en el Centro Nacional de las Artes de ese país, propone un viaje a través del tiempo: instantes de la vida en el Convento de San Juan de Sahagún, en Salamanca, son evocados para visitar la historia mexicana desde el siglo XVII hasta hoy.

Mucho antes de escribir *Pies morenos sobre piedras de sal*, finalizada en colaboración con el compositor argentino Federico Valdez en 2015, realicé en compañía de Carlota Llano, actriz colombiana, una serie de talleres de creación teatral en el departamento de la Guajira. Gracias a este trabajo pude entrar en contacto con una cultura para mi desconocida hasta entonces, la cultura indígena Wayú, tal vez el grupo étnico más grande de Colombia, perteneciente a la familia lingüística Arawak. Y más allá de los intereses "antropológicos", por llamarlos de alguna manera, que esta experiencia despertó, el gran territorio desértico de la Guajira provocó una particular búsqueda poética. Ante ese paisaje árido y

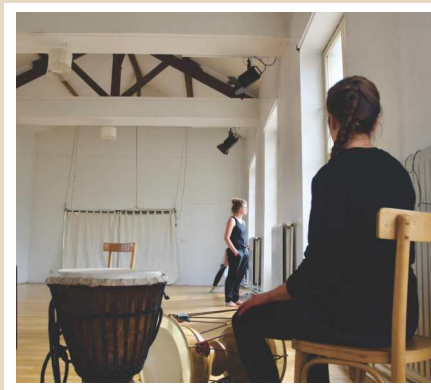


*Portada de
Pies morenos
sobre piedras
de sal¹*

¹ Ganadores del Premio para una obra conjunta de un texto dramático y de una composición musical, que otorgan en conjunto el Fondo de Ayudas para las Artes Escénicas Iberoamericanas Iberescena y el Programa de Fomento de las Músicas Iberoamericanas Ibermúsicas.

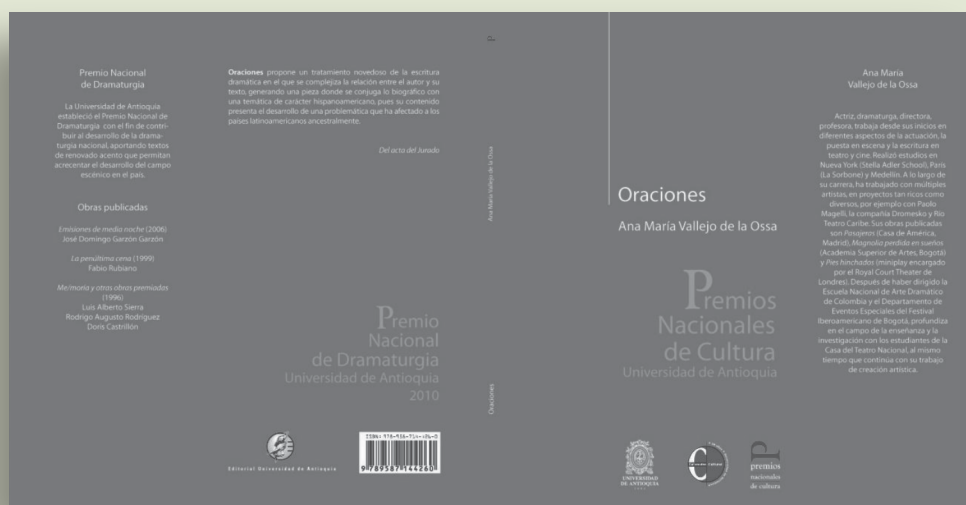
desolado, ante los extraños encuentros que en él se producen, ante la música de las incomprensibles palabras de los Wayú, ante la violencia de ciertos espacios miserables, y la vertiginosa sensación de libertad que produce el desierto surgieron algunas preguntas: ¿Cómo re-presentar en los límites de la obra teatral lo ilimitado? ¿Cómo evocar el silencio en una obra que se construye a través de la palabra? ¿Cómo re-crear el desierto y los conmovedores movimientos que esa aparente quietud producen en el alma de quienes lo transitan? ¿Cómo hacer de ese espacio de sensaciones y experiencias, un espacio poético que funcione como metáfora de los desiertos interiores del ser? ¿Cómo se re-presenta el vacío? La idea era también explorar, desde las posibilidades de la obra ficcional, la realidad multicultural de nuestro país y a su vez los dramas personales que se entretajan en ese enigmático lugar.

La obra se escribió en español, sin embargo, se indica en el texto que otras dos lenguas, el francés y el wayunaiké en ciertos momentos, interfieran los diálogos. Esta especie, ya no de torre, sino de arena de Babel, que se insinúa, es parte fundamental del proyecto; porque en él, el idioma no sólo comunica sentido, sino también sensaciones, no sólo narra, sino que crea mundos, espacios; es a la vez puente y barrera. La palabra es además música y como tal puede ser también explorada en esta escritura escénica.



*Taller en Arta,
París,
marzo 2018*

En el trabajo de taller que junto al actor y formador Jean-François Dusigne, realizamos en Arta (Academia de Tradiciones del Actor), en París, en torno a esta obra, el uso de las múltiples lenguas originales de las participantes: Serbo-croata, italiano, francés, húngaro, etc., enriquecieron esa extraña polifonía.





Taller en Art, París, marzo 2018

Otros viajes

A partir del año 1996, con *Juanita en traje de baño rojo*, una obra escrita durante el proceso de ensayos, realizada desde la danza contemporánea, la escritura textual y las improvisaciones que arrojaba el trabajo diario del grupo Río Teatro Caribe, se revelaron nuevas formas de escrituras del cuerpo en Venezuela.

Río Teatro Caribe se conformó como compañía independiente en el año 1995, los cofundadores fuimos Francisco Denis, actor venezolano, Talía Falconi, bailarina y coreógrafa ecuatoriana, y yo. Un encuentro anterior entre nosotras marcó el camino posterior del colectivo. Jóvenes estudiantes de danza contemporánea en la escuela de Martha Graham y de teatro en los talleres de Stella Adler, fuimos espectadoras y a veces participantes de los trabajos más experimentales que mezclaban danza, teatro, música y artes visuales, frecuentes en los escenarios en la Nueva York de los años ochenta. Daban cuenta de estas teatralidades híbridas obras callejeras como las del Bread & Puppet, compañía dirigida por Peter Schumann y que tuvo una estrecha relación con América Latina, o el teatro de pequeñas salas under-

ground, en las que solían encontrar una oportunidad los comediantes inmigrantes y, sobre todo, los nuevos espectáculos de danza-teatro frecuentes entonces en la ciudad. Si en las técnicas de danza de Martha Graham leíamos una suerte de exposición, de dimensión sacrificial del uso del cuerpo, en las de la coreógrafa Jennifer Müller, por el contrario, el cuerpo y la danza se revelaban, antes que nada, como una gran posibilidad de disfrute. Pero probablemente la experiencia estética más impactante para nosotras en ese momento, la procuraron las obras de Pina Bausch que se presentaban en Nueva York, impresionando de manera definitiva tanto a actores como a bailarines y en las cuales la tradicional noción de danza como la de teatro, quedaban en entredicho.

Ya en los años noventa, durante una larga estadía en París, junto a Francisco Denis, quien tiene un recorrido ejemplar en relación con los caminos de los teatristas de la diáspora latinoamericana, se concreta nuestro propio proyecto de grupo. Francisco Denis hizo parte en Ecuador del grupo Malayerba, su formación, como la de muchos artistas teatrales de América Latina se dio dentro de un grupo. Ser parte del grupo significa en

estos años compartir no sólo todos los aspectos de la creación teatral, es decir los aspectos artísticos como técnicos, sino las múltiples tareas que impone la vida cotidiana del grupo, desde la difusión de las obras o la administración de los espacios, hasta la limpieza o la cocina para todos. Y lo más importante, significaba la adhesión a unos principios éticos y a una lucha política declarada. Las indagaciones estéticas del Malayerba están unidas a las posturas contestatarias de la izquierda latinoamericana. El director del Malayerba, Arístides Vargas es justamente un exiliado político argentino que encontró un lugar de vida y de desarrollo artístico en Ecuador. Durante esta época, el teatro era claramente pensado como un arte esencial para la transformación social. El teatro se desarrollaba unido al anhelo de una pronta revolución que sacudiría a todos y cada uno de los países de América Latina y era en general, a pesar de su fuerte asiento en la comunidad, un teatro trashumante. Una vez fuera de esa estructura, Francisco Denis empezó con nosotras un nuevo recorrido geográfico y artístico que de alguna manera no se ha detenido desde entonces. El cuerpo, las artes del cuerpo, han sido el centro de esas búsquedas. *Juanita en traje de baño rojo*, que es el nombre de nuestra primera obra en Venezuela, es

originariamente el título de un cuadro del pintor Armando Reverón. Y si recuerdo especialmente ese trabajo, inspirado en la vida del pintor enloquecido, es porque la experiencia del trópico, su luz, que obsesiona a Reverón, tuvo mucho que ver con nuestros años en Río Caribe, extremo oriente de la costa venezolana, y con nuestra propia vivencia de ese trópico casi engeguecedor. Hoy podríamos hablar de una experiencia internacional por momentos frustrante. Probablemente, el deseo, como dirá más tarde Francisco Denis, de querer darle una forma bien delimitada, a toda costa, al exceso tropical; y una disciplina sin fallas al trabajo con los artistas, músicos, bailarines y jóvenes actores del lugar, tuvo como consecuencia, y a pesar de lo productivo que fue para todos, ese período, una distancia a veces palpable, dolorosa, entre nosotros y ellos.

En *Machete Canibal*, una obra del año 2014 de Río Teatro Caribe, ya en su sede de Caracas, Francisco Denis, le da la vuelta a ese deseo de disciplina y de formalidad apolínea, permitiendo que cierto desorden reinante, en la ciudad y en las vidas de sus habitantes, contagie la escena.



Machete Canibal, Río Teatro Caribe, 2014, cortesía de Francisco Denis

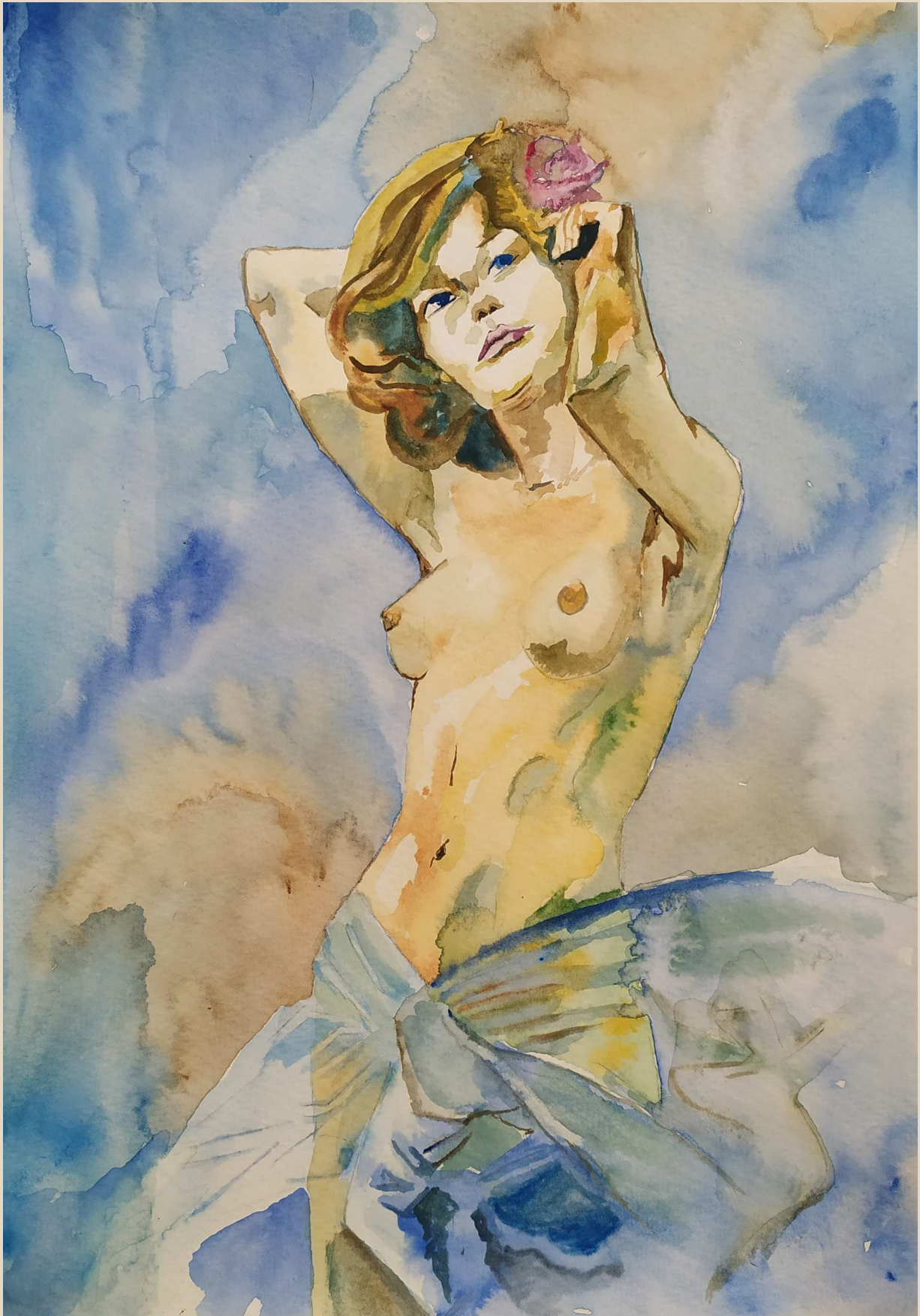


Rosario Jaramillo, performance: *Entre nosotros la folie*. Cortesía de la artista

Las obras posteriores de *Río Teatro Caribe*, como muchas otras de diversos grupos de América Latina, que pude conocer y estudiar en el marco de mi tesis de doctorado, siguiendo el rastro de lo que llamé escrituras del cuerpo, me han ofrecido un nuevo tipo de viaje. Un viaje guiado por la enorme curiosidad de conocer las rutas que transita el teatro contemporáneo en nuestro continente. No es este el espacio para hablar de ese recorrido, pero ahí, en la investigación-creación, en las fronteras entre países, pero también entre nociones y lenguajes, en las conexiones que sugiere, encuentro las claves de otras formas de internacionalización de las artes, cada vez más ricas.

Para concluir esta reflexión sobre viajes e internacionalización, me gustaría nombrar una época en Francia, en el seno de una compañía fascinante, que invito a conocer:

Dromesko. Las obras de Dromesko, de artistas de múltiples orígenes, sin contar con los animales, participantes no domados del trabajo de creación, me hacen pensar en una idea no tanto de internacionalización, sino de espacio-tiempo, de experiencias multiculturales y de alguna manera nacionales. En algunas reflexiones del pensador italiano Giorgio Agamben, se plantea la crisis de las nociones de ciudadano y de nacionalidad. Los refugiados, los migrantes, los campos de concentración de toda índole, la falta de condiciones de vida digna de muchos habitantes del planeta, lo llevan a interrogar estas categorías fundamentales. Tal vez, el espacio del arte, logre, gracias a los otros mundos posibles que propone y al encuentro como sentido de esos mundos, ofrecer opciones para lo que Agamben llama *la Comunidad que viene*.



Mayra Arrieta

Las Meninas o la Familia de Felipe IV de Diego Rodríguez de Silva y Velázquez

Hernán Alberto Salazar Cabarcas,
Maestro en Música,
Magíster en Historia del Arte
Universidad de Antioquia/Unibac

Resumen

Con el presente artículo se pretende abordar la conocida obra *Las Meninas* permitiendo un recorrido semiótico para descubrir su mensaje, sus aportes a la plástica del momento, toda vez que su factura se antoja premonitoria a formas de expresión futuras tales como el impresionismo. Apoyado en el análisis realizado por el filósofo francés Michel Foucault, se plantean nuevas reflexiones que amparan particulares conexiones e interpretaciones de la intencionalidad del artista en la ejecución de la obra, propiciando otros interrogantes al espectador que se siente conminado a interactuar con la obra.

Palabras clave:

Las Meninas, Foucault, Michel, Semiótica, Crítica.

Abstract:

This article aims to address the well-known work *Las Meninas*, allowing a semiotic journey to discover its message, its contributions to the visual arts of the moment, since its making seems premonitory to future forms of expression such as impressionism. Based on the analysis carried out by the French philosopher Michel Foucault, new reflections are proposed that cover particular connections and interpretations of the intentionality of the artist in the execution of the work, propitiating other questions to the viewer who feels compelled to interact with the work.

Keywords:

Las meninas, Foucault, Michel, Semiotics, Criticism.

La obra:

Comencemos pues a hablar de esta gran obra de la pintura universal, *Las Meninas*, pintada por Velázquez al óleo sobre lienzo de grandes dimensiones, siendo sus medidas 318 cm. de alto por 276 cm. de ancho, terminándola, muy probablemente en el año de 1656 (según el inventario de Antonio Palomino) muy poco antes de fallecer. El nombre dado por el autor a la obra es *La Familia de Felipe IV*, pero por la presencia en el cuadro de las damas de compañía de la infanta Margarita, llamadas en portugués como meninas, hizo que se conociese la pintura popularmente con este nombre. Nos encontramos ante un retrato de grupo, donde los personajes están situados en el interior de una estancia decorada con cuadros, la que tal vez podríamos identificar como el estudio del pintor en el antiguo Real Alcázar de Madrid. El centro de la obra es ocupado por la figura de una niña

rubia, de unos cinco años, que identificamos como la infanta Margarita María Teresa de Austria (1651 – 1673), quien posteriormente sería la emperatriz del Sacro Imperio Romano Germánico, debido a su matrimonio con su tío, el emperador Leopoldo I – y a cuyos lados aparecen las dos meninas que dan el nombre a la obra. La Menina de la izquierda es María Agustina Sarmiento de Sotomayor (s.f. – 1709), hija del conde de Salvatierra, quien se inclina hacia la infanta para ofrecerle una bandeja de plata con un pequeño búcaro de agua. A la derecha se sitúa la segunda menina, Isabel de Velazco (s.f. – 1659), hija del VIII conde de Fuensalida. Delante de ellas, en el ángulo inferior derecho, aparecen otros personajes, que, por sus rasgos, los identificamos como bufones de la corte. Se trata pues, de la enana acondroplásica, e hidrocéfala, Mari Bárbola –cuyo nombre de

pila era María Bárbara Asquín, de origen alemán– y de Nicolasito Pertusato (1635 – 1710), de procedencia nobiliaria del ducado de Milán, quien, en una travesura, típicamente infantil, coloca el pie encima de un perro mastín que ese encuentra recostado frente a él, con la clara intención de molestar al animal. Hasta aquí, el primer plano de la escena.

Justo detrás de María Agustina Sarmiento, encontramos al pintor, Diego Velázquez, quien porta los elementos propios de su oficio, pinceles, paleta y óleos, pues se encuentra realizando su trabajo delante de un enorme lienzo, del que solo vemos su parte trasera. Si nos dirigimos al plano posterior, distinguiremos a dos personajes adultos que parecen dialogar. Se trata de una mujer que se ha identificado como doña Marcela Ulloa, encargada de vigilar a todas las doncellas que rodeaban a la infanta Margarita, y que, además, cubre su cabeza con la cofia o velo de las viudas, y junto a ella, el hombre con el que habla, un tanto en penumbras, es el único que no ha podido ser identificado, pero hay total certeza en que es un guardadamas. Al final de la sala, y enmarcado bajo el dintel de la puerta, aparece José Nieto –aposentador de la reina– quien está en las escaleras y en realidad, no sabemos si entra o sale de la estancia. La luz que entra por esa puerta –que además ofrece el punto de fuga geométrica de la obra– es de tal intensidad, que hace brillar la escena, la puerta y la figura de Nieto.

Finalmente, en la pared del fondo, en el tercio posterior del cuadro, vemos en un espejo, el reflejo de dos personajes que identificamos como los propios reyes, Don Felipe IV y su esposa, Doña Mariana de Austria. Siempre se ha dudado acerca de si los reyes están posando para el cuadro que Velázquez pinta en la escena, o, por el contrario, irrumpen en ella para observar a su pequeña hija, quien sería, entonces, la retratada.

Respecto al tratamiento de la luz en la obra, debemos observar que, a la distancia, la escena se encuentra iluminada por dos focos de luz principales, el primero proveniente de una ventana que estaría situada a la izquierda de los personajes en primer plano, de la que vemos el lateral del marco, y el segundo, que nos llega desde la puerta del fondo abierta, ello permite que se iluminen los personajes del primer plano y los del fondo, dejando el intermedio en penumbras. Si hablamos de la técnica pictórica empleada en el cuadro, debemos afirmar que es insuperable. El pintor domina la perspectiva, de manera que la habitación forma un espacio cuyas líneas convergen en un punto de fuga.

Velázquez capta la atmósfera existente entre los personajes, que difumina los contornos de las figuras, sin embargo, la gama de colores empleada por el artista en esta obra, es limitada y contenida, predominando los grises, plateados, azules oscuros y los ocre. No obstante, aplica también el rojo fuego, en pequeños detalles de la vestimenta de las niñas, como lacitos, pasadores de pelo y adornos florales, o en el bucarito (la pequeña jarra de agua) que ofrece la menina a su señora.

Los Enigmas de *las Meninas*

Esta obra, además, posee su propia leyenda, provocada por la Cruz de Santiago que lleva pintada Velázquez sobre su vestimenta. Pues bien, sabemos que el pintor fue nombrado Caballero de la Orden de Santiago poco antes de fallecer en 1660, por lo que, necesariamente, alguien tuvo que añadir la cruz al cuadro tras el fallecimiento del artista. Según la leyenda, fue el propio Felipe IV quien, agradecido por los numerosos servicios prestados por Velázquez a la corona, pintaría, personalmente, esta cruz. Esta obra maestra de la historia de la pintura occidental, influiría en gran número de pintores posteriores, siendo reivindicada la figura de Velázquez, por impresionistas como Monet y principalmente, por el propio Picasso, quien en 1957 realizó una serie sobre *Las Meninas*, pero acercándose al cuadro sobre su nueva perspectiva cubista.

En su célebre obra, *La Historia del Arte*, Gombrich (1997), nos presenta sus apreciaciones acerca de la escena retratada por Velázquez:

¿Qué significa todo esto exactamente? Quizá nunca lo sepamos, pero me gustaría pensar que Velázquez detuvo un instante el tiempo mucho antes de la invención de la cámara fotográfica. Puede ser que la princesa hubiera sido traída para paliar el aburrimiento de la pose y que el Rey o la Reina comentaran que allí había un tema digno de un pincel. Las palabras pronunciadas por el soberano se toman siempre como una orden, de modo que a lo mejor debemos esta obra maestra a un deseo pasajero que solamente Velázquez podía hacer realidad (Gombrich, 1997, pág. 408).

Los trazos superpuestos, la rapidez de la pincelada y el manejo de la luz, entre otros detalles, hacen de *Las Meninas*, un cuadro premonitorio, lo que ha constituido a Velázquez en el precursor del movimiento impresionista, pues la captura del momento, nos da la impresión de que el pigmento hubiera caído sobre la gran tela, en pocos instantes. El cuadro puede apreciarse, actualmente, en el Museo de El Prado de Madrid, cuyo acceso está precedido de un monumento en honor del artista sevillano.

