

OJO AL ARTE

#17



OJO AL ARTE

Ojo al Arte # 15
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
Hemel Polo Ramírez

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

Selección y Cuidado de Textos
Kenneth Moreno May
Gloria Durán de Bozzi
Simón Vásquez Catalán

Contactos y Publicaciones
Lillyana Acosta Ruiz
Directora del Fondo Editorial Unibac

Diseño Gráfico
Antonio Villa Ospino

Imagen de Portada:
Borgoña, Gloria Durán de Bozzi.

Impresión
Imprima S.A.S.

Periodicidad: Anual

ISSN No. 1909-9134
ISSN Virtual No. en Trámite

Contacto:
ojoalarte@unibac.edu.co
San Diego, Cra. 9 No. 39-12
Cartagena de Indias, Colombia

Tabla de contenido

Índice de autores	4
Presentación Sacra Náder David	5
Presentación de la artista de la portada: Gloria Durán de Bozzi	9
<i>¿Es posible hacer la estética ecológica un dispositivo para la educación museística?</i> Caso de estudio Museo del Agua Fundación EPM Beatriz Salazar Duque	18
Canto Rodado Falsificado Ryuichi Yahagi	25
Agustín "Pincho" De la Espriella (1920 - 2020): el centenario de un discreto pianista cartagenero Hernán Alberto Salazar Cabarcas	33
Cuerpo y territorio. Diálogo en el Bosque de Niebla de Veracruz Beatriz Sánchez Zurita	56
Cartagena de Indias y sus regiones caribeñas como eje principal de discos Fuentes Adonay Torregrosa Vergara	65

ÍNDICE DE AUTORES

BEATRIZ SALAZAR DUQUE

Doctora en Artes de la Universidad de Antioquia 2020. Estancia doctoral en el programa de Filosofía y Estética de la Universidad Autónoma de Barcelona enero-julio 2019. MA Museum Studies, University of Leicester, Reino Unido en 2014. Maestra en Artes Plásticas, Fundación Universitaria Bellas Artes, Medellín en 2012. Antropóloga de la Universidad de Antioquia en 2012. Autora de Percepción de la Imagen Corporal en Embera Chamí dimensiones corporales. Revista Jangwa Pana. Ha participado en eventos con temas tales como, "¿How is it possible to make ecological aesthetics a device for museum education? Case study at the Museo del Agua Fundación EPM". VI Encuentro Ibérico de Estética, Coimbra 24 al 26 de octubre de 2019 y "¿Es posible hacer de la estética ecológica un escenario para la toma de conciencia del cuidado del medio ambiente en los museos de Latinoamérica?".

RYUICHI YAHAGI

Licenciado en Artes Visuales con especialidad en Escultura de la Universidad de Bellas Artes de Kanazawa, Japón. En 1995 se traslada a Xalapa - Veracruz, México. A partir de 2001 y durante siete años organizó y dirigió la Galería Nebulosa en Xalapa. Magíster en Arte Urbano en la Escuela Nacional de Artes Plásticas de la UNAM. Artista seleccionado en la Bienal de Monterrey 2021 y en el mismo año en Nakanajo Biennale. Con más de 200 exposiciones y colectivas ha vinculado a México con Japón a través de actividades tales como talleres, cursos y conferencias. Actualmente es Investigador Académico del Instituto de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana.

HERNÁN ALBERTO SALAZAR

Maestro en Música de la Institución Universitaria Bellas Artes y Ciencias de Bolívar. Magíster en Historia de Arte de la Universidad de Antioquia en convenio con Unibac. Doctorando de la Universidad de Antioquia. 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 en julio del 2002 por parte de la Corporación Universitaria Rafael Núñez. 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.

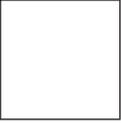
BEATRIZ SÁNCHEZ ZURITA

Maestra en Artes Visuales por la Facultad de Artes y Diseño, de la UNAM. Ha participado en numerosas exposiciones colectivas en diversos países y ha realizado más de 30 exposiciones individuales en México. En 2019 expuso su obra Entre los Bosques de México y Japón en Tokio, y fue invitada a realizar una intervención artística en una casa tradicional antigua en la ciudad de Kiso, Japón. Ganadora del Premio de Adquisición en Pintura, de la Primera Bienal de Artes Biodiversidad de México.