De otra parte, es indiscutible que las preguntas que genera la composición, ubicación y distribución de los personajes históricos retratados en *Las Meninas*, no tienen respuesta. Esta es una de las pinturas que quizá, ha sido más veces analizada por los críticos e historiadores del arte, junto con el Retrato de Lisa Gherardini, también llamado como *La Gioconda* o *La Mona Lisa*, de Leonardo Da Vinci. Ya hemos dicho que el centro de toda la escena es la infanta Margarita, en ese momento, Princesa de Asturias y heredera del trono del Imperio Español, y es en torno a ella y a lo que la Menina a su izquierda está haciendo.

Existen, al menos, dos interpretaciones acerca de qué es lo que la menina de la izquierda le está haciendo a la infanta Margarita. Una primera teoría afirma que la niña acaba de pedir agua y está a punto de recibirla, y la otra, que está untando sus manos en greda para paliar una enfermedad dérmica que padecía. Pero más allá de lo que hace la infanta, los críticos no se ponen de acuerdo para decidir qué es lo que está pasando en la escena. En primer lugar, vemos que en el tercio posterior del cuadro hay un rectángulo en el que aparecen las imágenes de los reyes, Felipe IV y Mariana de Austria, padres de la infanta mencionada; sin embargo, no se sabe con exactitud si se trata de la representación de un retrato de los reyes o de un espejo en el que aparecen reflejados. En el segundo de los casos, entonces, Velázquez estaría retratando a los reyes en el gran lienzo en frente de él, por lo que serían ellos mismos quienes estarían posando para el pintor, momento en el que llega la pequeña infanta al taller del sevillano, para entretener a sus padres durante la sesión de pintura.

Una segunda interpretación o teoría, acerca de lo que sucedía en la escena, es que Velázquez está pintando algo desconocido, y que son los reyes los que acaban de llegar a la estancia, por eso la infanta mira hacia ellos –en realidad hacia nosotros, los espectadores– y solo unos cuantos personajes de la escena hacen la reverencia por

la aparición de ellos, ya que los demás están tan distraídos en su conversación, que aún no se han percatado de ello. Sin embargo, esta teoría tiene un gran problema, y radica en que Felipe y Mariana están –en el retrato/reflejo– tal cual Velázquez los había retratado en otras obras, incluso con los peinados en la misma posición, por lo que si eso fuera el reflejo de un espejo, ¿no deberían estar los peinados al revés? Por eso, esta teoría tiene una derivación, la cual dice que lo que aparece en el fondo sí es un cuadro, y que lo que el artista está pintando, es el mismo cuadro que estamos viendo. De ser así, entonces él se estaría viendo a sí mismo, en el cuadro que va a pintar, una y otra vez, así como cuando se pone un espejo en frente de otro y sus reflejos se replican infinitas veces.

No obstante, los estudiosos que han dedicado su vida al análisis de la obra *velazquiana*, se han dado cuenta de un pequeñísimo detalle que le devuelve la validez a la teoría que dice que lo que está atrás sí es un espejo y no un cuadro. La clave radica en el peinado de la pequeña infanta Margarita. Si nos fijamos bien en otros retratos de ella, realizados por Velázquez, podremos observar que siempre presenta la partidura del cabello al revés; ese pequeñísimo detalle significa que el pintor está mirando al frente –donde estamos nosotros– porque está observando todo mediante un gran espejo, y es por eso, también, que la niña está mirando hacia nosotros, por lo tanto, absolutamente todo el cuadro que hemos estado analizando, está invertido, ya que la escena original, estaba al revés. Es por eso que los personajes del espejo de atrás no se veían invertidos, ya que tienen el efecto del espejo, pero aplicado dos veces, lo cual hace que la imagen se enderece.

Un análisis geométrico de las líneas que describe la composición de esta gran obra, realizado por Del Campo (1978) nos afirma que Velázquez hace, en su obra, una lectura de la continuidad dinástica. Sus dos conclusiones más interesantes son las siguientes: las cabezas de los personajes que rodean a la infanta y las manchas de los cuadros que aparecen sobre la pared posterior, en el tercio superior del lienzo, forman un círculo, símbolo de la perfección. En el centro de ese círculo encontramos el espejo con los rostros de los reyes Augsburgo, asimilando así a la monarquía con la perfección. Por otro lado, si unimos con una línea las cabezas de los diferentes personajes del primer tercio, o sea, desde Velázquez hasta Nicolás Pertusato, tendremos como resultado la estructura de la constelación Corona Borealis, cuya estrella central y más fulgurante, es llamada Margarita,

como la infanta. De esta manera, el autor sevillano, semióticamente, nos da a entender que la continuidad de la dinastía está garantizada por la persona de la pequeña infanta, quien, para aquel momento, era la

Princesa de Asturias y heredera de la corona del Imperio Español. El autor sustenta estas teorías en la gran erudición de Velázquez, quien poseía una de las más grandes y completas bibliotecas de su época.



*La Familia de Felipe IV o Las Meninas, Diego Rodríguez de Silva y Velázquez (1656).
Dimensiones: 318 cm. por 276 cm. Museo de El Prado, Madrid. Fotografía suministrada por GettyImages.com*

Por su parte, el pensador y filósofo francés del siglo XX, Michel Foucault (1968), en el primer capítulo de su célebre libro *Las Palabras y las Cosas, una arqueología de las ciencias humanas*, le dedica un concienzudo análisis estético a *Las Meninas*, y entre otras cosas, nos dice lo siguiente:

En el momento en que colocan al espectador en el campo de su visión, los ojos del pintor lo apresan, lo obligan a entrar en el cuadro, le asignan un lugar a la vez privilegiado y obligatorio, le toman su especie luminosa y visible y la proyectan sobre la superficie inaccesible de la tela vuelta. Ve que su invisibilidad se vuelve visible para el pintor y es traspuesta a una imagen definitivamente invisible para él mismo (op. cit., 1968, pág. 15)

El efecto logrado por Velázquez, según lo que nos plantea Foucault, radica en establecer un itinerario crítico, una confrontación política y social sobre la pintura de su época, evolucionando la forma de realizar un retrato de encargo regio, logrando una revolución que contravenía la manera clásica de retratar a las reales figuras y todo el boato y protocolo que encerraban sus efigies pictóricas.

Por el contrario, el gran artista andaluz logra representar, de una forma realista, su percepción de la cotidianidad de la corte en la que él mismo vivía y de la que formaba parte dados sus cargos y responsabilidades, que iban más allá de ser un retratista real. Sin embargo, solo al abordar el tema de esta forma, un plebeyo arribista –como al fin y al cabo lo era él– podría aparecer junto a los reyes más poderosos de su tiempo, en el mismo lienzo, sin ser reprendido, ni mucho menos involucrar al espectador, pues el fin último de Velázquez –captado por el pensador francés– es lograr la inclusión, en la misma obra, del pintor (artista), del objeto representado (las reales personas) y del espectador (el público), esto sería la cosa más incongruente para el canon de la estética clásica.

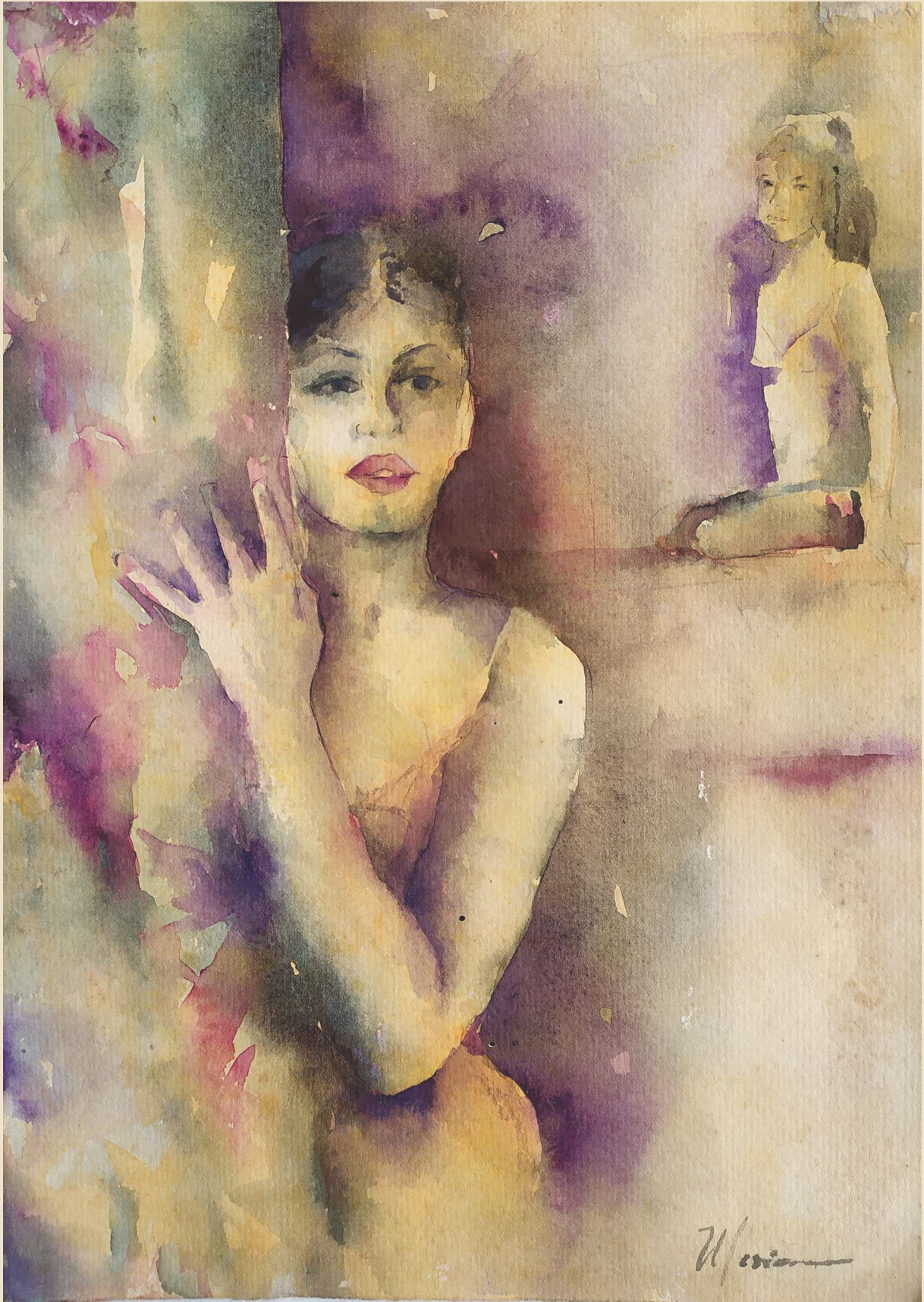
Ahora, la pregunta válida que nos estamos haciendo, es ¿por qué Velázquez pintaría todo invertido?, ¿fue solamente porque quería incluirse en el cuadro mientras pintaba? Existen críticos que afirman que Velázquez pintó el cuadro invertido intencionalmente para que su brazo apareciera al revés, y poder ocultar así el hecho de que era zurdo, puesto que, en esos tiempos, esta condición física era bastante reprochable –condición que compartía con Leonardo–. Sin embargo, el verdadero y más grande misterio de toda la obra es ¿qué está pintando Velázquez en el gran lienzo representado en el cuadro?

Bibliografía:

Campo y Francés, Ángel del (1978). *La Magia de Las Meninas: una iconología velazqueña*, Madrid: Colegio de Ingenieros de Caminos, Canales y Puertos.

Foucault, M. (1968). *Las Palabras y las Cosas - una arqueología de las ciencias humanas*. (E. C. Frost, Trad.) Buenos Aires, Siglo XXI.

Gombrich, E. (1997). *La Historia del Arte*. (R. S. Torroella, Trad.) Nueva York: Phaidon.



Miriam Álvarez

Arte, internacionalización y culturas¹

Gerardo Mosquera,
Curador, crítico, historiador del arte
y escritor independiente

Resumen:

El artículo analiza problemas de la relación entre arte y cultura en el contexto contemporáneo. Presenta las tensiones entre la homogenización cultural y la acción opuesta de nuevos agentes culturales que están diversificando la práctica del arte internacional. Siguiendo este proceso, discute nuevas bases epistemológicas en los discursos artísticos que van más allá del paradigma de la apropiación cultural resumido en la metáfora de la "antropofagia", introducida por el modernismo brasileño. La expansión en la creación y circulación del arte contemporáneo ha desarrollado en forma creciente escenas artísticas globalizadas y, a la vez, ha estimulado nuevas energías locales. Ha aparecido una multitud de nuevos agentes culturales que, aparte de su actividad contextual, circulan internacionalmente. Sin embargo, en lugar de un mosaico global de prácticas artísticas diferenciadas, lo que vemos es la construcción plural de un arte internacional y su lenguaje. El desafío cultural sería entonces construir un arte internacional diversificado que no operará en sus diferencias sino desde sus diferencias.

Palabras clave:

Globalización, "antropofagia", apropiación, "desde aquí", diferencia, metacultura, migraciones.

Abstract:

The paper analyzes problems of the relationship between art and culture in the contemporary context. It presents the tensions between cultural homogenization and the opposite action of new cultural agents that are diversifying the practice of international art. Following this process, it discusses new epistemological bases in artistic discourses that go beyond the paradigm of cultural appropriation summarized in the metaphor of "anthropophagy," introduced by Brazilian modernism. The expansion in the creation and circulation of contemporary art has increasingly developed globalized artistic scenes and, at the same time, has stimulated new local energies. A multitude of new cultural agents has appeared that, apart from their contextual activity, circulate internationally. However, instead of a global mosaic of differentiated artistic practices, what we see is the plural construction of an international art and its language. The cultural challenge would then be to build a diversified international art that will not operate in its differences but from its differences.

Keywords:

Globalization, "anthropophagy", appropriation, "from here", difference, metaculture, migration.

En 1976 Juan Downey tomó una foto de un yanomami filmándolo –y, por extensión, filmándonos a nosotros— con una cámara de video en la Amazonia. La imagen representa un desplazamiento de la mirada, al haber sido tomada por el "primitivo", el "periférico", el objeto habitual de la antropología, quien deviene un sujeto activo. Sin embargo, solo conocemos esta foto tomada por el artista, no la foto de Downey –de nosotros— tomada por el yanomami anónimo. El Otro filmándonos

continúa siendo una representación desde el Yo central: no implica una circulación plural de las miradas y las representaciones. El problema no es solo cultural sino de acceso y poder. ¿Será imposible que hable el subalterno, como diría Gayatri Spivak?

Las relaciones entre arte contemporáneo, cultura e internacionalización se han revolucionado en los últimos quince años. Hemos dejado atrás los tiempos de

¹Para una discusión amplia de estas cuestiones ver Gerardo Mosquera (Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalización y culturas, 2010).

los ismos y los manifiestos, así como aquellos de los establishments centralizados. La cuestión crucial en el arte hoy día es el extraordinario incremento de su práctica y circulación internacional y las implicaciones culturales y sociales de esta expansión. Se calcula que debe haber ya cerca de doscientas bienales y otros eventos artísticos de periodicidad fija en todo el mundo, sólo por mencionar un aspecto del crecimiento de los circuitos del arte.

En esta explosión participa una vasta multiplicidad de nuevos actores culturales y artísticos que circulan internacionalmente y que antes, o no existían, o quedaban confinados en el ámbito local². Por ejemplo, algunos países del Oriente Medio, el Asia Central y del Pacífico han pasado directamente de la cultura tradicional y/o el realismo socialista al arte contemporáneo, saltándose el modernismo. En algunos casos “aprendieron” el arte contemporáneo por Internet. Este cambio ha iniciado negociaciones culturales muy dinámicas. Al parecer, continuará en dos direcciones. De un lado, contribuirá al desarrollo de escenas artísticas globalizadas, junto con la actividad de sujetos artísticos y culturales emergentes por todo el mundo. De otro lado, estimulará la nueva energía que está produciendo arte contemporáneo localmente en áreas donde este no existía. Gran parte de esta actividad es “local”: resultado de reacciones personales y subjetivas de los artistas frente a sus contextos, o de su intención de tener un impacto en ellos. Pero estos artistas suelen estar bien informados sobre otros contextos, sobre el arte hegemónico, o buscan una proyección internacional. A veces se mueven dentro, fuera y alrededor de espacios locales, regionales y globales. Este transcurso no excluye fricciones, concesiones y desigualdades, así como la persistencia de estructuras de poder y segregación heredadas del colonialismo y/o debidas a discrepancias económicas, estructurales y de legitimación, algo que el término “glocal” desdibuja, al connotar una conexión fluida y universal entre los polos unidos por este neologismo. A pesar del actual desdibujo de las polaridades internacional/local, centros/periferias, se mantienen poderes “centrales” que, debido a su dominio, dinamismo, creatividad y capacidad de control mercantil y legitimador, continúan imponiendo cánones internacionales desde sus islas hegemónicas.

El mundo del arte ha cambiado mucho desde 1986,

cuando la II Bienal de La Habana realizó la primera exposición global de arte contemporáneo, reuniendo 2,400 obras de 690 artistas contemporáneos de 57 países (Segunda Bienal de La Habana’86. Catálogo general, 1986), inaugurando así la nueva era de internacionalización que vivimos hoy.

Cuando se lanzó la primera Bienal de La Habana en 1984, sólo el 5% de los artistas que habían participado en grandes eventos internacionales de periodicidad fija establecidos procedía de países fuera de Europa occidental, América del Norte y Australia. El mundo quedaba excluido: la circulación y producción artísticas se encontraban tan centralizadas como segregadas. A partir de entonces, como parte de los procesos de globalización, pero también de la nueva acción de artistas, curadores e instituciones “periféricas”, la situación fue cambiando. Al decir de Rafal Niemojewski, la Bienal de La Habana estimuló la aparición de “una nueva raza de bienales”. (Niemojewski, 2010) Más allá de esto, “lanzó” internacionalmente el arte contemporáneo poscolonial en términos de afirmación, circulación y reconocimiento.

Debido a esta mutación silenciosa, los discursos y prácticas multiculturalistas de la década del 90, que implicaban políticas de correctness, de cuotas o neoexotistas, han perdido actualidad. Hasta hace poco, se buscaba una pluralidad nacional balanceada en las muestras y eventos. Ahora el problema es opuesto: los curadores y las instituciones tenemos que responder a la vastedad global contemporánea. Ya no resulta posible para un curador trabajar siguiendo el eje Nueva York-Londres-Alemania –según ocurría hasta no hace mucho–, y mirar desde arriba al resto enarcando las cejas. Ahora los curadores tenemos que movernos y abrir nuestros ojos, oídos y mentes. Es una tarea dura debido a que nuestros ojos, oídos y mentes han sido programados dentro de cánones y posiciones establecidos.

Al mismo tiempo, la mitificación de los procesos de globalización y la explosión de las comunicaciones tiende a que imaginemos un planeta interconectado reticularmente hacia todos lados. En realidad, la globalización no es tan global como parece. O, para parafrasear a George Orwell, es más global para unos que para otros. Sin duda se ha avanzado muchísimo

² Ver <http://universes-in-universe.de> solo para tener una idea de la diversidad de los circuitos internacionales hoy día.

hacia un mundo más global³. De un modo u otro, en mayor o menor grado, como ha indicado Manray Hsu, todos somos hoy cosmopolitas porque ya no hay más "un mundo allá fuera": el ser-en-el-mundo de Heidegger ha devenido un ser-en-el-planeta. (Hsu, 2004, pág. 80). Sin embargo, lo que tenemos en realidad a escala planetaria es más bien la expansión de un sistema de ejes axiales tendido desde núcleos de poder más diferenciados y de distinta escala, hacia sus numerosas y heterogéneas áreas económicas. Esta estructura axial implica la existencia de grandes zonas de silencio, poco conectadas entre sí o sólo indirectamente por vía de las neometrópolis (Mosquera, Alien-Own / Own-Alien. Notes on Globalisation and Cultural Difference, 2003).

Los tiempos de la globalización son también los del movimiento, las migraciones y la urbanización acelerada. Se ha quebrado la idea de las identidades fijas, generándose sujetos postnacionales en constante movimiento físico y cultural. Las ciudades crecen vertiginosa y caóticamente como resultado de los éxodos masivos del campo hacia la ciudad que tienen lugar en África, Asia y América Latina, mientras nuevas ciudades brotan en China y otros países emergentes. A comienzos del siglo XX sólo el 10% de la población mundial vivía en ciudades. Ahora, cien años después, la mitad habita zonas urbanas. El aspecto crucial de este vértigo es que la gran mayoría de la población urbana vive en países pobres.

Obviamente, las ciudades no están preparadas para enfrentar semejante shock demográfico. De ahí que cien millones de personas carezcan de vivienda permanente. Muchos millones más habitan en favelas. La situación parece insostenible, pero como dice Carlos Monsiváis, "la ciudad es construida sobre su destrucción sistemática" (Monsiváis, 2004, pág. 270). Las implicaciones culturales de esta espontánea ecología urbana resultan obvias.

Estos procesos interactúan con las migraciones externas que están redibujando los mapas etnosociales dentro de los países receptores, desencadenando dinámicas culturales heterogéneas. Todos estos desplazamientos conllevan agudos problemas como la xenofobia, el racismo, el nuevo auge de los nacionalismos, las crecientes barreras anti-migratorias, las odiseas de los boat people, las personas en busca de asilo y los

refugiados... Mucho más que nunca antes, las ciudades son hoy complejos laboratorios culturales.

Tampoco ha habido gran progreso en los vínculos sur-sur. Es indudable que la globalización ha mejorado extraordinariamente las comunicaciones, ha activado y pluralizado la circulación cultural, y ha propiciado una conciencia más pluralista. Pero lo ha hecho sobre todo siguiendo los flujos de la economía, reproduciendo en buena medida las estructuras de poder, y manteniendo aún un déficit de interacción horizontal. Aunque la situación ha mejorado, resulta de la mayor importancia desarrollar circuitos y espacios "horizontales" para "rellenar", en la escala global, la trama radial "vertical", "Norte-Sur" trazada desde centros de poder que es inherente a la globalización del intercambio cultural, extendiendo y democratizando estos circuitos y espacios y conectando las "zonas de silencio". Más importante: las redes "horizontales" subvierten los ejes de control típicos del esquema radial al incluir una variedad de nuevos centros de menor escala. Todo este proceso contribuirá a pluralizar la cultura, internacionalizándola en el real sentido de la palabra, legitimando de acuerdo con criterios diferentes y con el criterio de la diferencia, construyendo nuevos epistemes, desenvolviendo acciones alternativas. Sólo una trama multidireccional de interacciones puede pluralizar lo que entendemos por "arte internacional", "lenguaje artístico internacional" y "escena artística internacional", o aún lo que llamamos "contemporáneo" (Mosquera, Alien-Own / Own-Alien. Notes on Globalisation and Cultural Difference, 2003). Estas dinámicas resultan tan necesarias como arduas, debido al peso del poder económico.

En los inicios del siglo XX los modernistas brasileños usaron la metáfora de la antropofagia para legitimar su apropiación crítica de las tendencias artísticas europeas. Esta noción ha sido usada extensamente para caracterizar la paradójica resistencia anticolonial de la cultura latinoamericana por vía de su inclinación a copiar, así como para aludir a su relación con el Occidente hegemónico.