Actualmente es docente en la Facultad de Artes Plásticas de la Universidad Veracruzana (UV), es Investigadora de Tiempo Completo del Instituto de Artes Plásticas y es coordinadora de Comunicación y Espacios de Exposición Temporal del Museo de Antropología de Xalapa de la Universidad Veracruzana. Dentro de sus publicaciones se resalta El jardín como casa. Obra de Mariana Velásquez.

ADONAY TORREGROSA VERGARA

Maestro en Música de la Institución Universitaria Bellas Artes y Ciencias de Bolívar. Trombonista y director de orquesta. Realizó estudios de Luthería en Incolmos Yamaha. Participó en compañía de varios docentes como director de banda en Festibandas en su versión décima 2022 ofreciendo talleres instrumentales y de luthería a las 13 bandas participantes. Ha participado en talleres de luthería así como en seminarios de mantenimiento de Urgencia de instrumentos de viento con el Servicio Nacional de Aprendizaje - Sena y con el Ministerio de Cultura. Desde 2015 trabaja como docente de la Institución Universitaria Bellas Artes y Ciencias de Bolívar. Actualmente está cursando una Maestría en Musicología con la Universidad Nacional de las Artes de Argentina. Posee una empresa con más de diez años de experiencia en el ámbito musical.



Presentación

En Unibac, siempre hemos sentido un profundo deber hacia el desarrollo y cuidado del conocimiento artístico y cultural. Nuestro compromiso va más allá de los límites y condiciones de lo que se considera nuevo conocimiento o investigación. Nos importa no sólo el saber abstracto, sino su conexión con la sociedad y los valores comunitarios. Creemos que en un mundo en constante cambio la educación superior tiene un papel fundamental en la formación de ciudadanos capaces de abordar y responder a los desafíos sociales con sensibilidad artística y creativa.

Este número de la revista Ojo al Arte nace de ese compromiso apasionado por explorar y celebrar la profunda relación entre el arte, la cultura, y su impacto social y ambiental. Les presentamos una selección de artículos que no sólo representan la diversidad de enfoques en estos temas, sino que también destacan la vital importancia de la conciencia y la educación en la creación de un mundo más sostenible y enriquecedor.

El primer artículo, "Estética Ecológica y Educación Museística: Un Estudio de Caso", nos invita a reflexionar sobre el papel de los museos como catalizadores de cambio en la sociedad. A través de un análisis del Museo del Agua en Medellín, Colombia, nos invita a considerar cómo la estética ecológica puede ser un poderoso dispositivo pedagógico para inculcar un compromiso hacia el cuidado del medio ambiente. El segundo texto, "El Diálogo entre lo Natural y lo Artificial: Ryuichi Yahagi y su Canto Rodado Falsificado", nos lleva por un fascinante

recorrido por la obra del escultor japonés Ryuichi Yahagi. Nos desafía a explorar las complejidades de la interacción entre la naturaleza y la intervención humana, y cómo estas tensiones pueden ser representadas y comprendidas a través de la escultura.

Luego tenemos el texto, "Cuerpo y Entorno: La Influencia de la Naturaleza en la Creación Artística", de Beatriz Sánchez Zurita, nos invita a explorar cómo las interacciones y percepciones entre el cuerpo humano y su entorno natural pueden ser fuente de inspiración y reflexión en el arte. Nuestro cuarto artículo, "Agustín 'Pincho' De la Espriella Martelo: Un Legado de Música y Cultura en Cartagena", es un tributo a un personaje cuya pasión por la música y la cultura dejó una huella indeleble en Cartagena. Nos recuerda la importancia de preservar y celebrar las tradiciones culturales y el papel que individuos y comunidades desempeñan en este proceso. Finalmente, "Discos Fuentes: Rescate y Desarrollo de las Músicas Tradicionales del Caribe Colombiano", nos lleva a la ciudad amurallada de Cartagena y la historia de cómo Antonio Fuentes y su sello Discos Fuentes dieron movilidad al patrimonio cultural, musical y artístico del Caribe colombiano.

Estos artículos, en su conjunto, representan un mosaico de perspectivas sobre cómo el arte y la cultura pueden ser herramientas poderosas para la educación, la conciencia y el cambio social y ambiental.

En una era de desafíos sociales y ambientales sin precedentes, es vital que reconozcamos la importancia de espacios como estos que nos permitan entender que la educación es más que la mera transmisión de conocimientos: es una herramienta para el cambio social. Es un llamado a la acción, un grito de guerra para enfrentar los desafíos de nuestro tiempo con creatividad, innovación y coraje.

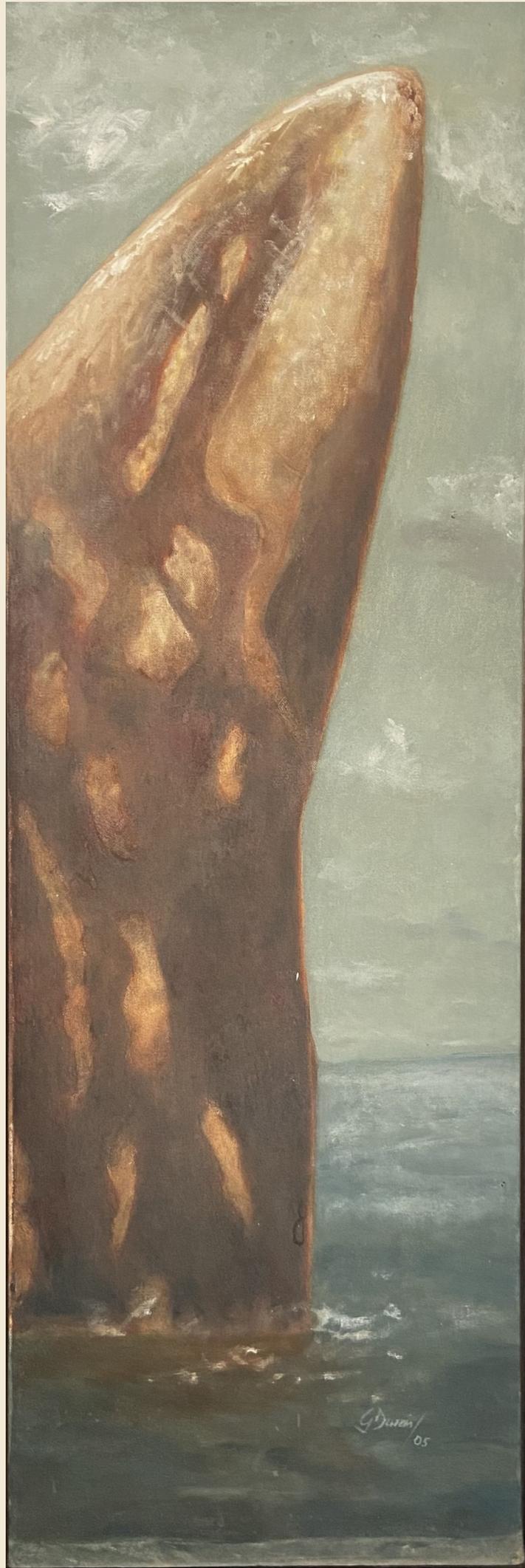
Así, mientras avanzamos en el nuevo milenio, recordemos el papel vital que las artes y la creatividad desempeñan en la formación de nuestra sociedad y en la construcción de nuestro futuro. En cada línea de texto, en cada imagen, en cada nota musical, hay una posibilidad de cambio, de crecimiento, de transformación. En Unibac, creemos en el poder del arte y la cultura para cambiar el mundo. Creemos en la capacidad de la educación para abrir mentes y corazones. Creemos en la posibilidad de un futuro más sostenible y enriquecedor, y estamos comprometidos a hacer todo lo posible para hacerlo realidad. Porque al final del día, no se trata solo de generar conocimiento, sino de cómo ese conocimiento puede impactar y mejorar nuestras vidas y la sociedad en la que vivimos. Es un viaje constante de descubrimiento, de aprendizaje, de crecimiento. Y en ese viaje, cada uno de nosotros tiene un papel que desempeñar.

Así que les invitamos a unirse a nosotros en este viaje. A explorar, a aprender, a crecer. A descubrir nuevas formas de ver el mundo y a nosotros mismos. A celebrar la belleza y la complejidad de la vida. A soñar con un futuro mejor y a trabajar juntos para hacerlo realidad. Porque en Unibac, creemos que el arte y la cultura no son sólo una parte de la vida, sino que son la vida misma.

Sacra Nader David

Rectora





Presentación de la artista de la portada de la revista

Gloria Durán de Bozzi, reconocida docente del programa de artes plásticas en la Institución Universitaria Bellas Artes y Ciencias de Bolívar, se destaca por su amplia formación académica y su destacada trayectoria en el ámbito del arte. Con un Magíster en Historia del Arte y una especialización en Pedagogía para el Desarrollo del Aprendizaje Autónomo, ha demostrado su compromiso y pasión por la educación y el fomento del aprendizaje autónomo.