La metáfora va más allá de la América Latina para señalar un proceso característico del arte postcolonial en general. Fue acuñado por el poeta Oswald de

³ Helmut Anheier y Willem Henri Lucas han preparado un notable conjunto de gráficos estadísticos acerca de globalización y cultura en (Anheier, 2007, págs. 333-326).

Andrade en 1928, no en calidad de noción teórica, sino a manera de un manifiesto poético y provocador. Resulta extraordinario su énfasis en la activa agresividad del sujeto dominado mediante el recurso de la apropiación, y su casi desfachatada negación de una idea conservadora, quietista, de la identidad. Andrade llega hasta a afirmar: "Sólo me interesa lo que no es mío" (Mosquera, *Alien-Own / Own-Alien. Notes on Globalisation and Cultural Difference*, 2003), revirtiendo las políticas fundamentalistas de la autenticidad.

La metáfora de la antropofagia ha sido desarrollada por los críticos latinoamericanos como noción clave en la dinámica cultural del Continente, y se ha visto impulsada por el auge de las ideas postestructuralistas y postmodernas acerca de la apropiación, la resignificación y la validación de la copia. A diferencia de la noción de "mimicry" de Homi Bhabha (Bhabha, 1928, págs. 125-133), que plantea cómo el colonialismo impone una máscara ajena al subalterno, desde la que este negocia su resistencia en medio de la ambivalencia, la "antropofagia" supone un ataque: tragarse voluntariamente la cultura dominante en beneficio propio.

Aunque la "antropofagia" refiere a una "deglución crítica", tenemos que estar alerta ante las dificultades de su suerte de programa pre-post-moderno, que no tiene lugar en un territorio neutral, sino sujeto a una praxis que asume tácitamente las contradicciones de la dependencia. Según ha advertido Heloisa Buarque de Hollanda, la "antropofagia" puede estereotipar un problemático concepto de una identidad nacional carnavalizante, que siempre procesa beneficiosamente todo lo que "no es suyo" (Hollanda, 1994, pág. 129). Es necesario examinar además si el grado de transformación que experimenta el devorador al incorporar la cultura dominante apropiada no lo subsume dentro de esta. Además, la apropiación, vista del otro lado, satisface el deseo de la cultura dominante por un Otro reformado, reconocible, quien posee una diferencia en la semejanza, que en el caso de América Latina parte además de un parentesco cultural de origen con la metacultura occidental, creando quizás su alteridad perfecta. De este modo se facilita la relación de dominio sin quebrar la diferencia que permite establecer la identidad hegemónica por contraste con un Otro "inferior". Pero este *casi-otro* actúa a la vez como un espejo que fractura la identidad del sujeto dominante, rearticulando la presencia subalterna en términos de su otredad repudiada (Bhabha, 1928, pág. 85).

Si la tensión del "¿quién come a quién?" (Nunes, 1990) se encuentra más o menos presente en toda relación intercultural, es cierto también que "con frecuencia se plagia lo que uno se dispone a inventar", como ha dicho Ferguson (Mercier, 1969, pág. 170). La apropiación cultural no es un fenómeno pasivo. Los receptores siempre remodelan los elementos que incautan de acuerdo con sus propios patrones culturales. A menudo sus apropiaciones no son "correctas", pues lo que interesa es la productividad del elemento tomado para fines propios, no la reproducción de su uso en el contexto de origen.

Las periferias, debido a su ubicación en los mapas del poder, han desarrollado una "cultura de la resignificación" (Richard, 1989, pág. 55) de los repertorios impuestos por los centros. Pero la apropiación cultural debe ser matizada para romper su sentido demasiado positivo. Aunque el sincretismo ha sido siempre una vía de resistencia y afirmación para los subalternos, la cooptación amenaza a toda acción cultural en él basada. Más allá de estas interpretaciones de los procesos culturales, persiste un problema quizás más arduo: la corriente no puede fluir siempre en la misma dirección Norte-Sur, establecida por las mecánicas hegemónicas. Por plausibles que resulten las estrategias de apropiación cultural, implican un juego de respuesta que reproduce aquella estructura de poder, aunque la conteste. Es preciso también voltear la corriente. No por establecer una "repetición en la ruptura", según diría Spivak, que mantendría los antagonismos bipolares, sino para pluralizar dentro de una participación activa múltiple, enriqueciendo la circulación internacional. No hablo de un pluralismo neutral, "multiculturalista", sino de una toma de acción internacional por una diversidad de sujetos culturales.

El viejo paradigma de la antropofagia y las estrategias culturales de transculturación, apropiación y sincretismo están siendo reemplazados cada vez más por una nueva noción, que pudiéramos llamar el paradigma del "desde aquí". En lugar de apropiar y refuncionalizar de modo crítico la cultura internacional impuesta, transformándola en beneficio propio, muchos artistas están haciendo activamente esa metacultura en primera estancia, sin complejos, desde sus propios imaginarios y perspectivas. Esta transformación epistemológica en la base de los discursos artísticos consiste en el cambio de una operación de incorporación creativa a otra de construcción internacional directa desde una variedad de sujetos, experiencias y culturas.

En general, la obra de muchos artistas de hoy, más que nombrar, describir, analizar, expresar o construir contextos, es hecha desde sus contextos –personales, históricos, culturales y sociales– en términos internacionales.

El contexto deja así de ser un locus “cerrado”, relacionado con un concepto reductor de lo local, para proyectarse como un espacio desde donde se construye naturalmente la cultura internacional. Esta cultura no se articula a manera de un mosaico de diferencias explícitas en diálogo dentro de un marco que las reúne y proyecta, sino como modo específico de recrear un set de códigos y metodologías establecidos hegemonícamente en forma de metacultura global. Esta metacultura no es verdaderamente global en términos de totalidad, sino como un campo especializado a escala planetaria. Según ha señalado Charlotte Bydler, “es improbable que pueda haber un arte global, en el sentido de obras reconocidas como tal en todos lados” (Bydler, 2004, pág. 242). Es decir, la globalización cultural configura multilateralmente una codificación internacional, no una estructura multifacética de celdillas diferenciadas. Aquella codificación actúa como un “inglés” defectuoso que permite la comunicación y que es forzado, descalabrado, reinventado por una diversidad de nuevos sujetos que acceden a redes internacionales en franca expansión. Muchos artistas trabajan, como Gilles Deleuze y Félix Guattari dijeron con respecto a la “literatura menor”, “encontrando su propio punto de subdesarrollo, su propio *patois*, su propio tercer mundo, su propio desierto”, (Deleuze & Guattari, 1990, pág. 61) dentro del lenguaje “mayor”.

La diferencia es construida en forma creciente a través de modos específicos plurales de crear los textos artísticos dentro de un conjunto de lenguajes y prácticas internacionales que se va transformando en el proceso, y no por el expediente de representar elementos culturales o históricos característicos de contextos particulares. Es decir, radica más en la acción que en la representación. Esta inclinación abre una perspectiva diferente que confronta el cliché de un arte “universal” en los centros y expresiones derivativas en las periferias.

Los artistas están cada vez menos interesados en mostrar sus pasaportes. Como ha dicho Kobena Mercer, “la diversidad es más visible que nunca antes, pero la regla no hablada es no proclamarla” (Mercer, 1998, pág. 45). Las identidades comienzan a manifestarse más por sus rasgos como práctica artística que por su empleo de elementos identificativos tomados del folclor, la religión,

el ambiente físico o la historia. O sea, sus prácticas artísticas se identifican más por la manera de hacer los textos que de proyectar los contextos.

Este procedimiento parece una estrategia plausible en el mundo globalizado, postcolonial, post-guerra fría y prechino-céntrico de hoy. Naturalmente, no se trata de una marcha sin obstáculos, y muchos retos y contradicciones permanecen. Más importantes que la internacionalización cuantitativa resultan los alcances cualitativos de la nueva situación: cuánto están contribuyendo los artistas, críticos y curadores a transformar la situación hegemónica y restrictiva anterior hacia una pluralidad activa, en vez de ser digeridos por ella. Un pluralismo abstracto o controlado, como vemos en algunas bienales y otras exposiciones “globales”, puede perdernos en un laberinto de indeterminación que enclaustra las posibilidades hacia una pluralización para sí.

Si bien el arte se enriquece debido a la participación de artistas de todo el mundo que circulan internacionalmente y ejercen influencia, por otro lado, se simplifica, al tener todos ellos que expresarse en una *lingua Franca* construida y establecida hegemonícamente. Ahora bien, la activa construcción diversificada del arte contemporáneo y su lenguaje internacional por una multitud de sujetos desde sus diferencias supone no sólo una apropiación de ese lenguaje, sino su transformación desde divergencias en la convergencia. Esto resulta crucial, pues controlar el lenguaje y las representaciones también implica el poder de controlar el sentido (Mosquera, Introduction, 2004, pág. 5). Por supuesto, esta dinámica se produce dentro de un pulseo poroso entre renovación y *establishment*, donde las estructuras hegemónicas ostentan su peso.

Otra dificultad es que el uso y legitimación a escala global de un lenguaje internacional aún cuando signifique la transformación de este lenguaje, implica la discriminación de otros lenguajes y poéticas, marginadas en circuitos y mercados gueto. Los paradigmas apropiadores reproducían la situación de dominio al depender de una cultura impuesta: el canibal sólo es tal si tiene a alguien a quien devorar. El paradigma del “desde aquí”, si bien no indica una emancipación y confirma la autoridad hegemónica, simultáneamente ha mutado el ping-pong de oposiciones y apropiaciones y la extranjería del sujeto subalterno hacia una nueva biología artístico-cultural donde éste está dentro de la producción central desde fuera.

Concluyo con un símbolo abierto. Al llegar a América, los

españoles estuvieron obsesionados durante años por saber si se trataba de una isla o de la tierra firme. Cuenta un historiador del siglo XIX, cura de la villa cubana de Los Palacios, que cuando Colón preguntó a los nativos de Cuba si aquel lugar era isla o continente, ellos le respondieron que era "tierra infinita de la que nadie había

visto el cabo, aunque era isla" (Vitier, 1978, pág. 63). James Clifford ha dicho que quizás "ahora todos somos caribeños en nuestros archipiélagos urbanos" (Clifford, 1988, pág. 173). Tal vez las tendencias actuales nos inclinen hacia un orbe de islas infinitas.

Bibliografía

Andrade, Oswaldo de (1928). Manifiesto antropófago. *Revista de Antropofagia*, año I, No. I, mayo

Anheier, H. (2007). *The Cultures and Globalization Series I. Conflicts and Tensions*. Londres: SAGE.

Bhabha, H. K. (1928). *Of Mimicry and Men. The Ambivalence of Colonial Discourse*. October(28), 125-133.

Bydler, C. (2004). *The Global Art World Inc. On the Globalization of Contemporary Art*. Uppsala: Acta Universitatis Upsaliensis.

Centro Wilfredo Lam. (1986). *Segunda Bienal de La Habana '86. Catálogo general*. La Habana: Centro Wilfredo Lam.

Clifford, J. (1988). *The Predicament of Culture*. Cambridge

Deleuze, G., & Guattari, F. (1990). What is a Minor Literature? En R. Ferguson, *Out There. Marginalization and Contemporary Cultures*. Nueva York: MIT Press.

Hollanda, H. B. (1994). Feminism: Constructing Identity and the Cultural Condition. En N. Tomassi, M. Jacob, & I. Mesquita, *American Visions. Artistic and Cultural Identity in the Western Hemisphere*. New York.

Hsu, M. (2004). Networked Cosmopolitanism. On Cultural Exchange and International Exhibition. En N. Tsoutas, *Knowledge+Dialogue+Exchange. Remapping Cultural Globalisms from the South*. Sydney: Artspace Visual Arts Centre.

Mercer, K. (1998). Intermezzo Worlds. *Art Journal*, 57(4).

Mercier, PÁG. (1969). *Historia de la antropología. Barcelona: Península*.

Monsiváis, C. (2004). Architecture and the City. En G. Mosquera, & A. Samos, *ciudad Múltiple. Urban Art and Global Cities: an Experiment in Context*. Amsterdam: KIT Publisher.

Mosquera, G. (2001). Notes on Globalisation, Art and Cultural Difference. En R. V. kunsten, *Silent Zones. On Globalisation and Cultural Interaction*. Amsterdam: Rijksakademie.

Mosquera, G. (2003). Alien-Own / Own-Alien. Notes on Globalisation and Cultural Difference. En N. Papastergiadis, *Complex Entanglements. Art, Globalisation and Cultural Difference*. Londres: Rivers Oram Press.

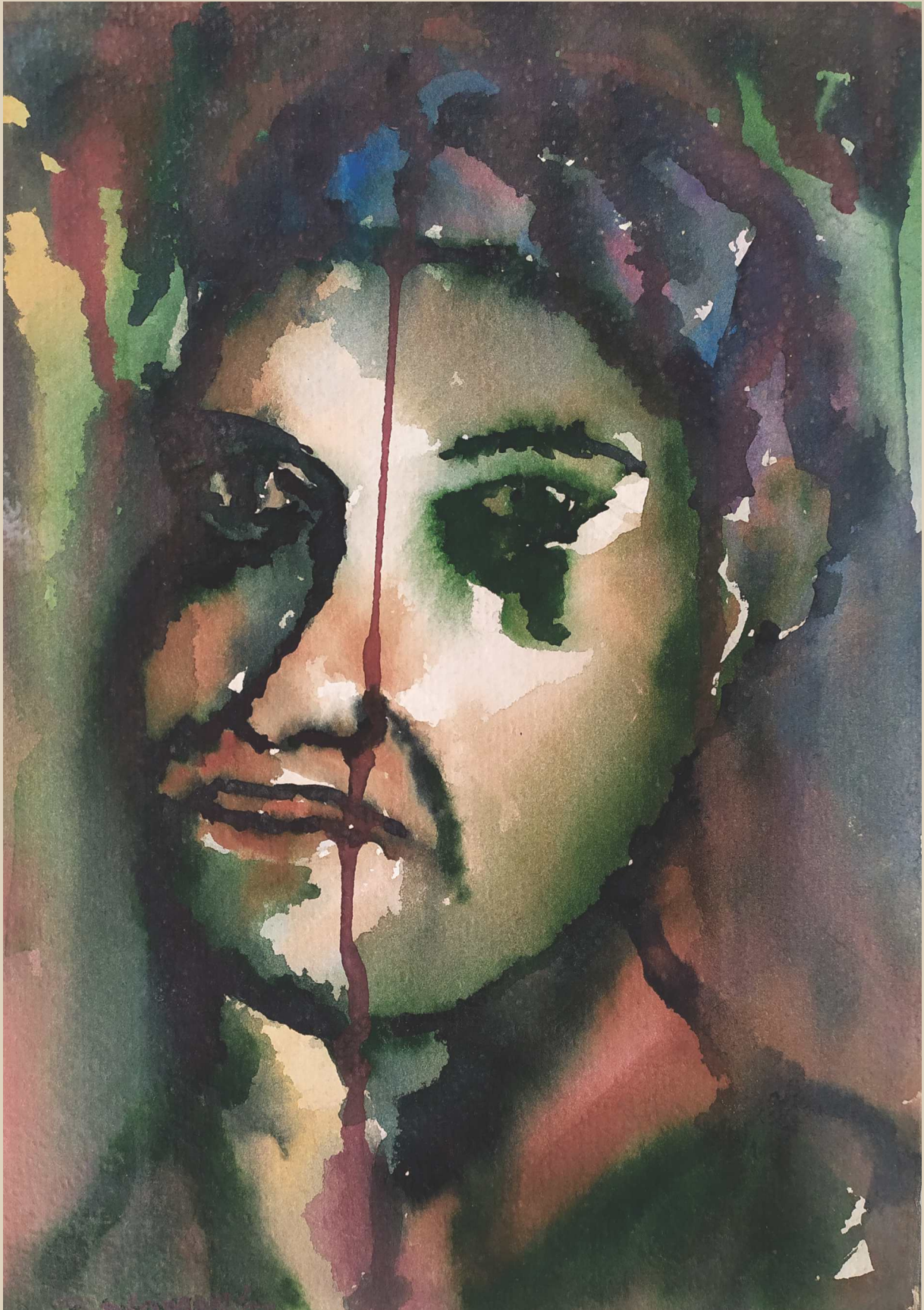
Mosquera, G. (2004). Introduction. En *Over Here. International Perspectives on Art and Culture*. Cambridge: MIT Press.

Mosquera, G. (2010). *Caminar con el diablo. Textos sobre arte, internacionalización y culturas*. Madrid: Exit Ediciones.

Niemojewski, R. (2010). "Venice or Havana: A Polemic on the Genesis of the. En E. F. (editoras), *The Biennial Reader* (págs. 88-103). Bergen: Bergen Kunsthall.

Nunes, Z. (1990). Os males do Brasil: Antropofagia e questao da raça. *Papeles Avulsos*.

Richard, Nelly (1989). *La estratificación de los márgenes*. Santiago de Chile.



Salomón Caraballo

La cultura en Clemencia y María La Baja: una aproximación desde sus acustemologías

Federico Ochoa Escobar, Músico,
Magister en Antropología y candidato
a doctor en artes en la Universidad de Antioquia

Resumen

El presente artículo busca, a partir del acercamiento a las acustemologías de los municipios de Clemencia y María la Baja en el departamento de Bolívar, ver la relación entre música y cotidianidad teniendo como telón de fondo la forma diferencial en que el conflicto armado del país ha hecho presencia en dichos territorios. Para analizar y comprender sus acustemologías, se brinda una información inicial que consta de una contextualización de ambos municipios, que incluye una breve caracterización histórica, socioeconómica, psicosocial, y la presencia o no del conflicto armado; luego se exponen los paisajes sonoros de ambas localidades, para observar de qué forma las músicas se ven directamente influenciadas por el paisaje sonoro en el que se crean; seguidamente se presentan las cartografías sonoras de ambos municipios, lo que nos muestra la presencia de la música y de lo sonoro como ámbito de construcción de la cotidianidad. Con estos insumos, a partir de entrevistas a los cantautores de los municipios intervenidos y la recopilación de un grupo de canciones de su autoría, se analiza la relación entre cotidianidad y música, para ver tanto cómo la cotidianidad se ve reflejada en la música (teoría homológica) como la forma en que la música contribuye o no a construir la realidad, y cómo se diferencia esta relación en ambos municipios a partir de sus diferentes características.

Palabras Clave:

Acustemología, etnomusicología, paisaje sonoro, cartografía sonora.

Abstract:

The present article seeks, from the approach to the accustemologies of the municipalities of Clemencia and María la Baja in the department of Bolívar, to see the relationship between music and everyday life against the backdrop of the differential way in which the armed conflict of the country has presence in those territories. To analyze and understand their accustemologies, initial information is provided that consists of a contextualization of both municipalities, which includes a brief historical, socioeconomic, psychosocial characterization, and the presence or not of the armed conflict; then the sound landscapes of both locations are exposed, to observe how the music is directly influenced by the soundscape in which they are created; Next, the sonorous cartographies of both municipalities are presented, which shows us the presence of music and sound as a construction sphere of daily life. With these inputs, from interviews with the singer-songwriters of the intervened municipalities and the compilation of a group of songs of their authorship, the relationship between everydayness and music is analyzed, to see how everyday life is reflected in music (homology theory) as the way in which music contributes or not to construct reality, and how this relationship is different in both municipalities from its different characteristics.

Keywords:

Acustemology, ethnomusicology, sound landscape, sound mapping.

Nota preliminar

El presente artículo se desarrolló como parte de la investigación que se adelantó en el marco del proyecto Laboratorios Vivos de Innovación y Cultura, proyecto realizado por el Instituto de Cultura y Turismo del departamento de Bolívar (Icultur), e implementado por la Fundación Universidad Jorge Tadeo Lozano, seccional Caribe. Este proyecto se desarrolló desde julio de 2015 y octubre de 2017. Su objetivo central fue "Implementar una estrategia para la apropiación y uso de la cultura como productora de conocimiento y generadora de procesos de innovación social en los municipios de

Clemencia y María la Baja en el Departamento de Bolívar." Ambos municipios son los que se abordan en el presente artículo, debido a que son los espacios socioterritoriales en los que se desarrolló este proyecto.

Introducción

Son infinitas las formas de acercarse y producir conocimiento sobre una comunidad. La música es una de ellas. O mejor, las músicas. La variedad de lenguajes sonoros del mundo, y el reconocimiento de su diversidad, exige hablar en plural. Este artículo no se centrará en la descripción de las músicas de ambos municipios, sino que propone conocer a través de la acustemología y la acustemología de la violencia, la relación entre la materialidad de la música y la cotidianidad en ambas localidades; se mira por tanto cómo la música que produce un grupo de compositores de Clemencia y María la Baja se relaciona con sus contextos, sus historias, sus condiciones socioeconómicas y psicosociales, para ver no solo qué refleja la música de estos compositores sobre estas variables, sino cómo, a través de la música, del sonido, de lo que se calla, de lo que se dice, de lo que se cuenta, de cómo se cuenta, de los paisajes sonoros y la apropiación del espacio público desde lo sonoro (cartografía sonora), se construyen realidades. Son centrales por tanto los conceptos de acustemología (Feld, 2003), acustemología de la violencia (Ochoa, 2006), y paisaje sonoro (Murray, 1977).

Antes de brindar una información básica sobre los municipios en los cuales se realizó esta investigación, se brinda el marco teórico en el cual se expone los conceptos de acustemología, acustemología de la violencia y nuestro uso del término cantautores. Ubicamos primero el marco teórico debido a que este no solo nos brinda los lentes a través de los cuales leer la información relativa a la caracterización socioeconómica de los municipios, sino que el artículo se construye a partir de lo que los conceptos de acustemología y acustemología de la violencia proponen. Es decir, en este caso la teoría no nos sirve exclusivamente como herramienta de análisis de la información, sino que fue el punto de partida para la estructuración de la investigación y la construcción de la metodología.

Luego se expone la metodología central del artículo, y las distintas herramientas y procedimientos requeridos para cada una de sus secciones y construcción de resultados. Continuamos con la presentación de resultados que

inicia con una contextualización de los municipios en los cuales se desarrolló la investigación, seguida del paisaje sonoro. Se incluye la caracterización de los municipios como parte de los resultados debido a que esta fue construida no solo a partir de fuentes secundarias sino contrastando dicha información con la experiencia en campo. Además, se considera que, para el caso de este artículo, esta información de contexto es inseparable del paisaje sonoro que seguidamente se expone y el cual se complementa con una cartografía sonora de ambos municipios. Se culmina esta sección de resultados con la presentación de los cantautores de ambos municipios y de su obra.

Finalmente, se toman todos estos insumos (contexto de los municipios, paisaje sonoro, cartografía sonora, los cantautores y su obra) como elementos con los cuales, a partir de su análisis y entrecruzamiento, ofrecer reflexiones y conclusiones que problematizan el papel de la música en contextos altamente complejos, y, como proponemos desde el mismo título del artículo, nos brindan una mirada de la cultura de ambos municipios a través de la acustemología evidenciada en sus cantautores.

Marco teórico

En el presente artículo se usaron y se combinaron diversos conceptos para trabajar no solo sobre la música, sino en general sobre el hecho sonoro. Musicología, etnomusicología o antropología de la música han sido términos y miradas que han abordado dicha relación (Merriam, 1964).