Durante su carrera como docente universitaria, Gloria Durán de Bozzi ha impartido asignaturas fundamentales como Teoría Estética e Historia del Arte. Asimismo, su liderazgo y dedicación en Unibac la han llevado a dirigir académicamente varios esfuerzos de formación en extensión.

Sin embargo, su influencia va más allá del aula. Gloria Durán de Bozzi ha participado activamente en la escena artística, tanto como creadora como apreciadora del arte. Ha llevado a cabo estudios de Historia del Arte en la Universidad de Antioquia y en la Institución Universitaria Bellas Artes y Ciencias de Bolívar, consolidando aún más su conocimiento y habilidades.

La obra artística de Gloria Durán de Bozzi se caracteriza por ser el resultado de su conocimiento y experiencia en el campo del ejercicio creativo. Sus obras han sido exhibidas en numerosas exposiciones de arte durante el periodo comprendido entre los años 2000 y 2008.



¿Es posible hacer de la estética ecológica un dispositivo para la educación museística? Caso de estudio Museo del Agua Fundación EPM

Beatriz Salazar Duque

Resumen

El objetivo de este artículo es ahondar en las posibilidades de la estética ecológica para construir un dispositivo pedagógico en el museo que apoye la construcción de un nuevo ethos que tenga como prioridad el cuidado del medio ambiente. La estética ecológica es generadora de conciencia ecológica en la actividad diaria y en la experiencia estética responsable, y tiene un papel principal frente a la crisis ambiental. Se basa en los museos como escenarios aptos para educar, sensibilizar y concientizar a los visitantes sobre la importancia de conservar el medio ambiente, mediante la implementación de un dispositivo cuyo objetivo es la educación museística.

Según el postulado anterior, se seleccionó en Medellín, Colombia, el Museo del Agua de la Fundación EPM (Empresas Públicas de Medellín) como caso de estudio para identificar si la estética ecológica puede ser un dispositivo pedagógico para la institución. Dicho museo tiene como temática principal el agua y el uso que el hombre le da, y por medio de la ciencia, el arte y la tecnología genera experiencias para el aprendizaje, la interacción, la lúdica y la reflexión. La institución matriz (Grupo EPM) implementa políticas acordes con los objetivos del Desarrollo Sostenible, las cuales se llevan a cabo dentro de los programas y proyectos de la Fundación EPM. Además, el Valor Responsabilidad con el Medio Ambiente fue seleccionado como uno de los valores institucionales que se implementan para el desarrollo institucional y el impacto en las comunidades.

La recolección de información se realizó durante un periodo de cinco meses. La metodología aplicada fue la etnografía performativa, que tuvo como resultado la realización de un performance llamado "El simple balance de las cosas" para visibilizar la labor de los mediadores del museo y responder a la pregunta: ¿Puede la estética ecológica ser un dispositivo para la educación museística?

Palabras clave: estética ecológica, dispositivo pedagógico, museo.

Abstract

The aim of the case study is to delve on the possibilities of ecological aesthetics to build a pedagogical device in the museum, and how it can support, as a priority, the construction of a new ethos that takes care of the environment.

Ecological Aesthetics generates ecological awareness in the daily activity and within responsible aesthetic experiences, and has a major role in addressing the environmental crisis. It is based on the conception of museums as suitable scenarios to educate and raise awareness among the visitors, emphasizing museum education through the use of a pedagogical device, which enhances the importance of protecting the environment.

According to the previous statement, the Museo del Agua of Fundación EPM (Empresas Públicas de Medellín), located at Medellín Colombia, was selected as a case study to identify how ecological aesthetics can be a pedagogical device for the institution.

The main theme of this museum is water and the use that mankind gives it; through science, art and technology it generates experiences for learning, interaction, enjoyment and reflection. Sustainable Development objectives are

implemented in EPM's policies, lined within the programs and projects of Fundación EPM. In addition, the Value Responsibility with the Environment was selected as one of the institutional values, which should be a guide for institutional development and impact on communities.

The information obtained for this case study results from a research conducted over a period of five months. At the end of the research, in order to obtain results and discussions, a performance was implemented: El simple balance de las cosas directed through the methodology of the performative ethnography, with the group of mediators of the Museum, who helped answering the main question: how can ecological aesthetics be a device for museum education?

Keywords: ecological aesthetics, museum, pedagogical device, performative ethnography, mediation.

La estética ecológica tiene sus orígenes en la apreciación estética de la naturaleza desde la corriente filosófica de la Estética Ambiental (Environmental Aesthetics). Esta corriente se fundamenta en el argumento de Immanuel Kant en la Crítica del Juicio, centrado en la apreciación estética de la naturaleza desde el 'desinterés' y los juicios de valor de la belleza son los intereses individuales, religiosos, económicos o utilitarios del apreciador (Kant, 2013), y el aporte de Aldo Leopold, quien propone que la experiencia estética de la naturaleza continuamente aporta a la comprensión de los valores ambientales (Carlson, 2011, p. 142).

Según lo anterior, las bases de la Estética Ambiental emergen en la segunda mitad del siglo XX. Esta comprende la apreciación de los entornos naturales, los humanos y los influenciados por el hombre. La Estética Ambiental tiene dos corrientes teóricas: la teoría cognitivista, con su principal representante Allen Carlson (1984) con el modelo natural ambiental y la apreciación objetiva de la naturaleza; y las teorías no cognitivistas de Arnold Berleant con el "compromiso estético" o "estética del compromiso" (Aesthetics of Engagement, 1991), Noël Carroll con el modelo de las emociones "arousal model" (1993), Herbert Spencer, quien comprende la percepción de la imaginación, la emoción y el pensamiento sobre la apreciación real de la estética de la naturaleza (1996) y Emily Brady, con la estética integrada (2009). Cada una de estas corrientes ha sentado los principios para la Estética Ecológica, y su combinación de las teorías cognitivistas con las no cognitivistas, ha permitido entender lo que se percibe bajo las categorías adecuadas de la percepción estética de la naturaleza y comprender la necesidad de encontrar un equilibrio ecosistémico para mejorar la calidad ecológica y estética de los entornos naturales que han sido destruidos por el hombre (Arribas Herguedas, 2014).

La Estética Ecológica propone que, a partir de los conocimientos ecológicos y la percepción de la naturale-

za, se genere una toma de conciencia del cuidado de los entornos naturales y los entornos construidos por el hombre, y tiene como prioridad velar por el bienestar de estos entornos. La estética ecológica tiene como objetivo, en palabras de Paul Gobster, "forjar una mejor comprensión de los aspectos ecológicos de los paisajes que se relacionan con la experiencia estética...", esto involucra el conocimiento y la sensibilidad para "...interpretar mejor el significado de los procesos ecológicos y las funciones de los paisajes de manera que contribuyan a su apreciación y protección" (2008, p. 306).

El aporte que hace la estética ecológica se centra en generar una nueva mirada sobre los entornos ecológicos, la existencia del hombre sobre el planeta y la preservación de los recursos naturales para las futuras generaciones. Como resultado, se evidencian las convenciones de Naciones Unidas como Brundtland, Agenda 21, Río+20, COP21, entre otros, que propusieron e implementaron las directrices del Desarrollo Sostenible, que aportan al objetivo descrito por Gobster.

Las directrices para la protección del medio ambiente han sido incluidas en el sector de los museos, entornos construidos por el hombre, en donde este tipo de instituciones han implementado estrategias para el cuidado del medio ambiente y se acogen a las políticas del Desarrollo Sostenible, acuerdo que se logró en la conferencia Environmental Guidelines ICOM-CC y IIC Declaration en Melbourne en 2014.

Las directrices para la protección del medio ambiente han sido incluidas en el sector de los museos, entornos construidos por el hombre, en donde este tipo de instituciones han implementado estrategias para el cuidado del medio ambiente y se acogen a las políticas del Desarrollo Sostenible, acuerdo que se logró en la conferencia Environmental Guidelines ICOM-CC y IIC Declaration en Melbourne en 2014.

El acuerdo del ICOM-CC postula al museo como un espacio privilegiado para hacer de la estética ecológica un dispositivo para la educación y la toma de conciencia del cuidado del medio ambiente, ya que por su naturaleza es un espacio que puede constituir una vía para la protección integral del mismo. De acuerdo con Georgina DeCarli en un Museo Sostenible "...el interés del museo se desplaza de la colección/objeto a su contexto mayor, el patrimonio cultural vivo. Este patrimonio concebido en forma integral es más que un intento de contextualizar el objeto; persigue ante todo cumplir con su compromiso con el público/comunidad para que pueda establecer una relación consciente y crítica..." (2006, p. 26).