En 1982, el antropólogo Steven Feld propuso un nuevo concepto denominado antropología del sonido, el cual luego cambió por acustemología. Feld discrepó de los términos "etnomusicología" y "antropología de la música" inicialmente porque explícitamente abordan tan solo una parte de los sonidos, los sonidos a los que llamamos "música", una categoría básicamente construida desde occidente. En busca de ampliar esta mirada propuso hablar de antropología del sonido, como una forma de estudiar no solo las músicas sino en general los fenómenos sonoros en la cultura, retomando el concepto de paisaje sonoro. Un paisaje sonoro es una imagen auditiva y no visual del entorno. Es percibir el contexto a través de los oídos; por tanto, el paisaje sonoro no se reduce a los sonidos musicales, sino a todos los que conforman una ecología acústica.

El proyecto que más ha trabajado en relación con este concepto es el World Soundscape Project¹, que lo define así: "paisaje sonoro es la suma de todos los sonidos dentro de un área definida. Es un reflejo íntimo de lo social, lo tecnológico y las condiciones naturales de un área."² R. Murray Schafer (1977) fue quien por primera vez propuso el concepto de paisaje sonoro (más conocido por su nombre original en inglés "soundscape"). La idea básica de Murray es que la materialidad de la música tiene una relación directa con el paisaje sonoro en el que se crea. Al respecto es interesante la observación que hace Feld del término: "Los paisajes sonoros revisten importancia para aquellos cuyos cuerpos y vidas resuenan en el tiempo y en el espacio social. Al igual que los paisajes visuales, se trata de fenómenos tanto psíquicos como físicos, de construcciones culturales y materiales" (Feld, 2013).

Pero Feld no estaba satisfecho con el concepto de antropología del sonido. A partir de su trabajo de campo con el pueblo Bosavi en Papua, Nueva Guinea, reflexionó que hay una relación directa entre música, lenguaje, sonidos del ambiente, y escucha. Así describe Feld sus inquietudes:

Comencé a pensar que una antropología del sonido podría cuestionar las relaciones entre música, lenguaje y sonido ambiente. Una antropología del sonido podría hacer preguntas sobre todo, la importancia del sonido en la vida de un grupo de personas. No era la música, canto o sonido instrumental a lo que me estaba refiriendo, sino a la manera como las personas escuchan. Si usted estudia algo como la música, tiene que hacer una etnografía de la percepción, del escuchar, del percibir el mundo acústico. También existe una relación entre escuchar y hacer sonidos; escuchar no es solo algo biológico o físico, sino fisiológico. Escuchar es también algo cultural, y en lo que la gente decide enfocar o no la escucha tiene una dimensión cultural (Feld, 2015).

De esta reflexión, surgió la inquietud de Feld por conocer la relación entre epistemología y sonido, lo que lo lleva a crear el término "acustemología", que definió de la siguiente manera:

Acustemología junta la palabra acústica –hacer sonido, percibir sonido– con epistemología –conocimiento–. [...] pensar el sonido como un modo de conocer, sonido como un método de conocimiento del mundo, sonido como habitus. Escuchar como habitus –en el sentido usado por Bourdieu–, escuchar como práctica cotidiana y social de estar en el mundo y hallar un lugar en él (Feld, 2015).

El término lo describe Feld también de manera más simple como "una manera de conocer el mundo a través del sonido" (2015). Y describe también, en la introducción a la tercera edición de su clásico libro *Sound and Sentiment*, su tránsito conceptual:

Four additional periods of Bosavi field research in the 1990s moved my research framework from anthropology of sound to acoustemology. I coined this new term to join acoustics and epistemology, to argue for sound as a capacity to know and as a habit of knowing. I needed a way to talk about sound that was neither a matter of critiquing the anthropology of music or language nor of extending their scope to include environmental ambiances and human-animal sound interactions. I wanted to have a new all-species way to talk about the emplaced copresence and corelations of multiple sounds and sources. I wanted to have a new way to talk about how, within a few seconds, and often in the absence of coordinated visual cues, Bosavi people know quite precisely so many features of the rain forest world, like the time of day, the season, the weather history. I wanted to link this kind of tacit knowledge, as well as active ecoacoustic knowing, to expressive practices, to the way Bosavi listening habits and histories figure in the shaping of poetic, vocal, and instrumental practices (Feld, 2012, pág. xxvii).³

¹Proyecto originado en Canadá a fines de la década de 1960, a partir de la preocupación por los rápidos cambios en el paisaje sonoro y la creciente contaminación auditiva.

²Definición del World Soundscape Project, consultada en: www.thecanadianencyclopedia.com. Traducción personal.

³Cuatro periodos adicionales de trabajo de campo con los Bosavi en la década de 1990 movieron el marco teórico de mi investigación de la antropología del sonido a la acustemología. Acuñé este nuevo término al juntar acústica y epistemología, para exponer la capacidad de conocer a través del sonido, y el sonido como un hábito de conocimiento. Necesitaba una forma de hablar acerca del sonido que no fuera ni una manera de criticar la antropología de la música o el lenguaje, ni de extender su mirada al incluir el medio ambiente e interacciones de sonidos humano-animal. Quería tener toda una nueva forma de hablar acerca de la situada copresencia y correlación de múltiples sonidos y fuentes. Quería tener una nueva forma de hablar acerca de cómo, en unos pocos segundos, y frecuentemente en ausencia de pistas de coordenadas visuales, los Bosavi conocen con gran precisión muchas de las características del mundo de la selva tropical, como la hora del día, la estación, la historia climática. Quería vincular este tipo de conocimiento tácito, así como conocimiento activo ecoacústico, con las prácticas expresivas, con la forma en que los hábitos de escucha y las historias de los Bosavi y figuran en las formas poéticas, vocales, y prácticas instrumentales" (traducción propia).

En 2005, retomando las ideas de Feld, la etnomusicóloga Ana María Ochoa propuso el concepto de “acustemología de la violencia”, el cual define de la siguiente manera: “por una acustemología de la violencia quiero decir los tipos de conocimientos musicales y sónicos (y por tanto de redefinición de las prácticas de dar voz, sonar, escuchar, o silenciar) que surgen en contextos de violencia” (Ochoa, 2006).

De esta forma, Ana María Ochoa sugiere que hay una diferencia explícita importante entre estudiar la acustemología en contextos violentos y no violentos. Sugiere que al ser central en el concepto de acustemología no solo lo acústico y epistemológico sino también lo que se calla y las formas de escucha, una situación de violencia afecta directamente estas formas de expresarse, de tener voz, de escuchar y de percibir la cotidianidad.

Utilizando estos tres conceptos (paisaje sonoro, acustemología, y acustemología de la violencia), pretendemos hacer en este texto algo similar a lo que Steven Feld buscó, en su ya clásico texto, para el pueblo Bosavi (Nueva Guinea) en la década de 1970 (Feld 1982): estudiar la relación entre el paisaje sonoro, las formas de conocer y habitar el mundo, y la música de los pueblos de Clemencia y María la Baja en el departamento de Bolívar. Para abordar la relación entre sonidos, música y formas de conocer y habitar el mundo, en este artículo abordamos fundamentalmente la relación entre música y formas de estar en el mundo y percibirlo, a través del quehacer de los cantautores de ambos municipios y de su repertorio.

La música es central en el campo de lo sonoro. Como ya dijimos, son diversas las músicas que se escuchan y practican en Clemencia y María la Baja. A continuación,

expondremos por qué escogimos como objeto de estudio la música que producen e interpretan los cantautores de ambos municipios y no utilizamos para el análisis otros géneros presentes en ellos como el bullerengue, la champeta, o la música de bandas.

Todas las músicas que se practican en estos municipios están dentro de la categoría de músicas populares. Por músicas populares nos referimos, en consonancia con Ana María Ochoa (2003), a músicas de tradición oral en las que sus procesos de aprendizaje no están mediados por lo escrito. La siguiente lista incluye todos los géneros musicales que hemos encontrado por lo menos en uno de los dos municipios intervenidos: bullerengue, champeta, porro, vallenato (o músicas de acordeón), hip hop, rap, ranchera, balada y balada pop. Todos estos géneros se aprenden y practican en las comunidades sin la mediación de lo escrito, y por tanto los consideramos géneros de música popular. Además, estas músicas se pueden entender no solo como populares sino como tradicionales, en la medida en que tienen una presencia histórica en las localidades.

Son diversas las formas en las que quienes ejercen estos géneros se vinculan a su práctica. Según el Ministerio de Cultura, las formas de iniciación y posible mediación del conocimiento en músicas tradicionales son: conducto familiar, lúdica colectiva, cercanía a músicos y espacios de circulación musical, maestro de música, producción discográfica y medios de comunicación, academias de música folclórica, y experiencias institucionales (Ministerio de Cultura, 2003, pág. 14). Todos los artistas o grupos que practican alguno de los géneros musicales descritos en los municipios se han vinculado a su práctica explícitamente por alguna de las formas descritas por el Ministerio de Cultura.

Además, todas estas músicas tienen una funcionalidad dentro de las comunidades: sirven para bailar, para festejar fechas especiales, para distribuirse en los picós⁴, o para alabar a Dios. Veamos por ejemplo la funcionalidad de las dos músicas que, según la experiencia de los Laboratorios Vivos de Innovación y Cultura, más se practican en ambos municipios: la champeta y las músicas que acompañan ritos religiosos. En ambos casos son músicas funcionales: en el caso de la champeta el fin primordial es circular a través de los picós y servir de estímulo para el baile; en el caso de las músicas de las diferentes iglesias, servir al culto religioso.

En síntesis, las músicas que se interpretan en ambos municipios en general cumplen con dos condiciones: 1. Sus cultores se vinculan a ellas no tanto como una opción estética sino por condiciones sociales y de contexto, es decir, a través de una institución educativa, por linaje familiar, por cercanía con un maestro en el género, y en general todas las opciones que lista el Ministerio de Cultura previamente mencionadas (2013, pág. 14); 2. Son músicas que tienen alguna funcionalidad dentro de la comunidad, y por tanto músicas que tienen alguna forma de circulación y puesta en práctica.

Sin embargo, en ambos municipios existe un grupo de personas que componen canciones sin una clara vinculación directa con algún grupo, institución, linaje familiar, etc. Son personas que componen aparentemente porque les gusta, porque les nace, porque lo sienten como una necesidad; personas que usualmente no cuentan con espacios de circulación ni de presentación de sus prácticas musicales dentro de sus comunidades. Por tanto, por su carencia de ataduras a redes de circulación o aprendizaje, son personas que

escogen libremente el género musical, el tema sobre el que componen y la forma de hacerlo. Aunque cantan y componen canciones de géneros que circulan ampliamente en la región como la champeta, el vallenato y la cumbia, lo hacen por gusto, sin la vinculación directa con redes de producción y circulación. Son personas que desarrollan su musicalidad de forma similar a la que Lucy Green en su importante texto *"How Popular Musicians Learn"* expone para las músicas populares:

Incluyen encontrarse con experiencias de aprendizaje no buscadas a través de la enculturación en el ámbito musical, el aprendizaje a través de la interacción con otros, como compañeros, miembros de la familia u otros músicos que no actúen como maestros en las capacidades formales, y el desarrollo de métodos de aprendizaje autónomo a través de técnicas de autoaprendiz [sic] (Green, 2002, en Yepes, 2015, pág. 57).

Por tanto, por su carencia de ataduras a grupos, instituciones o ámbitos de producción y consumo, el proceso de creación es de alguna forma más libre, al no estar mediado por presupuestos de producción y circulación. A estos músicos los llamo en este artículo "los cantautores" de Clemencia y María la Baja, y a través de su obra miraremos la relación entre música y cotidianidad como *habitus*⁵, como forma de comprender las acustemologías de los territorios, es decir, la relación entre música y formas de estar en y percibir el mundo, a través del quehacer de los cantautores de ambos municipios y de su repertorio.

⁴Del inglés *pick up*: sistemas de amplificación de sonido de grandes proporciones que funcionan como discotecas ambulantes y constituyen una importante manifestación cultural en el Caribe Colombiano.

⁵El *habitus* se define como un sistema de disposiciones durables y transferibles -estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes- que integran todas las experiencias pasadas y funciona en cada momento como matriz estructurante de las percepciones, las apreciaciones y las acciones de los agentes de cara a una coyuntura o acontecimiento y que él contribuye a producir" (Bourdieu, 1972, p. 17), citado en Bourdieu, 1979, p.54). La definición más común del término es "estructuras estructurantes estructuradas", que traduce el autor en otros términos como: "disposiciones adquiridas, permanentes y generadoras" (Bourdieu, 1979, p. 93).

Metodología

Para alcanzar el objetivo del presente artículo, se requirió fundamentalmente de información cualitativa.

Para la contextualización de los municipios en los que se llevó a cabo la investigación, se ha basado fundamentalmente en fuentes secundarias, información alimentada y contrastada con la experiencia en campo.

El paisaje sonoro y la cartografía sonora de ambos municipios se realizó fundamentalmente a partir de trabajo de campo en perspectiva etnográfica, entendida como el estar en el lugar, habitarlo, recorrerlo y tomar datos de forma empírica. Este trabajo de campo se desarrolló entre agosto de 2015 y noviembre de 2016 como parte del proyecto Laboratorios Vivos de Innovación y Cultura del cual se deriva esta investigación, y que requirió de múltiples visitas a ambas localidades, con motivos y objetivos diferentes. Se realizaron grabaciones del sonido ambiente en diferentes lugares, días y horas en cada municipio como muestra de sus paisajes sonoros.

Para la realización del trabajo de campo y en particular del paisaje sonoro, se contó con la compañía y ayuda de personas de la comunidad, tanto por facilidad de acceso al conocimiento de los lugares relevantes, como por cuestiones de seguridad.⁶

La identificación de los cantautores, no fue una tarea fácil. Al no estar vinculados a redes de producción y circulación, son muy poco reconocidos por la comunidad. Su identificación se realizó a partir de la constante indagación durante los meses de investigación: preguntamos por cantautores tanto a los diferentes músicos y artistas con los que se relaciona, como a los distintos habitantes con los que se tuvo algún contacto: el vendedor de mangos, la mesera del restaurante, el cura de la parroquia, el farmaceuta, etc.

Algunas de las canciones que se incluyen en el análisis del presente artículo fueron tomadas en diversos momentos de la investigación del proyecto Laboratorios Vivos de Innovación y Cultura, de la cual se deriva este artículo. Sin embargo, el grueso de las mismas (15 en el municipio de Clemencia y 8 en María la Baja) se obtuvo mediante la realización de dos reuniones con los

compositores, una en Clemencia y otra en María la Baja, realizadas el 1 y 2 de noviembre de 2016 respectivamente, en la sala de video de la Casa de Cultura de cada localidad.

Las letras de las canciones y los testimonios de las reuniones con los cantautores se transcribieron y se analizaron como elemento central de la acustemología, a través de un análisis textual de las mismas y del contexto y las motivaciones en las que se crearon, con énfasis en lo que se calla, lo que se dice, cómo se cuenta, y su relación con los paisajes sonoros, así como la apropiación del espacio público desde lo sonoro (cartografía sonora) y del ejercicio mismo de la composición, tomando el concepto de *habitus* como articulador de dichas representaciones simbólicas.

El análisis de estas obras se realizó fundamentalmente a partir de tres variables: 1. el contenido de las canciones, su temática, en relación al paisaje sonoro, el contexto de los cantautores, y al conflicto armado en Colombia; 2. las motivaciones para componer y el sentido de su oficio, y 3. los obstáculos en la práctica compositiva y su circulación como limitaciones de su libertad. En otras palabras, cómo esta producción musical se inscribe en el *habitus* de sus compositores, es decir, a partir de la acustemología de la violencia, comprender la relación entre obra, condiciones de creación y circulación, y formas de estar en y construir la cotidianidad.

Resultados

Los Municipios

A continuación, se hizo una breve contextualización de los municipios en los que se centra este estudio. Se buscó fundamentalmente ubicar al lector en los aspectos más relevantes del contexto socioeconómico y acústico en el que se desarrolla.

Colombia es un país latinoamericano, ubicado en el extremo norte de Suramérica, y considerado socioeconómicamente -independientemente de las polémicas que estos términos pueden generar- como subdesarrollado, en vías de desarrollo, o del tercer mundo. Tiene (2017) más de 45 millones de habitantes (proyecciones DANE, 2013), y cuenta con una extensión de más de un millón de kilómetros cuadrados de tierra (casi cuarenta

⁶En el municipio de Clemencia nos acompañó Néstor Mendoza, y en María la Baja Elkin Fuentes y Wilman León Orozco. Si bien en María la Baja es más difícil la movilidad debido a las condiciones de orden público y a una sensación constante de inseguridad, en Clemencia también esta sensación nos limitó el trabajo de campo durante las noches.

veces el tamaño de Bélgica, pero casi la octava parte de Brasil). Si bien cuenta con infinitas riquezas naturales, con un sistema democrático relativamente estable, y un nivel de crecimiento aceptable, se encuentra entre los 10 países más inequitativos del planeta (BBC Mundo, 2017). Fue así mismo sede del conflicto armado más largo del mundo, y uno de los más crueles, con más de 50 años de guerra y más de 200.000 muertos, conflicto que culminó en 2017 con el llamado acuerdo de paz entre el Estado y la guerrilla de las FARC. Su población se ha conformado básicamente a partir de la permanencia y mestizaje de diferentes etnias indígenas, comunidades afrodescendientes, y descendientes de españoles.

Clemencia es un municipio relativamente pequeño. Alrededor de 12 mil habitantes moran en sus 87 km², conformados por tres corregimientos, siete veredas y la cabecera municipal, en donde vive la gran mayoría de sus habitantes -alrededor de 10 mil- (Alcaldía de Clemencia – Bolívar, 2016). Por el contrario, María la Baja es un municipio relativamente grande. Alrededor de 50 mil habitantes moran en sus 517 km², conformados por once corregimientos, diez veredas, once caseríos y la cabecera municipal, en donde vive menos de la mitad de las personas -alrededor de 20 mil- (Alcaldía de María la Baja – Bolívar, 2012).

La cabecera de ambos municipios cuenta con pocos servicios públicos, y no cuentan con una red de acueducto que cubra a la mayoría de las viviendas. Ambos municipios se abastecen principalmente de embalses y de aguas subterráneas, las cuales abundan, fundamentalmente en María la Baja.

La agricultura constituye el principal motor de la economía. Ambas localidades son consideradas despensas agrícolas de la región al comerciar y distribuir sus productos principalmente con las ciudades de Cartagena y Barranquilla. La producción agrícola ha cambiado radicalmente en los últimos años en ambas localidades. En María la Baja, debido al monocultivo de palma africana que ha afectado la seguridad alimentaria de la población, se ha concentrado la tenencia de tierras, situación que en general se entiende como una derivación del conflicto armado (Victorino, 2011). En Clemencia, se ha visto afectada la producción agrícola debido fundamentalmente a la sequía de los años 2014 y 2015 que afectó los cultivos.

Tanto el nivel educativo como el poder adquisitivo son precarios. Los habitantes de estas poblaciones, en su mayoría, son personas de clases sociales bajas, con pocos recursos y bajo nivel educativo. Tanto por su principal actividad económica (la agricultura) como por la poca infraestructura, acceso a bienes y servicios, y forma de configuración del territorio, son municipios fundamentalmente rurales, incluso en sus cabeceras municipales.

En cuanto a su conformación poblacional, el municipio de María la Baja tiene una clara historia ligada a la conformación de palenques en los Montes de María, por lo que en el penúltimo censo (2005) el 97% de sus habitantes se identificó como afrodescendiente (DANE, 2005), mientras que el municipio de Clemencia, tan solo con 22 años de historia como municipio (hasta 1995 era un corregimiento de Santa Catalina), y sin asociación directa con algún grupo poblacional específico, no manifiesta una identidad cultural clara (Molina, Mendoza, Ortega, Ochoa, et al. 2017).

Quizás lo que más diferencia a ambas localidades, aparte de su extensión, del número de habitantes, del porcentaje de personas que habita el casco urbano, y de sus sentidos identitarios, es la presencia del conflicto armado que ha afectado al país en las últimas décadas. Estos son algunos datos a nivel nacional que el Grupo de Memoria Histórica consolidó para el periodo 1985-2013, datos que evidencian la magnitud del conflicto ("Estadísticas del conflicto", 2013): 166.069 civiles asesinados (de 1985 a julio de 2013), 5.712.506 desplazados, 27.023 secuestrados, 11.751 víctimas de masacres, 25.007 desaparecidos, 1.754 víctimas de violencia sexual, 10.189 minas antipersona, entre otras cifras escalofriantes (Grupo de Memoria Histórica, 2013, pág. 33).

Sin embargo, en el municipio de Clemencia no tuvieron presencia notoria los diferentes actores armados ilegales bien sean grupos paramilitares o guerrilleros.⁷ No parece estar ubicado en una zona estratégica para la confrontación de dichos grupos. Esta realidad contrasta con la del municipio de María la Baja, el cual se encuentra ubicado en los Montes de María, una de las zonas más afectadas por el conflicto armado en el país. La violencia en el municipio se dio principalmente por la guerrilla de las Farc, y por una rama de las Autodefensas Unidas de Colombia, y el contubernio de este último

⁷ Aunque el municipio no se ha caracterizado por ser un escenario significativo del conflicto armado, no ha sido ajeno al mismo. A inicios de la década de 2000 se presentaron algunos hechos violentos en zonas alejadas de la cabecera municipal, en particular el desplazamiento forzado de población en la vereda Aquí Me Paro.



Fuente: Wikipedia. Adaptado por Luis Napoleón Barvalópez, diseñador gráfico del proyecto Laboratorios Vivos de Innovación y Cultura

con sectores del Estado, políticos y empresarios de la región. Uno de los datos más fuertes de la violencia en el territorio es el número de población que huyó o arribó por motivos de desplazamiento forzado, lo que afectó la conformación poblacional del municipio. Según Victorino, “la cifra acumulada a 2013 de personas desplazadas desde María la Baja a otros territorios es de 21.333, mientras que el número de personas recibidas por el municipio debido a este fenómeno es de 11.605”. Los Montes de María fue igualmente sede de 56 masacres.⁸

En María la Baja, en concreto, han sido dos los principales desplazamientos forzados masivos: uno tras el asesinato de líderes comunitarios y el amedrentamiento de la población en el corregimiento de Mampuján en 2000, y el otro tras amenazas a los habitantes del corregimiento San José de Playón en 1998. Si bien luego de la entrega de los grupos paramilitares en 2005, y la fuerte presencia del ejército en la región han mejorado considerablemente el orden público -lo que se evidencia en la considerable disminución de población desplazada en los últimos años, y la ausencia de acciones violentas como masacres y secuestros realizadas por grupos organizados-, la presencia de grupos de autodefensas y ex paramilitares en la zona continúa generando un ambiente de temor entre los habitantes.

Paisajes sonoros

Si bien Clemencia y María la Baja son municipios cercanos a la ciudad de Cartagena (capital del departamento) y las cabeceras municipales de ambos quedan a orillas de una carretera principal (para Clemencia, la antigua vía hacia Barranquilla o Carretera de la Cordialidad; para María la Baja, la troncal del Caribe), y aunque oficialmente figuran como zona urbana, sus realidades los hacen más cercanos a definirse como zonas rurales, algo que se hace evidente desde el paisaje sonoro. A continuación, describiremos brevemente el paisaje sonoro y la cartografía sonora de cada municipio.