Este compromiso, descrito por Georgina, ubica al museo no solo como una cámara de maravillas, sino como un espacio que trasciende las barreras del coleccionismo y conservacionismo para incluir nuevas formas de interacción con el público y su comunidad.

Al haber aplicado el objetivo de la estética ecológica en los museos, descrito por Gobster, se entiende que el museo asume el compromiso de tener una mejor comprensión y sensibilidad de los aspectos ecológicos de su entorno. Es decir, como institución, debe identificar las prácticas, las políticas y las percepciones que están relacionadas con el cuidado del medio ambiente. Lo segundo corresponde a interpretar mejor el significado de los procesos ecológicos y las funciones de los paisajes, de manera que contribuyan a la apreciación y protección. Se concibe que, después de haber identificado su rol en el entorno (paisaje), el museo debe modificar sus acciones para la protección del mismo y transmitir sus prácticas a todos los actores implicados, es decir, los miembros del museo y la comunidad en la que estos operan. Estos tienen la necesidad de modificar sus percepciones del entorno ecológico y construir una nueva postura que contribuya a la apreciación consciente y, por ende, asuma la protección.

Para lograr aplicar la estética ecológica en el museo, se propone un dispositivo pedagógico para su implementación. Se entiende al dispositivo pedagógico como un conjunto de medios relacionados (métodos, herramientas, procedimientos y actores) destinados a apoyar un proceso de aprendizaje. Los museos han aplicado los dispositivos pedagógicos en los procesos de educación y aprendizaje, debido a su especificidad (arte, ciencia, historia, entre otros), al aspecto vivencial y a que cada museo puede presentar una visión diferente de un tema específico. Los museos son lugares para la interacción con las exhibiciones y su espectáculo, son entornos

sorprendentes e innovadores (Hopper-Greenhill, 2007).

Para el caso de estudio, se seleccionó el Museo del Agua de la Fundación EPM para implementar la estética ecológica como un dispositivo para la educación museística. El Museo del Agua se enfoca en la ciencia y la tecnología para tratar temas como la evolución del planeta, la importancia del agua en su composición, su presencia en los múltiples ecosistemas colombianos, el impacto del agua en el desarrollo de las culturas, el abastecimiento del agua en la ciudad por parte de EPM, las consecuencias de la contaminación desmedida y estrategias para el cuidado del agua.

El Museo del Agua es un programa de la Fundación EPM orientado hacia el desarrollo de estrategias para promover en las comunidades la responsabilidad de su progreso, y al Grupo EPM le permite aportar al cumplimiento de los Objetivos de Desarrollo Sostenible (United Nations, 2015), desde la implementación de estrategias como la prestación eficiente de los servicios públicos domiciliarios, el uso sostenible de los recursos que los proveen y el fortalecimiento de la sociedad que los sustenta. En la práctica, se ven reflejadas en múltiples acciones que tienden al mejoramiento del entorno ambiental, al manejo de los impactos ambientales que genera y al desarrollo institucional y comunitario en las regiones donde actúa.

El Museo del Agua cumple con los objetivos del Desarrollo Sostenible por medio de su rol pedagógico, en relación con el origen, importancia y uso del agua y el papel que tiene en la sociedad. La investigación tenía como objetivo comprender cómo se estaban implementando las políticas y prácticas en los diferentes niveles del museo, desde los programas, el personal y sus visitantes.

Durante el mapeo realizado en el museo, se evidenció que su principal público son los grupos escolares, ya que la institución cumple una finalidad pedagógica complementaria para los grados escolares de 4º a 7º, con las exposiciones Cronoterra y Colombiomas, para las cuales el museo tiene diseñadas unas rutas pedagógicas y unas cartillas (dispositivos pedagógicos) construidas a partir del modelo pedagógico del museo, con el fin de apoyar a los profesores y acompañar el aprendizaje de los alumnos en el aula.

El papel que tiene la mediación para este tipo de grupos es muy importante debido a su complejidad para los mediadores. Estos deben tener la capacidad de

persuadir y motivar a los visitantes para el aprendizaje e interacción con el contenido, ya que el aprendizaje basado en la experiencia hace parte del proceso de la visita.

Después de haber acompañado a varios grupos escolares, guiados por diferentes mediadores, se evidenció que la mediación en el museo variaba considerablemente, ya sea debido a la información suministrada o a los tiempos de duración de las visitas. Estas variaciones generaron inquietudes y la necesidad de comprender el rol del mediador y conocer cuáles eran los motivos de estas diferencias, ya que la mediación es, en este caso, el dispositivo pedagógico y el eje central para aplicar la estética ecológica en el museo.

Los mediadores del Museo del Agua tienen diferentes perfiles que van de la mano con los contenidos del museo, que son las áreas naturales, geológicas, artísticas y pedagógicas, y el direccionamiento del modelo pedagógico de la Fundación EPM. Estos perfiles están pensados para que los mediadores tengan el conocimiento necesario para realizar los recorridos. La mediación en el museo estaba diseñada para cada sala y según su contenido, los mediadores de cada área del conocimiento realizaran su parte del recorrido. Sin embargo, por razones administrativas, la mediación cambió y cada uno de los mediadores debía realizar todo el recorrido en un tiempo estimado de dos horas. Este cambio generó en los mediadores la obligación de conocer todos los contenidos de las salas y realizar aproximadamente tres recorridos al día.

Se evidenció que los recorridos estaban durando aproximadamente entre una hora y veinte y una hora y media, y en algunos casos la interacción con el público por parte de los mediadores era mínima. ¿Si el contenido del museo está diseñado para que el mediador tenga una interacción constante con el visitante, cuál es la función del mediador en este caso?

Se realizó el performance "El simple balance de las cosas" bajo la metodología de la etnografía performativa que actúa como generador de conciencia social y es un tipo de investigación producto de la experiencia humana. Permite el conocimiento del contexto mediante la recopilación de historias de las personas involucradas a través de entrevistas, observaciones y el posterior análisis, con el fin de entender las nuevas miradas y establecer un diálogo constructivo que dé respuesta a las inquietudes y abra el camino para encontrar las soluciones pertinentes en pro de una estética ecológica

(Garoian, 1999, página 67 citado por Alexander, 2013, p. 99).

El performance tuvo como finalidad comprender y develar los sentidos y significados del papel del mediador, ya que la mediación es para el Museo del Agua el medio por el cual se puede transmitir la experiencia y el aprendizaje, así como develar si la estética ecológica es un dispositivo pedagógico para el aprendizaje.

Para la planificación del performance se utilizó como referencia el performance "The Simple Balance of Things" de la artista colombiana María José Arjona (2012) realizado en el Centro de Artes Visuales de Jerusalén en Tel Aviv, el cual constaba de una acción de larga duración en donde la artista escuchaba por medio de un vaso el espacio de un recinto.

"El simple balance de las cosas" consistió en un recorrido de una hora y veinte para escuchar al museo por medio de un vaso, con el fin de cambiar la función de los mediadores por la de visitantes y la del investigador por la de mediador. La finalidad de este acto era resaltar la voz del museo y su espacio, en donde los mediadores ocuparían el papel de los visitantes para estar obligados a escuchar al museo, provocando en ellos incomodidad por el cambio de rol y así poder cuestionar su función dentro de la institución.

Lo que se pretendía era cambiar la lógica pedagógica y la relación de los mediadores con el museo, quitándoles el poder de la palabra desde el contenido pedagógico, para darle el protagonismo pedagógico al museo, como cuando Marina Abramovic en el documental *The space in between* (2016) presenta los zapatos de cuarzo, dándole otra lógica a la relación tierra-hombre.

La actividad cerró con una mesa redonda para conocer las sensaciones y experiencias de los mediadores. La gran mayoría de los mediadores se cuestionaron sobre su trabajo, ya que de su desempeño en la mediación depende la experiencia de los visitantes. Para uno de ellos, fue:

...es una reflexión muy fuerte de lo que significa el rol del mediador, porque el performer escuchó al museo por medio del vaso, pero no compartió nada con el público, era el puente. Básicamente, el papel del mediador es interpretar las experiencias, transmitir las al público por medio de la conversación y hacer que entre los dos se entiendan (Montoya, 2018).

Los resultados obtenidos con el performance evidenciaron que los mediadores son una parte fundamental para el funcionamiento del museo y son el puente de comunicación (dispositivo) entre el contenido y los visitantes. Además, son potenciales formadores de público para la estética ecológica debido a la importancia de transmitir la toma de conciencia del cuidado del medio ambiente, ya que el Museo del Agua invita a la conservación de los recursos naturales por medio de la puesta en escena. Es una disculpa pedagógica desde la didáctica para comprender el entorno desde lo ecológico, el arte, la experiencia y las sensaciones.