Clemencia

El municipio de Clemencia se encuentra atravesado por la carretera de la Cordialidad. Esta carretera, junto a la calle que pasa al frente de la iglesia y bordea el parque (llamada Calle larga), eran hasta mediados de 2016 las

únicas calles pavimentadas del municipio. Por tanto, los sonidos de automóviles o motos hacen parte de estas vías. Sin embargo, a escasos 100 metros de estas carreteras, el paisaje sonoro es básicamente rural.⁹ En el recorrido por la cabecera municipal del pueblo a diferentes horas, es fácil encontrarse con diversidad de animales que conviven con el hombre por voluntad de este y hacen sonidos que conforman el paisaje sonoro: canarios, perros, burros, marranos, gatos, e incluso guacamayas. Caminar por el barrio Caracolí es como andar por un pueblo campesino: las calles están sin pavimentar, algunas personas moran en el antejardín de las casas mirando hacia afuera, saludando a los transeúntes, al vaivén de una silla mecedora. Los demás barrios ofrecen paisajes sonoros similares; alejados de La Cordialidad, no es frecuente escuchar sonidos amplificados electrónicamente, o producidos por motores.

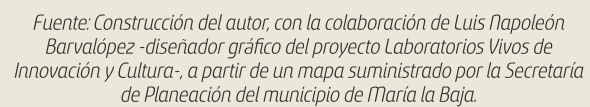
En general Clemencia es un pueblo silencioso durante la semana. Sus días de “alboroto” y fiesta son los sábados, domingos y festivos (contrario a otras regiones del país, los viernes no hacen parte del calendario festivo). Es a partir de la ida del sol que las discotecas, cantinas y tabernas abren sus puertas y encienden los equipos de sonido. El parque es el espacio público más frecuentado y con más presencia de la música, fundamentalmente en horas de la noche y los fines de semana. Este espacio presenta los sábados y domingos en las noches una actividad febril; el municipio allí “cobra vida”, sin perder su aire de calma, quizás en parte debido a que en un costado del parque se encuentra ubicada la sede de la policía.

Si bien gran parte de la concentración de personas y músicas que suenan en el municipio lo hacen alrededor del parque, cada barrio tiene su propio lugar de amplificación de sonido durante las noches de los fines de semana. Las discotecas suelen utilizar altos volúmenes, lo que hace que se escuchen a distancia. En días de semana, cuando estos espacios están cerrados, prevalecen el sonido incansable de los vehículos de gran tamaño que atraviesan la carretera La Cordialidad, y el picó del billar que se encuentra ubicado al borde de dicha carretera.

⁸ Comisión Nacional de Reparación y Reconciliación – Grupo de Memoria Histórica. *La tierra en disputa. Memorias del destierro y resistencias campesinas en la Costa Caribe 1960-2010* (2010). Bogotá: Taurus, Págs. 99-101.

⁹ En salida de campo, realizamos grabaciones de audio que ilustran esto: el paisaje sonoro de la calle 10 con carrera 15, barrio El Bolsillo, un sábado y domingo a las 9 am, lo conforman un perro ladrando, sonidos de insectos y pájaros, un gallo, la voz de un niño, un equipo de sonido reproduciendo a lo lejos un vallenato, y muy en el fondo se aprecian sonidos de vehículos transitando por la Carretera de la Cordialidad.

Sin embargo, a diferencia de Clemencia, el municipio de María la Baja cuenta con pocos lugares públicos en los que se reproduzca música, y el parque no constituye un espacio significativo en el que confluyen sus habitantes. El panorama del parque cualquier día en la noche, incluyendo sábados y domingos, es algo desolador: pocas personas lo habitan, pocos establecimientos comerciales abiertos, mínima actividad juvenil y de prácticas deportivas o lúdicas; tan solo uno o dos establecimientos tienen equipos de sonido, aunque a volúmenes moderados. En este sentido María la Baja es un pueblo más silencioso que Clemencia, y con menos uso y aprovechamiento del espacio público por parte de la comunidad.



En ambos municipios, la presencia de la música se da fundamentalmente en dos escenarios: discotecas o picós (*pick up*), y músicas litúrgicas. En Clemencia se da principalmente el primero de estos escenarios: los picós o equipos de sonido potentes, son una de las manifestaciones culturales más importantes, y su presencia es recurrente en el municipio, constituyendo una de las principales formas de diversión y uso del tiempo libre de las juventudes (ver al respecto Paulhiac, Ortega, Alfaro, Mendoza, et al 2016; y Gómez, 2017). La música de champeta, el vallenato y la salsa son los principales géneros musicales que se difunden a través de estos artefactos. La música litúrgica hace presencia en algunas de las congregaciones religiosas.

En el municipio de María la Baja, si bien también los picós constituyen una de las principales formas de uso del tiempo libre y de diversión, y son varios los picós del municipio, su presencia en la cabecera municipal es muy limitada. Incluso durante esta investigación (2016) la alcaldía prácticamente prohibió su instalación supeditándola a un permiso que pocas veces conceden. Sin embargo, la música litúrgica sí tiene presencia regular en cuatro congregaciones religiosas diferentes: en las comunidades de El Faro, Iglesia Adventista, Iglesia CEJES e iglesia católica.

En ambas comunidades, las músicas populares interpretadas por sus habitantes se suelen practicar en espacios privados como patios, salas, piezas, aulas de colegios. La apropiación del espacio público para su práctica es mínima: los grupos de bullerengue, las bandas de porros, la banda de paz, todos practican en espacios cerrados, sin generar en su ejercicio un vínculo significativo con la comunidad.

Observamos entonces varias cosas: vemos que el paisaje sonoro de estos municipios, si bien tiene elementos urbanos, se acerca mucho más a un contexto rural; que la apropiación del espacio público con la música es mínima, siendo más visible este aspecto en el municipio de Clemencia con la frecuente presencia de picós; y vemos que en ninguno de los dos municipios se reconoce ni se evidencia, a pesar de su existencia, la presencia de cantantes, cantautores, guitarristas, tamboreros, compositores que ejerzan el arte de componer y cantar como forma de expresión y comunicación. ¿Qué

podemos entender de la acustemología (o acustemología de la violencia) de ambos municipios a partir del reconocimiento de los cantautores y de su obra? ¿Cómo se relaciona su obra con la cotidianidad, contribuyendo a visibilizarla y construirla?¹²

Los cantautores en Clemencia

Son tres los cantautores -según la definición que brindamos en el marco conceptual- que encontramos en el municipio de Clemencia, es decir, personas que componen y cantan canciones a partir de técnicas de autoaprendizaje, y sin la vinculación directa a ninguna red de producción y circulación. Ellos son: Javier Villamil, Román Carriazo e Inocencio Orozco.

Inocencio Orozco tiene 41 años.¹³ Empezó a componer desde pequeño en Codazzi, Cesar, en donde nació porque su madre migró a raíz de la bonanza algodonera. Llegó a Clemencia a realizar el bachillerato, se volvió a ir, y retornó definitivamente en 1999 huyendo de la violencia de Codazzi y refugiándose en la comparativamente pacífica Clemencia. Fue el gestor del primer festival de la canción vallenata del municipio, del que se realizaron tan solo dos ediciones. Ha ganado como compositor en algunos festivales de vallenato de la región, género del que dice tener más de 100 composiciones. Trabaja como vigilante en las noches.

Javier Villamil tiene 56 años.¹⁴ Dice que aprendió a componer a los 35 años, animado por Inocencio Orozco. Toda la vida ha sido agricultor, y continúa sembrando, por lo que se autodefine como campesino; sin embargo, una sequía le destruyó hace poco su cosecha por lo que actualmente (a principios de 2017) vive de comprar yuca en el municipio y venderla en Bayunca (corregimiento de Cartagena), en espera de recoger frutos de su propio huerto. Aunque escribe y lee con dificultad, se considera analfabeta. Ha participado en decenas de festivales, ganado en algunos, e incluso fungido como jurado en otros. Dice tener más de 35 canciones propias de diversos estilos en los que prima el vallenato.

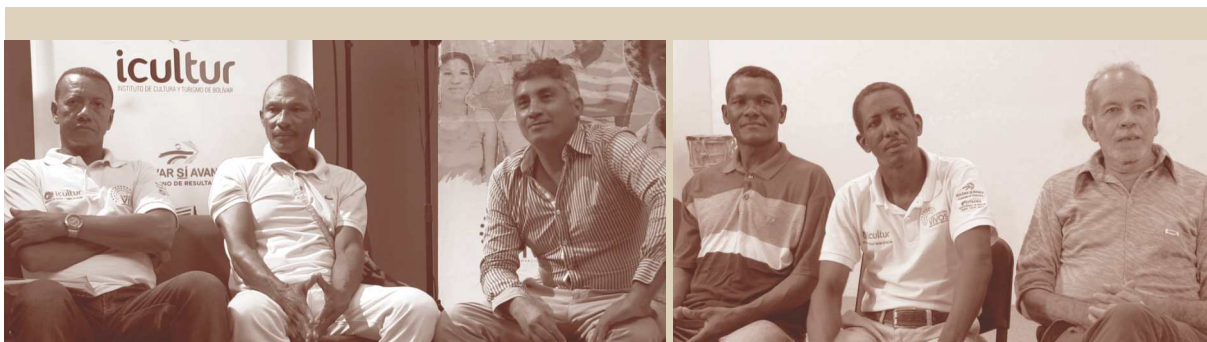
Román Carriazo tiene 51 años.¹⁵ Hace unos años hizo parte de un conjunto vallenato de la localidad con Wilfrido Olivares, del que se alejó una vez conformó su

¹² Así lo expresa Steven Feld: *"Este es un mundo sonoro en el que no solo encontramos que la vida musical se cimienta social e históricamente, sino que, además, la propia vida social es experimentada y se vuelve significativa a través de la música"* (Feld, 2013).

¹³ Nació el 13 de diciembre de 1975.

¹⁴ Nació el 10 de abril de 1960.

¹⁵ Nació el 16 de octubre de 1965.



Román Carriazo, Javier Villamil, e Inocencio Orozco.
Fotografía tomada por Neyid Rodríguez

Alexis Pantoja, Eusebio Pérez “El Mopri”, y Jaime Carmona.
Fotografía tomada por Beider Coneo.

propia familia. Empezó a componer alrededor de los 35 años, aunque al no tener quién lo guiara, fue con la llegada de Inocencio que afirmó su convicción. Se inspira en reconocidos autores de música vallenata como Rafael Manjarrez. Dice que su estilo es más comercial, que no le gustan tanto las canciones costumbristas ni “festivaleras”. Ha compuesto “unas treinta canciones”. Trabaja en oficios varios como el campo y la albañilería.

Como se aprecia de esta breve presentación, estos tres cantautores son de estratos bajos y con poco nivel educativo. Su actividad artística la realizan básicamente por motivación personal, conformando ellos mismos su red de apoyo y circulación: entre ellos se cantan las canciones, se animan a viajar a festivales, se critican su obra. Componen fundamentalmente vallenatos, animados tanto por Inocencio Orozco –quien, al vivir gran parte de su vida en un municipio del Cesar, tuvo una enculturación importante con el género- como por los múltiples festivales de música vallenata que hay en la región, lo que les ha abierto una angosta puerta de divulgación y circulación a nivel regional, más no local.

Los cantautores en María la Baja

Son también tres los cantautores que encontramos en María la Baja: Alexis Pantoja, Eusebio Pérez “El Mopri”, y Jaime Carmona.

Alexis Pantoja nació en María la Baja en el emblemático barrio Chumbún. Tiene 47 años.¹⁶ Se define como cantautor y como afrocolombiano. Dice que inició a componer desde muy pequeño: “como a los 11 años empecé a escribir, yo tenía un cuaderno lleno de muchas

canciones”. Ha tenido la música –el bullerengue entre ellas- como una de sus principales actividades. Actualmente no labora y se encuentra fuertemente vinculado a la Iglesia Trinitaria Cristiana El Faro.

Eusebio Pérez “El Mopri”, tiene 54 años.¹⁷ Nació en el corregimiento San José de Playón en donde fue víctima de desplazamiento forzado. Dice que tiene muchas canciones de diferentes géneros, pero tan solo ha registrado siete, que son las que suele cantar ante el miedo de que otras personas se apropien de su obra. Actualmente maneja un negocio propio de café internet.

Jaime Carmona nació en el municipio de Morales (sur de Bolívar), aunque se autodefine como marialabajense. Tiene 67 años.¹⁸ Canta y compone fundamentalmente boleros, música romántica y vallenatos. Es el único de los seis cantautores que ha realizado varios estudios de pregrado: Ciencias naturales, agronomía, y tecnología ambiental. Vive entre Bogotá y María la Baja, y ha sido funcionario público del municipio (director de la UMAT - Unidad Municipal de Asistencia Técnica Agropecuaria-).

Con excepción de Jaime Carmona, Alexis y “El Mopri” son cantautores inmersos en un habitus similar al de los clemencieros: son personas de bajo nivel socioeconómico y con poco nivel educativo. Adicionalmente, en las entrevistas y la etnografía realizada en el marco del proyecto, se evidencia también la fuerte relación de casi todos ellos con el campo. Recordemos igualmente que María la Baja es un municipio con una fuerte carga negativa relacionada con la importante presencia que tuvo en él el conflicto armado, y que Clemencia, aunque no ha sufrido significativamente por este conflicto,

¹⁶ Nació el 31 de diciembre de 1968.

¹⁷ Nació el 20 de julio de 1962.

¹⁸ Nació el 23 de enero de 1950.

sí comparte con María la Baja condiciones de vulnerabilidad de su población. Por tanto, partiendo del habitus de los cantautores, en el sentido de Bourdieu –estructuras estructuradas predispuestas a funcionar como estructuras estructurantes–, nos preguntamos, siguiendo los planteamientos de la acustemología de la violencia de Ana María Ochoa, “¿cómo se anclan estas historias de adversidades personales, sociales y políticas, en las prácticas musicales, en las maneras de imaginarnos lo musical y en la materialidad misma de la música?” (Ochoa, 2006).

La obra musical de los cantautores de Clemencia y María la Baja

Para dar respuesta a la pregunta de Ochoa, a continuación, presentamos las principales características musicales de la obra de los cantautores de ambos municipios. En total recogimos 23 canciones compuestas e interpretadas por los cantautores: 15 en el municipio de Clemencia y 8 en María la Baja.¹⁹ La mayoría son del género vallenato, aunque en algunas de ellas, por haber sido cantadas a capela, no es evidente el género musical al que se adscriben. Es llamativa la creatividad y originalidad en la construcción de la rima y métrica de las letras de sus composiciones: son muy pocas las que utilizan la clásica fórmula de la cuarteta octosilábica²⁰ –que imperó en los inicios de la producción fonográfica de la música de la región Caribe a mediados del siglo XX en la que compusieron la mayoría de obras autores como Lucho Bermúdez (porros y cumbias), Alejandro Durán (vallenatos o música de acordeón) y Toño Fernández (música de gaitas)– y emplean variadas formas. Veamos, a manera de ejemplo, la primera estrofa de la canción ¿Por qué no me dijo?, de Román Carriazo, del municipio de Clemencia.

*Yo la quería, yo la adoraba, y esperaba que un día
no muy tarde ella hiciera lo mismo conmigo /
porque no pudiste decirme por Dios, que ya ella no
podía sentir ese amor que yo estaba sintiendo
para contigo / porque ayer tan tarde lo vine a
saber, que ya aquella gaviota voló para nunca
volver a su nido / perdóname si algún día yo te di el
corazón, tomastes tan en serio mi error y tu
desamor eso están acabando conmigo.*

Esta forma de componer con variaciones en métrica y rima se ha popularizado en el vallenato fundamentalmente a partir de la obra de Diomedes Díaz. La fórmula de cuartetas octosilábicas usualmente se ha asociado con una facilidad nemotécnica: en contextos rurales y de culturas iletradas, esta forma de composición facilita la recordación y fácil apropiación de la obra (Tobón y Ochoa, et al, 2015); sin embargo, la obra de todos estos cantautores, sin excepción, muestra la preferencia por métricas y rítmicas variadas, letras considerablemente extensas, y creación de diversas secciones dentro de las obras (estrofas, coros, puentes, interludios, introducciones, etc.), cada una conformada por múltiples frases textuales. Esto implica una gran capacidad de memoria vinculada a un largo y esforzado ejercicio compositivo que evidencia la importancia que cada autor le da a su práctica.

La principal temática a la que le cantan es al amor de pareja (9 canciones), tema que suele dominar en general las músicas populares latinoamericanas tanto a lo largo de la historia de la industria fonográfica como en la actualidad. Cuatro canciones fueron dedicadas al campo, evidenciando desde las líricas el paisaje sonoro en el que viven, así como sus habitus, y recurrimos aquí al concepto porque las temáticas relativas al campo no son frecuentes en las músicas populares mediáticas actuales, más sí era un tema a tratar en el repertorio de las primeras décadas de la industria fonográfica en el Caribe (verbi gracia los compositores previamente citados Lucho Bermúdez, Alejo Durán y Toño Fernández). El hablarle al campo es una forma de estar en el mundo, de habitarlo, de hablar de su cotidianidad, de nombrarla y darle voz. Javier Villamil es el que más reivindica esta temática, a la par que se identifica él mismo como campesino, por lo que afirma que “lo cierto es que todos los compositores tienen la vocación de componer al campo. Lo primitivo es el campo, lo primordial”.

En cuanto a la presencia de la violencia en la obra de estos compositores, esta se da de muchas formas, no solo explícitamente en el abordaje del conflicto armado que vive el país a través de sus letras, sino que son múltiples las formas de violencia que se encuentran en su obra a través del análisis de las letras; también está presente en la práctica misma de la composición, en el ejercicio de sus libertades, en las condiciones en las que

¹⁹ Las letras de todas estas canciones se publicarán en la página web <http://www.laboratoriosvivos.com> del proyecto “Laboratorios Vivos de Innovación y Cultura” en un archivo denominado “cancionero y coplerío” que reúne todas las canciones y coplas recogidas en ambos municipios durante la intervención del mismo.

²⁰ La cuarteta octosilábica es la construcción de versos de cuatro frases cada una de ocho sílabas, en las que usualmente riman la segunda con la cuarta.

pueden ejercer su subjetividad a través de la música como forma de representación simbólica de su cotidianidad, en la forma de ubicarse, visibilizarse y hallar un lugar en el mundo (*habitus*) y en definitiva en las distintas formas en que podemos entender la acustemología de la violencia a través de estos cantautores.

Conclusiones

Para una acustemología de la violencia: el caso de los cantautores de Clemencia y María la Baja.

“Sin duda estos dos elementos — el valor de lo existencial en lo poético y la ritualidad reencantadora de la intensidad emotiva plasmada en formas artísticas— son claves importantes para pensar el sentido de las artes en medio de las ciudadanías del miedo. La ética de lo estético retoma aquí una de sus significaciones más intensas.” (Ochoa, s.f., pág. 8-9)

Es reconocido el papel de las artes, de lo estético, y en particular de la música como formas de representación y construcción/reconstrucción de la cotidianidad “entendida esta como la unidad espacio-temporal donde nuestras relaciones sociales logran concreción y, por tanto, se llenan de experiencia y sentido social” (Ortega, 2008, pág. 22), más aún en contextos de violencia. A partir de entrelazar el análisis temático de las canciones y su relación con el paisaje sonoro, las motivaciones detrás del ejercicio de la composición y su relación con el *habitus* de los compositores, y las limitaciones que encuentra lo sonoro en su apropiación del espacio público (cartografía sonora), daremos nuestra visión de cómo se encarna una acustemología de la violencia tanto para María la Baja como para Clemencia en el quehacer de estos cantautores.

Como vimos, las temáticas en relación con la violencia no primaron dentro de las canciones que recogimos en ninguno de los dos municipios. Tan solo dos canciones hablaban expresamente sobre esta problemática (la canción “Yo soy un agricultor”, de Javier Villamil, en Clemencia, y la canción “Vivamos en paz”, de Jaime

Carmona, en María la Baja). Sin embargo, vale la pena relatar cómo llegamos a que las ejecutaran. Durante la reunión con los cantautores en ambos municipios, les pedimos que nos contaran sobre sus vidas y alternaran con el canto de algunas de sus composiciones. Luego de una o dos horas de encuentro y de la interpretación de más de 10 canciones en cada ocasión, la violencia no aparecía en sus relatos de forma explícita. A lo sumo se podía inferir un poco su presencia precisamente por su ausencia en los relatos, o por la expresión de lo contrario: la exaltación de la supuesta convivencia en perfecta paz y armonía (en las canciones “Nostalgia Clemencia”, de Inocencio Orozco; “El campesino alegre”, de Javier Villamil; y “El saludo es mi amigo”, de Eusebio Pérez).²¹ Al ver que no aparecía esta temática, se les preguntó explícitamente si habían sido de alguna forma víctimas del conflicto armado, y si la violencia hacía parte de las temáticas que abordaban en sus canciones. Ante la pregunta, obtuvimos dos tipos de respuesta: por un lado, los cantautores de Clemencia, un municipio supuestamente poco afectado por el conflicto armado, empezaron a hablar con mayor vehemencia, era notorio que la pregunta los había interpelado. Se reconocieron todos directa o indirectamente afectados por el conflicto y dos de ellos relataron historias personales en los que habían sentido en peligro su integridad física por parte de actores armados. No obstante, ellos, al igual que Jaime Carmona, no se encuentran registrados en el RUV (Registro Único de Víctimas) como víctimas del conflicto armado por no haber sido profundamente afectados por el mismo. Estos cuatro cantautores coincidieron en que le han compuesto y cantado al conflicto y a la violencia vivida, pero no de una forma literal en la que narren sus experiencias, sino abordando el tema de una forma abstracta y no concreta de su situación real. Es clarificador al respecto el testimonio de Jaime Carmona:

Yo creo que le hago más apología a la paz y a la vivencia sana, sin embargo, en la canción en donde yo digo que vivamos en paz, yo la toco tangencialmente (la violencia) y diríamos que sutilmente, fíjate, yo digo:

“Cabe recordar que algún momento tuve que llorar, aquellas tierras tocó abandonar y mi alimento es amar y besar. Vivamos en paz, le pido a Dios ser

²¹ Un fragmento de la canción *Nostalgia Clemencia* dice: hoy mi gente clemenciera ya no me queda duda que aquí hay alegría y paz. / Y por eso todo el que viene de fuera y admira nuestra cultura aquí se quiere quedar (bis) / aquí donde reina la igualdad, gente que sabe andar decentes y unidos / aquí sí sabemos cultivar una buena moral como campesinos (bis) / Aquí está la gente de buen corazón, alegre, sencilla, con mucha inteligencia, por eso pienso que en nuestra nación no hay otra maravilla igual que mi Clemencia.

mejor cada día, nuestras víctimas hay que respaldar, con mucho amor los Montes de María / Y reflexionar, hay que querer y también perdonar, mestizos, negros, indios y raizal, y hermanos blancos en un mismo lugar”.

Entonces yo pues como que “hamaqueo” la situación, pero termino buscándole la parte positiva, la apología a la paz.

Coincide esta postura con la de Javier Villamil e Inocencio Orozco en Clemencia, quienes afirman que si abordan este tema lo hacen de forma velada: “*Si lo dices directo, te dan balín*”,²² fue la expresión de Inocencio.

En contraste, Román Carriazo dice que no aborda el tema, que solo quiere cantar de cosas bonitas, lo que se puede leer como una forma de negación del problema, negación que Eusebio Pérez “*El Mopri*” en María la Baja escoge de manera consciente. Así lo expresó:

Tú sabes que la letra de una canción hecha por un compositor, [te ayuda] o te daña, te transforma a cosas buenas o malas. Entonces... no sé si han escuchado mis canciones, que siempre dejan, tienen un mensaje (...) constructivo, de todo lo que es soñar cosas agradables, cosas que te pueden enseñar para alegrarte la vida, para sonreírle a la vida, porque cuando tu corazón está alegre todo tu cuerpo lo está; entonces lo importante es que si tú tienes la capacidad de componer una canción que pueda alegrarte la vida, ahí estás haciéndole... estás colaborando con un bonito mensaje hacia la violencia... Yo pienso que no es como recordar todas esas cosas que han pasado que a muchos nos duele, sino es tratar de construir con palabras bonitas, palabras agradables que te saquen de esa forma de pensar, porque uno queda traumatizado; entonces, si tú sales de una clase en donde tienes un escape, coges una guitarra, tú estás estresado, tú piensas: ‘voy a coger esta guitarra porque esta guitarra me va a nutrir la mente de todo esto que he vivido hoy’, que de pronto tú vas a decir: ‘mi cabeza ha sido un desastre, porque me siento saturado y yo quiero sentirme libre, me quiero sentir reposado’, [entonces] cojo mi guitarra, entono una canción, me relajo; esa es la idea... Yo casi no me dedico a componer una canción de lo que se vivió porque es como remover un dolor, entonces yo más que todo hago canciones en donde tú puedas mirar el lado bueno.

A pesar de que cuando pusimos sobre el tapete el tema de la violencia todos los cantautores se mostraron vivamente interpelados (la conversación aceleró su ritmo y la polifonía de voces aumentó), vemos que Román Carriazo no aborda temas ni de violencia ni de paz, sino temáticas más “comerciales” en donde prima el amor de pareja; que Eusebio Pérez “*El Mopri*”, habla de cosas bonitas como un mensaje consciente de exaltación de valores de convivencia; e Inocencio Orozco y Javier Villamil prefieren, en caso de tocar el tema, hacerlo de forma velada. Aunque tanto el sentido común como la etnomusicóloga Ana María Ochoa a partir de su investigación para su libro-ensayo sobre las políticas culturales en Colombia en la década durante el cambio de siglo, sugieren o afirman que “frecuentemente el tema principal de las obras de arte en los espacios del miedo es el de las vivencias personales o locales de la violencia” (Ochoa, 2003 b, pág. 167), no acontece así con los cantautores y su obra. ¿No es esto una expresión más de un contexto de acallamiento cotidiano? ¿Cómo construir formas de estar y habitar el mundo en escenarios de miedo y limitación de las libertades?

Vemos aquí dos tipos de acallamiento: de un lado el personal y subjetivo que en medio de las ciudadanías del miedo se enfrenta con estrategias diferentes (la gambeta al tema, su negación, o su mención de forma indirecta), pero de otro está el acallamiento ante la inexistencia de espacios de visibilización o performatividad de sus canciones: no se graban, no se cantan, no circulan, no cuentan con espacios de presentación en las comunidades.

En cuanto al primer tipo de acallamiento, dice Ana María Ochoa que “uno de los rasgos más perversos del conflicto colombiano [...] es el de la ley del silencio. En el contexto del conflicto armado la idea de silencio se utiliza para referirse a diferentes formas de acallamiento forzoso o de negación de la gravedad del conflicto” (Ochoa, 2003 b, pág. 127); y de forma similar el acallamiento del espacio público lo explica así:

Así, la música se constituye en eje fundamental de lo paradójico de las políticas de prohibición que señalan un problema por medio de su negación, como si el silenciamiento de dichas músicas silenciara las historias de exclusión, reordenamiento estético y social, y demanda socio-política a los cuales dan voz. Aquí el discurso de prohibición no es sólo un asunto de censura musical (Cloonan, 2003)

²² Dar balín, o dar bala, es una expresión coloquial que significa disparar con arma de fuego, por lo que se usa como sinónimo de asesinar.

sino que hace parte de una política de negación de la existencia de realidades sociales tales como las dimensiones estéticas, sociales, económicas y políticas del narcotráfico, el incremento de la pobreza y las diferentes formas de exclusión social (Ochoa, 2006).

En este sentido, como evidencia la descripción de la cartografía sonora, no hay "escena musical" en Clemencia y María la Baja, es decir, no hay "[...] estrategias de re-escritura de los espacios urbanos por medio de las prácticas musicales, del mismo modo que determinadas escenas se apoderan de espacios públicos para transformarlos esporádicamente en sus territorios de performance" (Mendivil y Spencer, 2014, pág. 10-11). En María la Baja hay algunos grupos musicales constituidos: dos o tres de bullerengue, una banda de paz (anteriormente llamadas bandas de guerra), una banda de porros, un conjunto vallenato. Ninguno de estos grupos ensaya o practica en espacios públicos, ni siquiera la banda de paz, género que usualmente usa las calles como espacio performativo. Los bullerengueros se juntan en alguna casa, los vallenateros en algún portón, la plaza no es un lugar de reunión de sus compositores, la música transcurre en espacios privados sin involucrarse con la cotidianidad del municipio. Esto se puede leer también como una forma de acallamiento, la no apropiación ni uso del espacio público desde las diferentes agrupaciones musicales como resultado de un marco de violencia e intimidación. Es en este contexto que lo sonoro funciona incluso como amenaza: María la Baja en particular es un municipio sumamente silencioso en horas no laborales, y la presencia de voces, principalmente jóvenes y masculinas, invita más a asumir un estado de alerta y prevención -a percibirse como una posible amenaza- que a la tranquilidad que genera la compañía. Sin embargo, en Clemencia ocurre algo que se puede leer como aún más violento, como un acallamiento mayor: no solo no hay apropiación del espacio público con la música, no solo no hay "escenas musicales" en el municipio, sino que no hay agrupaciones musicales constituidas de ningún tipo. De alguna forma la fuerte presencia del conflicto armado en María la Baja ha traído como procesos de resiliencia la conformación de agrupaciones de música y danza, con un fortalecimiento relativo de la Casa de la Cultura, mientras en Clemencia, debido al no reconocimiento del conflicto armado en el territorio, la cultura no ha sido invocada como un mecanismo importante regenerador del tejido social.

Pero las formas de acallamiento son aún mayores. No es solo el subjetivo (lo que cada cantautor escoge callar) ni el del espacio público (la inexistencia de espacios de

presentación), sino que se niega la posibilidad misma de ser a través de la música. Pensar en temáticas para la creación de rimas o coplas, armar estrofas, coros, construir canciones y cantarlas no se les reconoce como una actividad acorde con su habitus, sino ajena a lo que el habitus les impone: evidencia una disonancia entre lo que las posibilidades lógicas de su habitus sugieren y sus elecciones emotivas de ser. Así suponía Bourdieu que funcionaba esta relación entre condiciones objetivas y elecciones subjetivas:

Si se observa regularmente una correlación muy estrecha entre las probabilidades objetivas científicamente construidas (por ejemplo, las oportunidades de acceso a tal o cual bien) y las esperanzas subjetivas (las "motivaciones" y las "necesidades"), no es porque los agentes ajusten conscientemente sus aspiraciones a una evaluación exacta de sus probabilidades de éxito, a la manera de un jugador que regulara su juego en función de una información perfecta de sus probabilidades de victoria. En realidad, dado que las disposiciones duraderamente inculcadas por las posibilidades e imposibilidades, libertades y necesidades, facilidades y prohibiciones que están inscritas en las condiciones objetivas (y que la ciencia aprehende a través de regularidades estadísticas como probabilidades objetivamente ligadas a un grupo o clase) engendran disposiciones objetivamente compatibles con esas condiciones y, en cierto modo, preadaptadas a sus exigencias; las prácticas más improbables se encuentran excluidas sin examen alguno, a título de lo impensable, por esa especie de sumisión inmediata al orden que inclina a hacer de la necesidad virtud, es decir, a rehusar lo rehusado y querer lo inevitable (Bourdieu, 1979, pág. 93).

Este determinismo lo enfatiza aún más para lo que él llama "las clases populares":

La proposición fundamental que define el habitus como necesidad hecha virtud nunca se deja experimentar con tanta evidencia como en el caso de las clases populares, puesto que la necesidad abarca perfectamente, por lo que a ellas se refiere, todo lo que de ordinario da a entender esta palabra, esto es, la ineluctable privación de los bienes necesarios. La necesidad impone un gusto de necesidad que implica una forma de adaptación a la necesidad y, con ello, de aceptación de lo necesario, de resignación a lo inevitable [...].

La clase social no se define solo por una posición en las relaciones de producción, sino también por el habitus de clase que “normalmente” (es decir, con una fuerte probabilidad estadística) se encuentra asociado a esta posición (Bourdieu, 1979, pág. 379).

La sumisión a la necesidad que, como se ha visto, inclina a las clases populares hacia una “estética” pragmática y funcionalista, rechazando la gratuidad y la futilidad de los ejercicios formales y de cualquier especie de arte por el arte, se encuentra también en la base de todas las elecciones de la existencia cotidiana y de un arte de vivir que impone la exclusión de las intenciones propiamente estéticas como si de “locuras” se tratase.²³ (Bourdieu, 1979, pág. 385).

Esto es lo que encarnan estos cantautores: salidos de sus *habitus* –personajes de extracción campesina, sin historias familiares relacionadas con el quehacer musical, sin apoyo institucional y sin la participación de una red de estímulo y enculturación en el quehacer compositivo– son tildados de “locos”. Así lo expresó explícitamente Javier Villamil: “yo desde *pelao*”²⁴ cuando estaba en el monte, los papás míos pensaban que yo era loco [por componer, rimar, filosofar].²⁵

María Elisa Pinto dice que “Art is considered a tool that allows people to find each other’s humanity, release and share emotions, heal personal and/or collective trauma, communicate their version of the truth, appreciate the narrative of the other, deal with identity issues, and, in general, transform relationships and bring people together” (Pinto 2014, pág. 30).²⁶ Con la negación de la circulación de sus músicas, su invisibilización, la no

apropiación del espacio público desde lo sonoro, las virtudes conciliadoras y reconciliadoras que se le atribuyen a la cultura como representación simbólica, y en particular a la música, terminan siendo un supuesto. Es la negación de la posibilidad de la construcción deseada de su cotidianidad a través de la limitación de sus libertades. Ana María Ochoa señala que es a partir de esta atención a la materialidad de lo musical que desmontamos mitologías sobre una asumida capacidad de la música para cohesionar sociedades y sujetos. “[...] [Sin embargo], es precisamente desde esta materialidad que la música se puede utilizar tanto para fracturar nuestro sentido de sujetos y seres sociales, como para constituirlo” (Ochoa, 2006). La invisibilidad de la música es en realidad una más de las diferentes formas de negación del espacio público, de discriminación. Estos cantautores encarnan el habla sin voz, la capacidad de decir, pero no de ser escuchados, la imposibilidad de ser, de habitar, de construir la cotidianidad en una espiral de negaciones. Más que una forma diferente de ser, la composición y el canto constituyen una forma de estar allí donde no se puede ser (Ochoa, 2003 b, pág. 172). En definitiva, en palabras de Ana María Ochoa, “lo acallado es la posibilidad misma de espacio público” (Ochoa, s.f., pág. 8).

En definitiva, a estos cantautores la composición les sirve para aumentar su capacidad de reflexividad, e intentar constituirse como ser, pero no constituye una herramienta de construcción de memoria (Pinto, 2014), de elaboración de “un relato nacional en donde el ‘momento negativo’ encuentre naturalmente su lugar” (Birembaum, 2006, citando a Daniel Pecaú 2001: 247), de catarsis en ambientes violentos, o de reconstrucción significativa de tejido social, independientemente de las distintas historias de presencia del conflicto armado. Y ellos lo tienen muy claro. Veamos al respecto la letra de la canción “La vida del artista”, autoría de Javier Villamil:

²³ El subrayado es nuestro.

²⁴ *Pelao*: niño o adolescente.

²⁵ En otro aparte de la entrevista dijo: “[yo] cantaba versos, los versos que recuerdo... Yo para subir al cielo / no necesito escalera / me subo con Susana / y me bajo con Rafaela. [...] y entonces empataba un versito de esos con otro, y – “¿me canta un versito?” Y eran veinte centavos, y me llegué a ganar hasta un peso en aquel tiempo. Y mi mamá: ¿Ese *pelao* está loco?

²⁶ “Las artes son consideradas herramientas que permiten a las personas encontrarse con la humanidad de los demás, liberar y compartir emociones, sanar traumas personales y/o colectivos, comunicar su propia versión de la verdad, apreciar la narrativa del otro, enfrentar problemas identitarios, y, en general, transformar relaciones y juntar a las personas”. Traducción nuestra.

Me lo ha repetido mi vieja, que no ande de noche en la calle de un loco cantando / le causa mucho desagrado al ver que muchas veces el artista es maltratado / ¡ay! yo sé que tienes mil razones, y aunque componer una canción es digno de admirarlo / yo he visto dejar los amores al ver en un compositor su futuro truncado.

Yo comprendo vieja que tú tengas razón / al saber qué triste es la vida del artista / pero si me ves cantar en un corredor / es porque una canción cicatriza mi herida / no importa que nadie valore lo que soy / solo rimo versos la guitarra es mi amiga / yo vine al mundo a enriquecer el folclor / Y lo voy a hacer hasta el día de mi partida.

Y aunque vivir de la música es una locura / yo saco versos del alma y hago una canción / el que nació para cura, nació para cura / pero yo nací para ser un compositor.

CORO:

Y aunque a veces no tenga ni una moneda / yo amanezco complaciendo a mis amigos / creo que antes de haberme parido mi vieja / ya lo sabía Dios que este era mi destino.

Yo sé que cuando se quiere se puede / algún día seré grande en el folclor / y hasta Diomedes para ser Diomedes / por las verdes y las maduras pasó.

CORO: Y aunque a veces...

En mi primera serenata yo supe que aquel buen artista debe ser valiente / y al rocío de la madrugada me erizó la piel y sentí que tal era mi suerte / ¡ay!, compréndeme vieja del alma, qué orgulloso estoy de mi vida y lo grito mil veces / que aquel que persevera alcanza, y en cada suspiro de mi alma un acordeón se siente.

En cada parranda yo entrego el corazón / yo lo entrego todo y me voy de amanecida / y aunque a mí me quiten la vivencia en el folclor / yo muero abrazado a mi guitarra sentida. / Aunque a mí me tilde de loco a donde voy / esa fue mi estrella y es la ley de la vida / y es la misma vida anterior yo la doy / para que valoren en Colombia al artista.

Muchas veces he llorado a lágrima viva / cuando quedo sin pasaje en algún festival / el que nació para médico que mi Dios lo bendiga / pero yo con un aplauso siento ganar más.

CORO: Y aunque a veces...

Yo sé que cuando se quiere se puede / algún día seré grande en el folclor / y hasta Diomedes para ser Diomedes / por las verdes y las maduras pasó.

CORO: Y aunque a veces...

Son muchas las preguntas que surgen de este acercamiento a la acustemología de ambos territorios a partir de la obra de estos cantautores. Solo por mencionar algunas, nos preguntamos ¿Qué sucederá con ellos en el escenario del posconflicto? ¿por qué no encontramos mujeres cantautoras? Esperamos que el

presente artículo no solo contribuya a visibilizar, comprender y valorar a estos personajes, sino también a repensar la importancia y el lugar que la música tiene en escenarios de conflicto, y a motivar el uso de la acustemología como perspectiva para el análisis cultural y la construcción de sociedad.

Bibliografía

Alcaldía de Clemencia - Bolívar. (2016). Nuestro municipio. Geografía. Recuperado de http://www.clemencia-bolivar.gov.co/informacion_general.shtml

Alcaldía de María la Baja – Bolívar. (2012). Nuestro municipio. Información general. Recuperado de http://www.marialabaja-bolivar.gov.co/informacion_general.shtml

Barbero, Jesús Martín, y Ochoa, Ana María (s.f.) Políticas de multiculturalidad y desubicaciones de lo popular. En "Estudios Latinoamericanos sobre cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización".

BBC Mundo. (2017). ¿Cuáles son los 6 países más desiguales de América Latina? - BBC Mundo. [online] tomado de: http://www.bbc.com/mundo/noticias/2016/03/160308_america_latina_economia_desigualdad_ab. Consultado el 25 enero de 2017.

Bourdieu, Pierre (1979). "La Distinción. Criterios y bases del buen gusto". Traducción al español 1988. Editorial Taurus. (1980).

"El sentido práctico", traducción al español 1993, Editorial Taurus, Madrid. Consultado en http://educarteoax.com/pedagogizando/descargas/otros/el_sentido_practico.pdf

Cepeda, Margarita María (2012). "En torno a una ética de la escucha". Tesis para optar al título de Doctor en Filosofía. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

DANE. (2005a). Boletín censo general 2005. Perfil María La Baja-Bolívar. Recuperado de http://www.dane.gov.co/files/censo2005/perfiles/bolivar/maria_la_baja.pdf

(2013). Estimación y proyección de población nacional, departamental y municipal por sexo, grupos quinquenales de edad y edades simples de 0 a 26 años 1985-2020. Recuperado de https://www.dane.gov.co/files/investigaciones/poblacion/proyepobla06_20/Edades_Simples_1985-2020.xls

Das, Venna y Kleinman, Arthur. 1997. "Introduction" a Violence and Subjectivity, Veena Das, Arthur Kleinman, Mamphela Ramphele and Pamela Reynolds, Eds., 1-18. Berkeley, Los Ángeles, London: University of California Press.

Feld, Steven (2012). "Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kaluli Expression", Tercera edición. Duke University Press.

_____ (2013). Una acustemología de la Selva Tropical. En Revista Colombiana de Antropología, vol. 29 No. 1. Junio de 2013, Bogotá. Instituto Colombiano de Antropología.

_____ (2015). Sonidos y sentidos: entrevista con Steven Feld. Entrevista realizada por Rita de Cácia Oenning da Silva. Traducción: Federico Ochoa Escobar. Revista A contratiempo No. 26, julio-diciembre de 2015, Ministerio de Cultura, Bogotá, Colombia. Recuperado de: <http://www.musigrafia.org/acontratiempo/?ediciones/revista-26/articulos/sonidos-y-sentidos-entrevista-con-steven-feld.html>

Gobernación de Bolívar, (2017). Geografía. [online] Bolivar.gov.co. Tomado de: <http://www.bolivar.gov.co/index.php/gobierno-transparente/informacion-institucional/geografia> [encontrado 27 Enero, 2017]

Gómez, Nathaly (2016). "La etnografía: el arte de capturar, sentir y describir." Contenido digital No. 11. Laboratorios Vivos. Disponible en <http://laboratoriosvivos.com/wp-content/uploads/2016/11/Contenido-Digital-11-ilovepdf-compressed.pdf>

Grupo de Memoria Histórica (2013). ¡Basta ya! Colombia: memorias de Guerra y dignidad. Informe general Grupo de Memoria Histórica. Centro Nacional de Memoria Histórica. Consultado en <http://www.centrodememoriahistorica.gov.co/descargas/informes2013/bastaYa/basta-ya-colombia-memorias-de-guerra-y-dignidad-2016.pdf>

Mendívil, Julio; Spencer, Christian (2016). Introducción al libro "Made in Latin America: Studies in popular music", editado por los autores. Routledge. Nueva York, Londres.

Molina, G., Mendoza, L., Ortega, A., Ochoa, F., Barraza, M., Gómez, N., Osorio, D., Marín, K., García, M., Castillo, J., Prieto, C., Betancourth, M. (2017). Tecnologías simbólicas y culturas creativas. La experiencia regional de los Laboratorios Vivos de Innovación y Cultura. Cartagena: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano UJTL.

Merriam, Alan (1964). "The anthropology of music". Northwestern University Press

Middelton, Richard (1990). Studying popular music. Open University Press. Milton Keynes, Philadelphia. pág. 140-142.

Ministerio de Cultura (2003). "Escuelas de Música Tradicional." Plan Nacional de Música para la Convivencia. Bogotá, Colombia. Recuperado de: <http://www.territoriosonoro.org/CDM/tradicionales/files/parametros.pdf>

Murray, R. (1977) "The soundscape. Our Sonic Environment and The tuning of the world". Destiny Books, Rochester, Vermont.

Ochoa Gautier, Ana María [s.f.]. Artes, cultura, violencia: las políticas de supervivencia. En línea. Recuperado de <http://lanic.utexas.edu/project/etext/llilas/cpa/spring03/culturaypaz/ochoa.pdf>

(2003a). "Músicas locales en tiempos de globalización". Enciclopedia latinoamericana de Sociocultura y comunicación. Grupo Editorial Norma. Bogotá, 2003.

(2003b). Entre los deseos y los derechos. Un ensayo crítico sobre políticas culturales. Colección Ensayo Crítico. Instituto Colombiano de Antropología e Historia, ICAANH

(2006) A Manera de Introducción: La materialidad de lo musical y su relación con la violencia. En "Trans: revista transcultural de música". volumen 10. Recuperado de: <http://www.sibetrans.com/trans/article/142/a-manera-de-introduccion-la-materialidad-de-lo-musical-y-su-relacion-con-la-violencia>

Ortega, Francisco (2008). Rehabilitar la cotidianidad. En "Veena Das: Sujetos del dolor, agentes de dignidad. Francisco A. Ortega, editor. Universidad Nacional de Colombia. Bogotá.

Paulhiac, J. C., Ortega, A., Alfaro, A., Mendoza, L., Barraza, M., Ochoa, F. Marín, K. (2016). Caracterización de las manifestaciones culturales en Clemencia y María la Baja (Bolívar) Segunda edición. Cartagena: Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano UJTL. Disponible en: <http://laboratoriosvivos.com/investigacion/publicaciones/informe-de-caracterizacion/>

Pinto G., María Elisa (2014). Music and reconciliation in Colombia: Opportunities and limitations of songs composed by victims. En "Music and arts in action, volumen 4, tomo 2, pág. 24-51. Program for Social Communication and Piece, Universidad Santo Tomás, Bogotá.

Spencer, Christian (2011). En "Música popular y juicios de valor: una reflexión desde América Latina". Coordinadores: Juan Francisco Sans y Rubén López Cano. Fundación Celarg, Colección de Musicología Latinoamericana Francisco Curt Lange. Caracas, Venezuela. pág. 25-64.

Tobón, Alejandro; Ochoa, Federico, et al (2015). "El río que baja cantando. Análisis etnomusicológico de romances de tradición oral del Atrato Medio". Libro-disco. Editorial Universidad de Antioquia.

Victorino Cubillos, Raquel (2011). "Transformaciones territoriales a partir del abandono y despojo de tierra asociado a la acción de grupos armados caso María la Baja Departamento de Bolívar". Trabajo de grado para acceder al título de Magister en Desarrollo Rural. Pontificia Universidad Javeriana, Bogotá.

Yepes F., Edward (2015). "Las lógicas de apropiación en las músicas de Banda Pelayera". Tesis para optar al título de Magister en Música. Pontificia Universidad Javeriana. Bogotá, D.C.



Miriam Álvarez

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 pegasos 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 estatuaría 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 perdone 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 zapatonos 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.

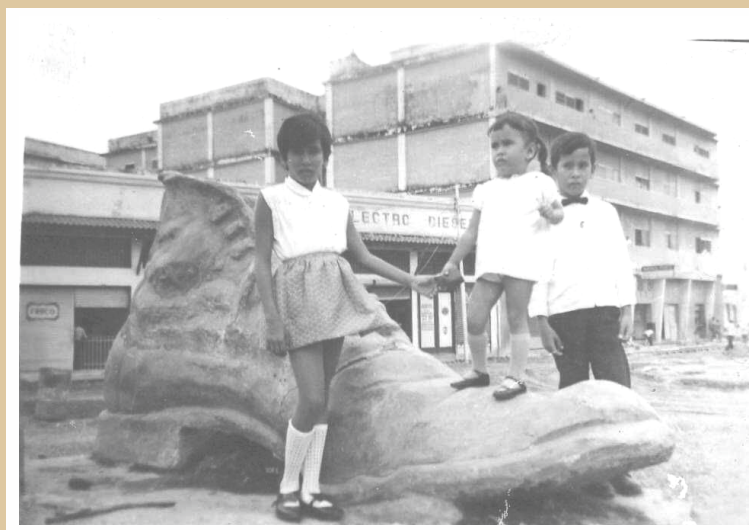
Pues bien, estos zapatos son la negación de la estatua. Y por una extraña paradoja Luis Carlos López está aquí, está más viviente en estas piedras desoladas, que si su efigie se irguiese frente a este bloque de muralla y frente a este trozo de mar. Porque estos zapatos que hoy descansan en este pedestal 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 lámbres 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 que tuvo 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

La perspectiva pictórica

Juvenal J. Miranda M., Diseñador Industrial,
Candidato a Magíster en Historia del Arte
Universidad de Antioquia/Unibac

Resumen:

Dentro de la búsqueda por métodos de expresión que permitieran y facilitaran a los artistas renacentistas la representación de las formas desde una óptica natural, equilibrada y armónica en cuanto a lo percibido, es la perspectiva tal vez la técnica más relevante, más profundamente desarrollada y más ampliamente aplicada en el arte de dicha época.

Palabras claves:

Perspectiva, arte renacentista, renacimiento, historia del arte.

Abstract:

Within the search for methods of expression that would allow and facilitate Renaissance artists, the representation of forms from a natural, balanced and harmonious point of view in terms of what is perceived, perspective is perhaps the most relevant, most deeply developed and more widely applied technique in the art of that time.

Keywords:

Perspective, renaissance art, history of art.

La perspectiva es una técnica de representación pictórica a través de la cual se muestran sobre una superficie bidimensional los elementos que componen una escena modelo, buscando recrear fielmente la profundidad total del espacio en el que los elementos existen, así como la posición y la distancia relativa entre ellos. Si bien se puede representar con ella un objeto, su aplicación es más profunda y conlleva un mayor despliegue de habilidades cuando es una composición que involucra varios objetos, además de muebles e inmuebles, ambientes, seres y entornos.

No solo es una elaboración instaurada por los artistas durante la época denominada Renacimiento; ellos la crearon, la perfeccionaron y la simplificaron de tal manera que en ella reside la diferencia principal entre el arte de la época y el arte anterior a ésta. No es posible decir que exista más valor artístico en una pintura renacentista que en una obra clásica o medieval, la diferencia precisa radica en el modo de simular el espacio, en el carácter que se le otorga a éste y en cómo a partir de él se ubican y trabajan los demás elementos que conforman la composición. Por otro lado, incluso adquirió la perspectiva tal ponderación en la representación visual que la no aplicación de sus principios y el hecho de prescindir de ella -como en el caso del movimiento cubista y antes de éste, en el trabajo de Paul Cézanne- marcaría el paso hacia el arte moderno.

Etimológicamente el término deriva del latín *perspectivus*, conformado a su vez por el prefijo *per-* a través, por completo, el verbo *spectum*: mirar, observar y el sufijo *tivus*: relación activa o pasiva; por lo que se puede inferir que refiere a la relación de mirar a través, de observar por completo. En la práctica corresponde a la simulación de la captura de ese instante en el que un espectador observa desde una posición determinada una escena, y cómo desde esa posición se dan las relaciones de profundidad, de espacialidad y de modificación aparente de tamaño, de nitidez y de tonalidad. Con el uso de la perspectiva, la representación logra dar una sensación mayor de tridimensionalidad y de volumen, y el arte de carácter figurativo gana en calidad en cuanto a mostrar los cuerpos de manera muy similar a como se observan en la realidad. Se crea la ilusión de contener en un sustrato plano, toda una realidad volumétrica.

Se hace en este punto menester recordar que, en el continente europeo durante el siglo XIV, en parte como consecuencia del debilitamiento de algunas estructuras medievales, se producen cambios a nivel social, político, económico y por supuesto cultural. Con referencia a este último, en el arte se da un retorno a los valores estéticos de las culturas clásicas (Grecia y Roma), un giro hacia considerar ahora al hombre como centro y eje de la creación (humanismo), un interés por la representación verosímil de las cosas tal como son. Aunado a las

circunstancias mencionadas, la aparición de una nueva clase burguesa compuesta por mercaderes, comerciantes y banqueros amplió el círculo de los comitentes, acrecentó los espacios destinados a dar cobijo a las obras y dio protagonismo a los artistas, quienes ahora con sus creaciones, salieron del anonimato. Se dio valor a la obra, y el artista reclamó una dignidad social rechazando su hacer como práctica meramente manual -artesanía-, exigiendo se le considerara -en comparación a las artes liberales- práctica intelectual.

En lo relativo a ser considerada como un arte liberal, el hecho es especialmente específico para el caso del dibujo y la pintura, pues para la época no existía el término bellas artes que cobijara las prácticas que relacionamos en él, ni siquiera el término de artes visuales uniendo dibujo, pintura y escultura. Así pues, el esfuerzo por su valoración lo hacía cada práctica desde su posición particular, y por ejemplo se daba el hecho de que artistas que practicaban varios oficios, ponderaban uno por encima de los demás, siendo casi siempre la pintura la favorecida. Para Leonardo Da Vinci, por ejemplo, la pintura fue su arte predilecto, por ser duradero en el tiempo, por contener y transmitir lo tridimensional en un plano bidimensional, pero sobre todo por estar directamente ligado al sentido de la visión, primordial en el ser humano, y el cual le sirve como vía más directa para aprender y aprehender la realidad.

La pintura, y junto a ella el dibujo, encontraron en la perspectiva una técnica que fortalecía el discurso de un arte más intelectual que manual, se podría decir que durante el *trecento* se descubrió la necesidad de hacer un arte mimético frente a la realidad, una representación lo más verosímil posible; durante el *quattrocento* se definiría como tal, se establecerían las leyes que la rigen y los diferentes tipos para su aplicación, y se lograría su posicionamiento; finalmente en el *cinquecento* su síntesis, su propagación y difusión. Como ya se ha dicho se convertiría más que en una técnica, en una ley fundamental a aplicar si de hacer dibujo o arte se trata, máxime si se desea en realidad no solo hacerlo sino ser un artista destacado en la práctica. No sin razón fue lo primero que Leonardo Da Vinci recomendó en su libro *El tratado de la Pintura*, como se puede leer en su sección primera, titulada 'Lo que primeramente debe aprender un joven': "El artista debe ante todas cosas aprender la Perspectiva para la justa medida de las cosas [...]" (Da Vinci, s.f., pág.3). O como puede de nuevo verse en la sección XXIII, De aquellos que usan solo la práctica sin exactitud y sin ciencia, se extrae lo siguiente: "[...] La práctica debe cimentarse sobre una buena teórica, a la

cual sirve de guía la Perspectiva [...]" (Da Vinci, s.f., pág.11)

Giotto di Bondone (1267-1337) y Duccio di Buoninsegna (1255-1319) son considerados antecesores en la práctica de la perspectiva, cierto es que no postularon la técnica como tal, más en la práctica fueron iniciadores en el manejo de espacios tridimensionales al problematizar la manera de lograr mayor realismo en sus obras. El primero además fue innovador al darle a sus representaciones, volumen y peso. El segundo, al igual, trabajó un concepto más racional en sus representaciones en cuanto a manejo de volumen y uso de espacios cerrados en comparación con sus contemporáneos. Al respecto se puede citar lo mencionado por Panofsky (1999): "En efecto, los que fundaron la concepción del espacio moderno perspectivo son los dos grandes maestros en cuyo estilo se lleva a cabo la síntesis entre el arte gótico y el arte bizantino: Giotto y Duccio" (pág.36). Ambos son reconocidos como pioneros al superar los fundamentos o principios medievales de representación, y tratar de establecer un vínculo más próximo o cercano con la percepción visual y su traslado sobre un plano figurativo. Este esbozo de manejo perspectivo lograría un acople definitivo teórico-práctico en la siguiente generación de artistas quienes clarifican, perfeccionan y sistematizan su legado obteniendo un esquema metódico de aplicación. Con el descubrimiento del punto de fuga, se logró esquematizar matemáticamente el espacio y orientar las líneas ortogonales de la composición hacia ese infinito mismo que la unifica y ordena. Se observa esto, por ejemplo, en la obra de los hermanos Lorenzetti. El siguiente paso sería la elaboración de "un plano perspectivo matemáticamente exacto" (Panofsky, 1999, pág.44) atribuido a Filippo Brunelleschi (1377-1446), con el que además se midiera con precisión no solo las líneas ortogonales, sino las transversales (intervalos de profundidad). Este procedimiento consistente en la construcción en planta y alzado es descrito en la obra *De Prospectiva Pingendi* de Piero della Francesca (1416-1492) escrito cerca de 1474, basado en ideas tomadas de *El Tratado de la pintura* de León Bautista Alberti (1404-1472) de 1435 en el que definió las premisas de una teoría de la Perspectiva. Al respecto cita Panofsky a Alberti, con una definición mencionada por él como fundamental, "El cuadro es una intersección plana de la pirámide visual", y sigue:

Y puesto que las líneas de fuga de la imagen definitiva son ya conocidas solo necesita construir el alzado lateral de la pirámide visual para determinar sin más, sobre la perpendicular de intersección, los buscados intervalos de

profundidad y transportarlos así, sin esfuerzo, al sistema disponible de las ortogonales orientadas hacia el punto de fuga. (Panofsky, 1999, pág.44).

En relación con la perspectiva como técnica de representación verosímil de la realidad, y como sustento de una consideración intelectual del dibujo y la pintura, se construyó un método teórico matemático con el cual se pudo sumir la realidad para su representación, un método lógico-abstracto de racionalización y conceptualización, para luego plásticamente construir a partir de esto, un modelo bidimensional que la reflejara. Para efectuar tal construcción es necesario que por un lado se omita la visión estereoscópica natural del ser humano, y se reemplace por la observación de un único ojo, además que se considere no una superficie cónica de ángulos visuales, sino una pirámide plana como prisma cuya intersección con los planos de observación reproduce de manera fiel las imágenes de lo visual. Tal abstracción conllevó a sustituir el espacio multidimensional, multiperceptivo e infinito por un espacio bidimensional, visual y limitado, pero factible de regular matemáticamente, de geometrizar y redefinir. "Las construcciones modernas basadas (en la perspectiva) [...] modifican todos los valores de longitud, altura y profundidad en una relación constante y por eso establecen unívocamente para cada objeto, las dimensiones que le son propias y la posición que guardan respecto al ojo" (Panofsky, 1999, pág.23-24).

Para establecer este orden de apariencia visual se deben establecer un par de elementos imprescindibles: primero, la posición del observador (que a su vez determina la posición de la línea de horizonte) y segundo, el número de puntos de fuga (en el Renacimiento se usó casi que exclusivamente un único punto de fuga –perspectiva central- para el desarrollo de las obras). El primer elemento define el tipo de perspectiva a obtener: aérea, lineal o paralela. El segundo elemento, que no siempre es de libre elección pues algunos motivos exigen el uso de dos o más de ellos, complementa el tipo de perspectiva definida obteniendo en consecuencia perspectivas centrales, oblicuas, angulares.

Se observa, entonces, como la realidad física se abstrae y se proyecta en el plano geométrico, determinando a partir de esto una ley matemática que hace posible su racionalización y su adecuada reconstrucción pictórica. Se logró: "la objetivación del subjetivismo" (Panofsky, 1999, pág.48). Ahora bien, ya resuelta la parte técnico-

matemática que equipara el oficio a la ciencia, y eleva su categoría, deriva la perspectiva a ser un problema artístico, y es el genio del artista quien, a punta de un estudio intelectual de las leyes naturales, las supera al imitarlas en el acto de proyección y representación pictórica. La perspectiva a la par que da a los cuerpos el espacio en el que pueden desplegarse, moverse y situarse plásticamente, presenta a la luz y al color –impresión de un tono de luz sobre un cuerpo, en el órgano visual de quien lo contempla- la posibilidad de abarcar tal espacio y diluir los cuerpos, creando un arma de dos filos; por un lado ofrece a los cuerpos el lugar para desplegarse plásticamente y moverse mímicamente, pero por otro ofrece a la luz la posibilidad de extenderse en el espacio y disolver pictóricamente los cuerpos.

En consecuencia, es el artista quien decide cómo aplicar la perspectiva, y cómo hacer uso de los elementos que la componen (posición del observador, línea de horizonte, puntos de fuga, línea de tierra). Surgen preguntas que cada artista resuelve según sus criterios, y según principios que su práctica le determine. Interior-Exterior, racional-irracional, cerca-lejos, individuo-sociedad, arriba-abajo, en fin, todos los contrarios que marcan tanto canon como albedrío, son de los que dispone el artista para construir el sentido de su obra.

No está por demás traer a colación lo escrito respecto al tema por Leonardo Da Vinci (1452-1519), quien además de ser referente por sus inventos, por su ingenio, por ser paradigma del hombre universal renacentista, fue un estudioso y un teórico de la perspectiva. Da Vinci, "Soñó con dar al hombre, a través de la ciencia puesta al servicio del arte, las reglas del universo" (Séailles, s.f., pág.244), y esto lo podemos constatar en el texto *Tratado de la Pintura* que, aunque no sea propiamente una obra de su directa autoría, si es un compendio de sus manuscritos.

Da Vinci trata como tema la relación entre la perspectiva y la pintura, en la sección CCCLIV, *Máxima de Perspectiva* para la pintura, que dice:

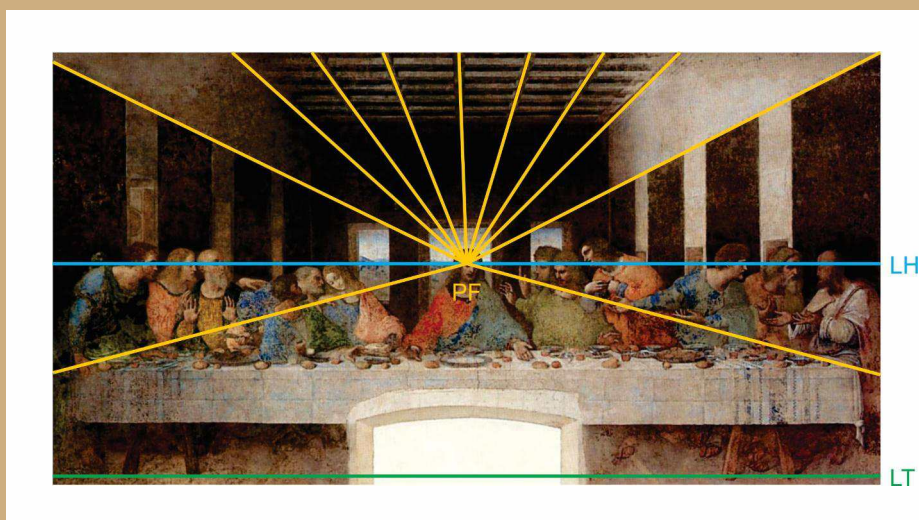
Cuando en el aire no se advierta variedad de luz y oscuridad, no hay que imitar la perspectiva de las sombras, y solo se ha de practicar la perspectiva de la disminución de los cuerpos, de la disminución de los colores, y de la evidencia o percepción de los objetos contrapuestos a la vista. Esta es la que hace parecer más remoto a un mismo objeto en virtud de la menos exacta percepción de su

Y la continúa trabajando en otras secciones, como son: sección CXXXIV, De la perspectiva regular para la disminución de los colores a larga distancia. (Da Vinci, s.f., pág.62); Sección CXLVIII, De la perspectiva de los colores en lugares oscuros. (Da Vinci, s.f., pág.67); Sección CXLIX, Perspectiva de los colores. (Da Vinci, s.f., pág.67); Sección CXLIV, El pintor debe poner en práctica la *Perspectiva de los colores*. (Da Vinci, s.f., pág.75).

Esta recapitulación conduce a entender porque no es gratuito que la técnica de la perspectiva, descubierta en el *trecento*, regulada en el *quattrocento*, y sintetizada en el *cinquecento*, llegue para algunos a su madurez con la obra de Da Vinci, puntualmente en el famoso fresco *La Última Cena* (1498), ubicado en el Convento de Santa

técnica y la coherencia que consigue con el uso de la perspectiva artística, consiguiendo total veracidad escénica a través de la ilusión visual.

Este afán de veracidad compartido por los artistas renacentistas deriva a su vez en una técnica pictórica, Trampantojo, con la que llevando la perspectiva más allá se acentúa el efecto y se logra mayor efecto de tridimensionalidad, por supuesto Da Vinci no es ajeno al uso de ella. "Sin hacer concesiones al uso del trampantojo en sus pinturas, quiso que su trabajo reflejara perfectamente la naturaleza tal cual la percibe el ojo humano" (Séailles, s.f., pág.32). "Para lograr este efecto, el maestro acudió a su profundo conocimiento de la perspectiva" (Séailles, s.f., pág.34). El interés de



La Última Cena – Leonardo Da Vinci.
(Fuente: http://mundodelmuseo.com/fichas/leonardo-da-vinci-cenacolo_intero.jpg)

María delle Grazie, en Milán. Se trata de una representación con perspectiva central, como es muy usual en el Renacimiento, muy bien resuelta en cuanto a que por un lado supo hacer coincidir el punto de fuga estructural de la técnica, con el punto de mayor jerarquía de su composición pictórica: los ojos de Jesús, y por otro, aunque se corresponde también con el centro mismo del espacio, logra balancearlo y equilibrarlo, jugando con las formas, su disposición, y el uso de las tonalidades del color como del manejo de la sensación ambiental.

Da Vinci en su cuadro logra una armonía casi perfecta entre la precisión que le da el uso de la perspectiva

Leonardo por sintetizar en su obra la perspectiva matemática (a través de la estructura subyacente en la composición), la perspectiva del color (por medio de la difusión tonal) y la perspectiva ambiental o menguante (gracias al manejo de la nitidez u opacidad) es continuado por Rafael Sanzio, y se puede observar en los trabajos iniciales de Miguel Ángel Buonarroti. Ya después de ellos en el denominado Manierismo, el posterior Barroco, el Neoclasicismo y el Romanticismo, la perspectiva es usada, más no representa un problema principal de la actividad artística, hasta que con el Post-impresionismo de Cézanne y el Cubismo es superada.

figura. La vista no podrá jamás sin movimiento suyo conocer por la perspectiva lineal la distancia que hay entre uno y otro objeto, sino con el auxilio de los colores. (Da Vinci, s.f., pág.262).

Escribe sobre la Perspectiva lineal en la Sección CCCXII, titulada precisamente *De la Perspectiva lineal*, lo siguiente:

El oficio de la perspectiva lineal es probar con medida y por medio de líneas visuales cuanto menor aparece un segundo objeto respecto de otro primero, y así sucesivamente hasta el fin de todas las cosas que se miran. Yo hallo por la experiencia que si el objeto segundo dista del primero tanto como este de la vista, aunque ambos sean de igual tamaño, el segundo será la mitad menor que el primero: y si el tercer objeto tiene igual distancia del segundo, será al parecer dos tercios menor; y así de grado en grado, siendo iguales las distancias, se disminuirán siempre proporcionalmente, con tal que el intervalo no exceda de veinte brazas, pues a esta distancia una figura del tamaño natural pierde $\frac{2}{4}$ de su altura; a las cuarenta brazas perderá $\frac{3}{4}$; a las sesenta $\frac{5}{6}$, y así sucesivamente irán disminuyendo: y la pared distante se hará de dos estados de altura; porque si se hace de uno solo, habrá mucha diferencia entre las primeras brazas y las segundas. (Da Vinci, s.f., pág.145-146).

O en la Sección CLXV, *De la Perspectiva aérea*, afirma:

Hay otra Perspectiva que se llama aérea, pues por la variedad del aire se pueden conocer las diversas distancias de varios edificios, terminados en su principio por una sola línea; como por ejemplo: cuando se ven muchos edificios a la otra parte de un muro, de modo que todos se manifiestan sobre la extremidad de este de una misma magnitud, y se quiere representarlos en una pintura con distancia de uno a otro. El aire se debe fingir un poco grueso; y ya se sabe que de este modo las cosas que se vean en el último término, como son las montañas, respecto a la gran cantidad de aire que se interpone entre ellas y la vista, parecen azules y casi del mismo color que aquel, cuando el sol está aun en el oriente. Esto supuesto, se debe pintar el primer edificio con su tinta

particular y propia sobre el muro; el que esté más remoto debe ir menos perfilado y algo azulado; el que haya de verse más allá se hará con más azul, y al que deba estar cinco veces más apartado, se le dará una tinta cinco veces más azul; y de esta manera se conseguirá que todos los edificios pintados sobre una misma línea parecerán de igual tamaño, y se conocerá distintamente cual está más distante, y cual es mayor. (Da Vinci, s.f., pág.76-77).

Pero trata de manera particular la perspectiva del color, la cual la vemos mencionada en varias secciones, y que, junto a la atmosférica, fue profundizada en el trabajo del artista. La introduce puntualmente en la Sección CVII, *De la perspectiva de los colores*, de acuerdo con la cual:

"Puesto un mismo color a varias distancias y siempre a una misma altura, se aclara a proporción de la distancia que haya de el al ojo que le mira. Pruébese así: sea E B C D un mismo color; el primero E a dos grados de distancia del ojo A; el segundo B a cuatro; el tercero C a seis; y el cuarto D a ocho, según señalan las secciones de los círculos de la línea AR. Sea ARSP un grado de aire sutil, y S P E T un grado de aire grueso: síguese de esto que el primer color E llega al ojo pasando por un grado de aire grueso E S, y por otro no tanto S A; el color B llegará pasando por dos grados de aire grueso y dos del más sutil: el

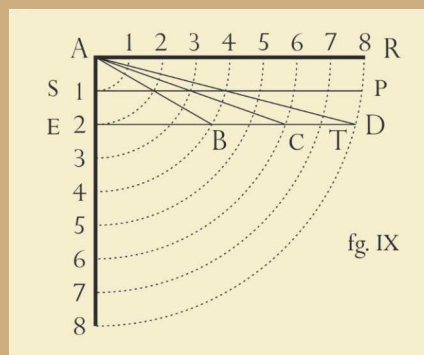


Ilustración acerca de la Sección CVII.
(Fuente: Tratado de la Pintura, pág.57)

Bibliografía

Da Vinci, Leonardo (s.f.) *El tratado de la pintura*. Traducción por Don Diego Antonio Rejón de Silva, reimpresión de 1827. Madrid, Imprenta Real, Recuperado de: <http://www.archive.org/stream/eltratadodelapin00leon#page/n3/mode/2up>

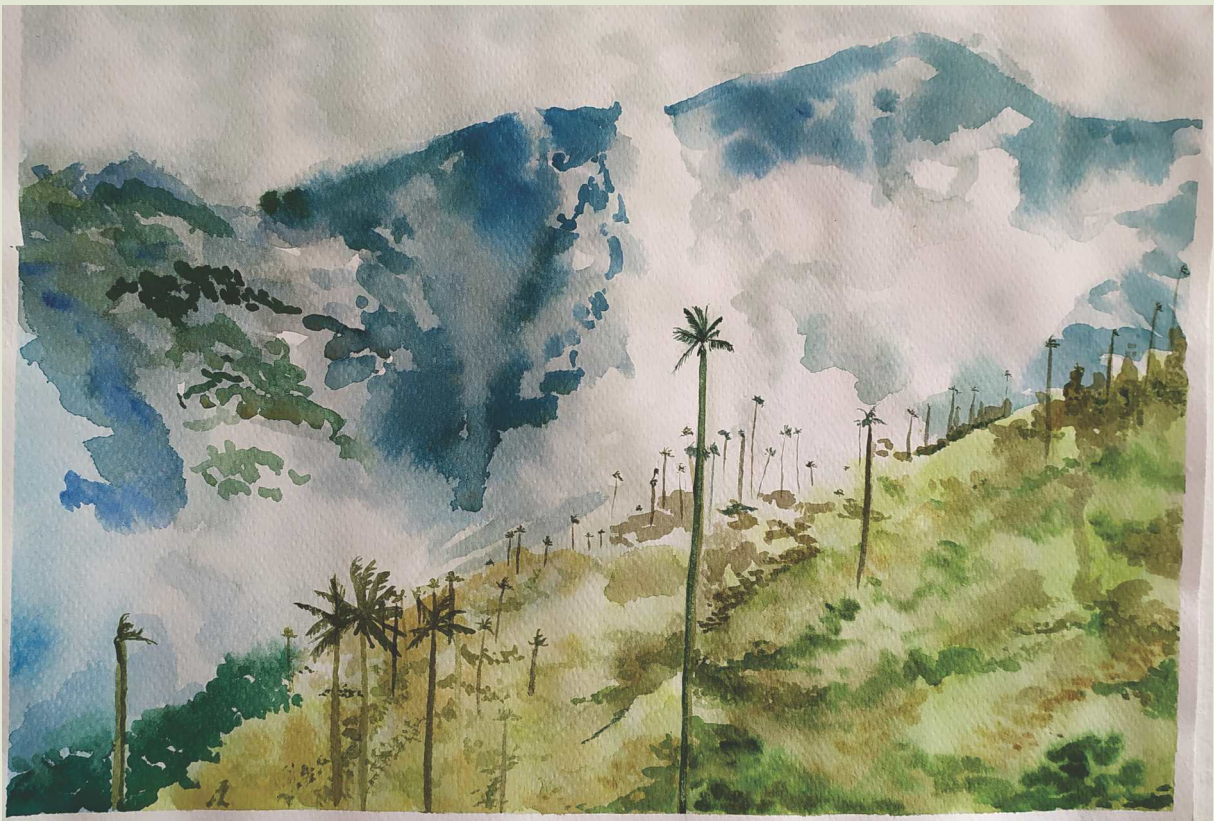
Gull, Erhard (1948) *Perspectiva*. Madrid, Editorial Reverté.

Panofsky, Erwin (1999) *La perspectiva como forma simbólica*. . Barcelona, Fábula Tusquets Editores.

Séailles, Gabriel (s.f.), Trad. Valencia, Jaime (2007). *Leonardo Da Vinci*. Bogotá, Panamericana Editorial.



Odair Pizarro



Steven Ruiz

El enfoque Cézanne

Teresa Perdomo Escobar, Artista Plástica,
Acuarelista, Magíster en Historia del Arte
Universidad de Antioquia/Unibac

Resumen

Este texto pretende realizar un análisis crítico de la obra de Paul Cézanne con el propósito de identificar su legado en el arte. Para este propósito se pretende, con la ayuda de críticos como Barilli, Argan y Read, reconocer la estructura teórica de sus intentos pictóricos.

Palabras clave:

Paul Cézanne, legado, perspectiva, historia del arte.

Abstract:

This text aims to make a critical analysis of Paul Cézanne's work with the purpose of identifying his legacy in art. For this purpose it is intended, with the help of critics such as Barilli, Argan and Read, to recognize the theoretical structure of their pictorial attempts.

Keywords:

Cézanne, legacy, perspective, art history.

Comprender la dimensión del legado de Paul Cézanne en el Arte requiere reconocer lo que constituye sus principios que, para F. Tobien (1992), se resumen en las siguientes palabras del pintor:

No hay que reproducir la naturaleza: hay que representarla. ¿Cómo? Mediante equivalentes plásticos y equivalentes de los colores. Se trata de manejar y representar la naturaleza en función de los cilindros, las esferas, los conos y llevar el conjunto a la perspectiva correcta de modo que cada lado de un objeto o de una superficie lleven hacia el punto central. Las líneas que corren paralelas al horizonte proporcionan la extensión lateral, o sea un fragmento, un panel de la naturaleza, del espectáculo que el Pater Omnipotens, Aeternae Deus no cesa de desplegar ante nuestros ojos. Las líneas que se elevan perpendicularmente a ese horizonte dan la profundidad. Pero a nuestros ojos de seres humanos la naturaleza, se nos ofrece más en profundidad que en amplitud en su superficie. De ahí nace la necesidad de mezclar una cantidad suficiente de azul con los tonos amarillos y rojos que nos sirven para expresar las vibraciones del color; ese azul torna al aire palpable, perceptible (Carta a Émil Bernard, citada por Felicitas Tobien. Negrillas fuera de texto).

De igual opinión es Richard Kendall quien considera esta carta y otra fechada en Julio de 1904 dirigida a Bernard, "la declaración más completa y digna de confianza de las ideas del artista al final de su vida" (Kendall, 1989, pág. 15). Estas ideas que contienen un indudable concepto novedoso de la perspectiva se reseñan a continuación, con base en las consideraciones de teóricos del arte.

I

Renato Barilli en *El arte contemporáneo. De Cézanne a las últimas tendencias* (Barilli, 1998), reseña en el Capítulo I, Cézanne y la Edad Contemporánea, la tesis de Marshall McLuhan sobre las propiedades de la "jaula tipográfica", concebida como el bloque de caracteres de la página de un texto que "respeta un desarrollo rectangular al constituirse según un ritmo de horizontales y verticales, que son las líneas y columnas, regulado a su vez por direcciones obligadas de lectura: de izquierda a derecha para las líneas y de arriba hacia abajo para las columnas" ("al menos en Occidente", habría aclarado Wladislaw Tatarkiewicz). De allí surgió una epistemología que culminaría en la geometría analítica de Descartes que lleva "a otorgar un privilegio a los ejes que se encuentran perpendicularmente y constituyen los parámetros de un sistema capaz de medir cualquier punto del espacio... una única legislación [que] se impone sobre todos los puntos", y a conformar la estructura de la perspectiva en el Renacimiento (1998, pág. 28).

Lo anterior lo asocia Barilli al secreto de los impresionistas: esa consciente audacia de poder ejercer un control externo sobre los datos informes y confusos mediante la aplicación de la jaula perspectivista; y la aplicación de ese control, "que sistemáticamente e intencionalmente afronta, viola y reestructura los ejes de la perspectiva renacentista" (Barilli, Pág. 32) –concluye Barilli–, es ejercida **a plenitud por primera vez** por Paul Cézanne (Barilli, 1998, pág. 33).

Lo que dice Giulio Carlo Argan en *El arte moderno. Del Iluminismo a los movimientos contemporáneos* (Argan, 1991), sobre la pintura *La casa del ahorcado* (1873), una de las primeras obras impresionistas de Cézanne, nos es útil para señalar esa peculiar reestructuración de la perspectiva:

En Cézanne –afirma más adelante Argan–, "la profundidad es una y continua, y no una perspectiva delante de la cual el artista se coloca para contemplarla fuera de ella, como hace un espectador en el teatro" (Argan, 1991, pág. 107).



Complementa esa noción de perspectiva la otra frase de Cézanne ya transcrita ("Se trata de manejar y representar la naturaleza en función de cilindros, las esferas, los conos y llevar el conjunto a la perspectiva correcta de modo que cada lado de un objeto o de una superficie lleven hacia el punto central"), que guarda estrecha relación con la siguiente: "Para los progresos que hay que hacer, sólo está la naturaleza, pues el ojo se



La casa del ahorcado. 1873. Musée d'Orsay.

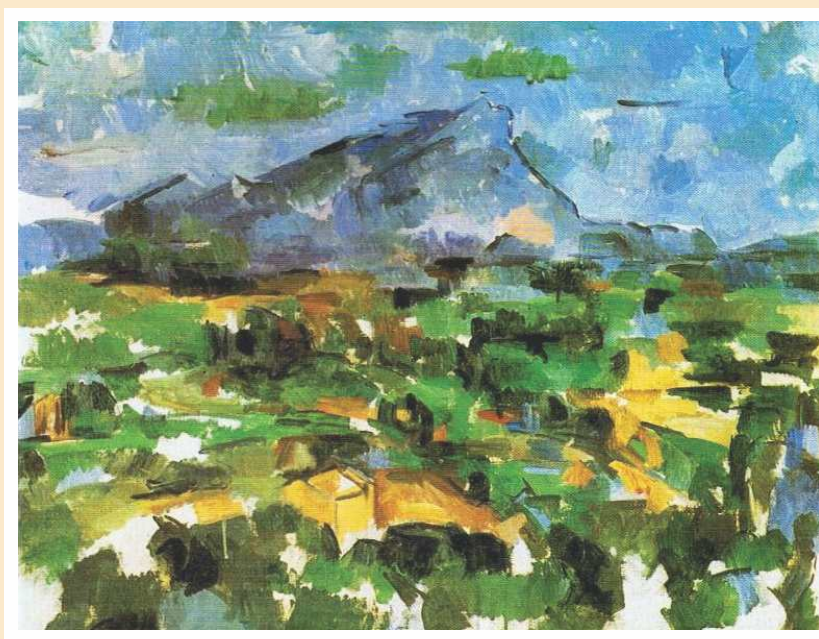
En el cuadro de Cézanne, la composición es apretada; las masas, pesadas; el color opaco. No lo hace para lograr un mayor detalle descriptivo: la sensación no deja de ser sensación, no se concreta en forma de noción. Pero lo que allí se daba como superficie, aquí se da como masa: la lejana llanura entra a presión entre la casa y la colina, ni siquiera el cielo va hacia el fondo, sino que se une con las cumbres de esas colinas. Hay una evidente profundidad en el serpentear de los caminos, en los oscuros profundos que funden las masas; pero la profundidad no crea distancia, y nada se esfuma o se disipa, todo se acerca y se hace más denso... (Argan, 1991, págs. 105-106).

educa en contacto con ella. La vista se vuelve concéntrica a fuerza de mirar y trabajar. Lo que quiero decir es que en una naranja, en una manzana, en una bola o en una cabeza hay un punto culminante, y ese punto es siempre –pese al efecto de luz y sombra y sensaciones colorantes– el más próximo al ojo del observador; los bordes de los objetos huyen hacia un centro situado en nuestro horizonte" (Carta de 25 de julio de 1904 a Émile Bernard, transcrita por Kendall, pág. 238).

Al comentar la primera de las frases, Argan hace notar que "Cézanne no dice que las semblanzas naturales hayan de ser reducidas a formas geométricas, no habla de un resultado, sino de un proceso («tratar»)" y explica:

Las formas geométricas, que desde siempre expresan espacio, son instrumentos mentales con los que se experimenta lo real: si la naranja de un cuadro se aproxima a la esfera o la pera al cono, ello no significa que la naranja sea esférica y la pera cónica, sino que el artista ha llegado a establecer la relación que existe entre esos dos objetos individuales y el conjunto de la realidad; es decir, a conseguir que esa naranja y esa pera

Los conceptos que allí se mencionan asociados, tienen una particular significación: "La pintura de Cézanne –dice Argan–, no parte de ninguna concepción espacial a priori: el espacio no es una abstracción, sino una construcción de la conciencia o, más precisamente, la construcción de la conciencia a través de la experiencia viva de la realidad (la sensación)" (pág. 107). Sobre esta ***petite sensation***, como la llamó Cézanne, en relación con la conciencia y el espacio, son ilustradoras las observaciones del mismo



La montaña Sainte Victoire (1904-1906). Zurich Kunsthaus.

sean una naranja y una pera y, al mismo tiempo, una esfera y un cono: formas expresivas de la totalidad del espacio. Dado que las formas geométricas no son el espacio, sino modos con los que el hombre ha pensado el espacio, no son ideas innatas sino formas históricas; sobre la base de de su experiencia histórica, la conciencia se ciñe a la experiencia del presente real (Argan, 1991, pág. 106).

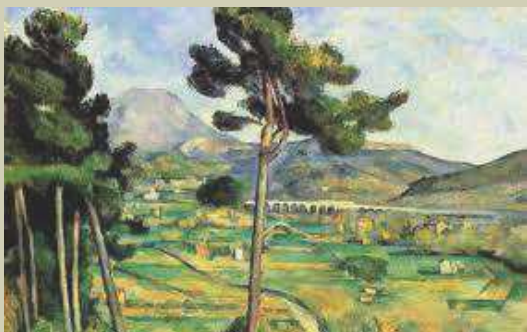
historiador y crítico de arte al describir la última de las versiones de la montaña Sainte Victoire:

"Es imposible imaginar una sensación más fresca, inmediata, y, al mismo tiempo, definitiva: hasta el punto de que los azules y los grises del cielo invaden el monte y la llanura, así como el verde de los árboles colorea las nubes. Y, sin embargo, obsérvese cómo el ritmo y la

frecuencia de las pinceladas anchas y transparentes hace un mosaico de todo el cuadro y descompone la imagen en un continuo suceder de prismas refringentes y cómo la luz, que aún no alcanza tonos altos, adquiere una increíble intensidad de movimiento, hace sensible el dinamismo universal del espacio o, más concretamente, el dinamismo de la conciencia que en el acto mismo de recibir la realidad y de identificarse con ella hace espacio” (Argan, 1991, pág. 110).

Se habla, entonces, de un espacio que no es el mismo del **presente real** experimentado, o del modelo o **motivo** de cuya sensación visual Cézanne nunca prescinde; y, aunque “nada en su pintura es invención”... [y] “nunca dará el mínimo toque a una tela que no tenga algo que ver con la verdad” –anota Argan– (Pág. 104 y 107), el resultado será muy diferente. Así lo evidenciaría un experimento mencionado por Barilli que, realizado con una cámara fotográfica ubicada a la misma altura del ojo de Cézanne, mostraría un fuerte aplastamiento de arriba hacia abajo por efecto de una fuga rectilínea de los planos, la línea del horizonte sería bastante más amplia y la montaña mucho más pequeña y con una elevación menor, en comparación con aquel cuadro (pág. 51).

El **motivo** del cuadro antes comentado fue frecuente en Cézanne, como parte del panorama del Valle del Arco y los alrededores de Aix, siempre con la montaña de Santa Victoria al fondo y también ella misma como motivo principal.



*Valle del Arco y Montaña Santa Victoria (1882).
New York Metropolitan Museum of Arts*

“Aquí, a orillas del río –le escribió Cézanne a su hijo en 1906–, se multiplican los motivos. El mismo tema observado desde otro ángulo visual, ofrece un objeto de estudio de un interés extraordinario y de tanta variedad que, a mi entender, yo podría pintar aquí durante varios meses sin cambiar de sitio, contentándome con volver la vista un poco más a la derecha o a la izquierda” (Citado por Tobien, 1992, pág. 20).

De hecho, en las dos últimas décadas del siglo XIX hasta su muerte en 1906, el pintor de Aix-en-Provence realizó allí más de medio centenar de versiones, entre óleos y acuarelas, que incluían, para algunos en una relación obsesiva, la forma de aquella montaña a la que consagró sus últimos años; entre ellas, además de las múltiples *Montañas de Santa Victoria: Casas frente a Santa Victoria* (1886), *Montaña Santa Victoria desde la carretera de Tholonet* (1896), *El Monte de Santa Victoria desde la cantera de Bibemus* (1897), *Montaña Santa Victoria desde Les Lauves* (1906), y *La montaña Santa Victoria y El Castillo Negro* (1906).

Desde su estudio en Aux, Cézanne acostumbraba recorrer entre tres y cinco kilómetros hasta los mejores puntos desde donde podía observar esa masa rocosa curiosamente asimétrica. En *La montaña de Sainte Victoire* (1904-1906), que hoy alberga el Museo de Bellas Artes de Filadelfia, esa “forma curva y maciza de la montaña domina la parte superior de la imagen, alejada del primer plano y del observador por un espacio profundo e impreciso. Mediante manchas de colores, Cézanne ha animado toda el área del lienzo, dirigiendo la mirada desde la superficie pintada hacia el escenario tridimensional y de allí una vez más a la pintura, equilibrando así la dinámica pictórica con la identidad percibida del motivo” (Kendall, 1989, pág. 14).



Barilli, por su parte, se refiere a “la curiosa expresión usada por el artista en su madurez, según la cual el ojo convenientemente educado se debe hacer casi concéntrico”, que muestra en Cézanne una lógica de lo visible basada en la imagen de lo esférico, “cuyos elementos portantes son curvilíneos (parabólicos o hiperbólicos según el caso)” (Barilli, 1998, Pág. 37), y totalmente distinta de la codificada en la perspectiva renacentista (que distribuía los tamaños a lo largo del eje vertical como en una especie de zona franca que no sufre deformaciones). Almuerzo sobre la hierba (1873-1875) es, para Barilli, el resultado más pleno de esa

concepción de lo esférico: "la esfera tiene aquí su centro gravitacional en los dos frutos intensos y luminosos colocados sobre el mantel; una confirmación anticipada... de que el ojo del artista debe hacerse concéntrico y colocar en el punto focal toda la luz posible. Alrededor de ese núcleo,... giran las figuras humanas" (Barilli, 1998, pág. 39).



Almuerzo sobre la hierba. 1870-1871. Colección particular.

IV

Barilli además se refiere a lo que llama "el curioso precepto de agregar una adecuada dosis de azul a cada composición", refiriéndose al último de los tres principios que se resumen en los apartes de la carta de Cézanne a Bernard, transcritos al inicio de este trabajo: "... a nuestros ojos de seres humanos la naturaleza se nos ofrece más en profundidad que en amplitud en su superficie. De ahí nace la necesidad de mezclar una cantidad suficiente de azul con los tonos amarillos y rojos que nos sirven para expresar las vibraciones del color; ese azul torna al aire palpable, perceptible".

El profesor italiano lo atribuye al rechazo del à plat de Gauguin y, en su lugar la acogida por el artista del principio impresionista del plein air, en busca de lograr una atmósfera vibrante y un efecto de lejanía y profundidad (pág. 44). La presencia de esa adecuada dosis de azulina con el propósito de evitar el aplastamiento espacial o, al menos, aligerarlo y removerlo, la señala Barilli en los primeros planos de Estando del Cepo de Bouffan, así como los numerosos toques de azul en El Gran Pino para aligerar la extensión de los campos (Barilli, 1998, pág. 49-50):



Le Bassin du Jas de Bouffan, 1878. Colección particular



*Gran pino y tierra roja. 1890-1895
L'Ermitage*

Louis Hautcoeur también se refiere a esos azulados introducidos en las obras y señala en cuanto a ellos que "[Cézanne] no se conforma con utilizarlos para teñir las sombras, sino que los dispone entre las casas y, a menudo, con el cuadro terminado, repasa el borde azul que había servido para delimitar los planos" (Hautcoeur, 1965, pág 302).

V

El legado de Paul Cézanne reposa principalmente sobre esos fundamentos, frutos de la búsqueda de una estructura para sostener teóricamente sus intentos pictóricos.

Era –en opinión de Herbert Read–, un artista partidario de la estructura a cualquier costo, es decir, de un estilo enraizado en la naturaleza de las cosas... Entendía que no podía «realizar» su visión sin una organización de líneas y colores que diera estabilidad y claridad a la imagen trasladada al lienzo... y que el arte era esencialmente la consecución de un orden estructural así dentro del campo de nuestras sensaciones visuales. Habló del arte como «teoría desarrollada y aplicada en contacto con la naturaleza» (Read, 1998, pág. 16-17).

Mediante una múltiple y directa experimentación, aplicando con exigencia a sus propias obras los principios que se han reseñado, Cézanne logró resultados que, patentes en muchas de ellas, influyeron y contribuyeron a un nuevo desarrollo del arte:

Una gran parte de la pintura del siglo XX es el resultado de sus experiencias –escribió Hautecoeur–, unos imitaron solamente las características exteriores, los accesorios, las pinceladas paralelas, los contornos azules, las deformaciones impuestas a la pintura; otros han tomado al pie de la letra sus palabras sobre el cilindro, la esfera y el cono...; otros han admirado sus telas ya fauvistas, sus exaltaciones del color; otros la estabilidad de sus cuadros; otros han insistido sobre la necesidades en la transposición; pero todos han pensado después de él que la pintura es ante todo pintura...: todos creyeron en el arte puro... Cézanne (y ésta es su importancia histórica), ha conducido el arte hacia un destino nuevo” (Read, 1998, pág. 313).

Detallar los alcances de su influencia y contribución excede los límites y el propósito del presente trabajo.

Bibliografía

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

Barilli, R. (1998). *El arte contemporáneo. De Cézanne a las últimas tendencias*. Bogotá: Norma.

Hautcoeur, L. (1965). *Historia del arte*. Tomo I. Madrid: Guadarrama.

Kendall, R. (1989). *Cézanne por sí mismo*, Barcelona, Plaza & Janés Editores.

Read, H. (1998). *Breve Historia de la pintura moderna*. Barcelona: Serbal.

Tobien, F. (1992). *Paul Cézanne*. Barcelona: Iberlibro Editores.

OJO AL ARTE

Guía de autores. Normas editoriales.

Revista Ojo al Arte

- Las ponencias deberán tener una extensión entre 10 y 20 cuartillas en letra Times New Roman 12, interlineado 1.5, márgenes superior e izquierdo de 3 cm. e inferior y derecho de 2 cm.
- Ilustraciones y cuadros deberán tener una resolución de 300 DPI y deben ser enviados en archivos originales, aparte del texto en word, junto con la referencia de origen de la imagen. Se le solicita al ponente sólo usar imágenes de las cuales él posea sus derechos.
- Las ponencias deben ser inéditas e incluir los siguientes elementos en su primera página:
 - * Título
 - * Resumen de máximo 250 palabras. Es muy importante estructurar este apartado de la manera más clara posible e indicando al lector los contenidos del texto.
 - * Palabras clave en español (máximo 7, mínimo 3)
 - * Debe incluir nombre y apellidos del autor. Un asterisco que se desprende del apellido del autor debe indicar: último nivel académico conseguido, afiliación institucional (universidad a la cual se encuentra vinculado), correo electrónico (preferiblemente institucional).
- Las referencias y la bibliografía (al final) deben seguir los lineamientos de las normas APA.
- Los textos no deben tener pie de página a menos que sea estrictamente necesario.



OJO AL ARTE

TERE PERDOMO

OJO AL ARTE



ISSN No. 1909 - 9134

San Diego, Carrera 9 No. 39-12 PBX.: (575) 6724603
info@unibac.edu.co - www.unibac.edu.co
Cartagena, Bolívar, Colombia