Para uno de ellos, la importancia de la estética ecológica como dispositivo pedagógico para la educación fue:

El museo tienen una relación muy fuerte con la estética ecológica, ya que se presta para la revelación científica, enseñanza de todas las ciencias que se incluyen en el museo y es el espacio por excelencia donde se deben generar ese tipo de inquietudes con respecto al medio ambiente, donde no es solo dar respuestas, si no generar más inquietudes para dejar en el público un gusanito que transforme su entorno social, su entorno ecológico (Congote, 2018).

La experiencia en el museo depende, en primera instancia, de que la institución y los mediadores tengan

clara su función y construyan un puente para que la comunidad se apropie de la necesidad de cuidado del entorno y así cumplir con el eje rector del Grupo EPM con los Objetivos de Desarrollo Sostenible.

Por lo tanto, para concluir y dar respuesta a la pregunta que dirigió este caso de estudio, se identificó que la mediación es el dispositivo pedagógico por excelencia para fomentar la toma de conciencia del cuidado del medio ambiente y contribuir a la experiencia en el museo. Todos hacen parte de la experiencia: tanto el entorno, el personal como los visitantes, y cada parte es importante en la construcción de un ethos responsable con el medio ambiente.

Según el caso de estudio, para que la estética ecológica sea un dispositivo pedagógico para la educación museística en el Museo del Agua, es necesario asumir el compromiso de tener una mejor comprensión y sensibilidad de los aspectos ecológicos del museo por parte del personal de la institución. En este caso, la performance puso de manifiesto y se trabajó la necesidad de revisar el papel de la mediación y su coherencia con el eje rector del Grupo EPM, para así poner en marcha acciones que lleven a la toma de conciencia del cuidado del entorno y del medio ambiente, para transmitir a los visitantes la necesidad de modificar las percepciones del entorno y contribuir a su apreciación y protección.

Abramovic, M. (Director). (2016). *The space in between* [Motion Picture].

Alexander, B. K. (2013). *Etnografía performativa: La representación y la incitación de la cultura*. In N. K. Denzin, & Y. S. Lincoln, *Manual de Investigación cualitativa Volumen III: estrategias de investigación cualitativa*. (pp. 94-153). Barcelona: Gedisa.

Arjona, M. J. "The Simple Balance of Things". JCVA, Tel Aviv.

Arribas Herguedas, F. (2014). *Ecología, estética de la naturaleza y paisajes humanizados*. Enrahonar. Quaderns de Filosofia, 53, 77-91.

Berleant, A. (1991). *Art and Engagement*. Philadelphia: Temple University Press.

Brady, E. (2009). *Environmental Aesthetics*. *Encyclopedia of Environmental Ethics and Philosophy*, 1, 313-321.

Carlson, A. (2011). *Aesthetic Appreciation of Nature and Environmentalism*. *Royal Institute of Philosophy Supplements*, 69, 137-155.

Carlson, A. (1984). *Nature and positive aesthetics*. *Environmental Ethics*, 6, 5-34.

Carroll, N. (1993). *Being Moved By Nature: Between Religion and Natural History*. In S. & Kemal, *Landscape, Natural Beauty and the Arts* (pp. 244-266). Cambridge: Cambridge University Press.

Congote, D. (2018, 12 26). *El simple balance de las cosas*. (B. S. Duque, Interviewer)



Canto Rodado Falsificado

Ryuichi Yahagi

Resumen

El artículo aborda la experiencia del escultor japonés Ryuichi Yahagi en México, quien decide desarrollar un proyecto llamado "Canto Rodado Falsificado" con el objetivo de fortalecer su obra artística y generar un diálogo entre lo natural y lo artificial. La propuesta se basa en imitar la piedra con la piedra, explorando la relación entre la creación natural y humana en la escultura. El autor reflexiona sobre cómo la naturaleza crea formas antes de la intervención del artista y cómo el ser humano también influye en la transformación de estas formas.

A partir del terremoto de 2011 en Japón y la situación nuclear, el escultor decide incorporar un enfoque social en su serie "Canto Rodado Falsificado". Recolecta piedras cercanas a plantas nucleares en Japón y México para crear imitaciones, abordando preocupaciones globales. La serie más reciente consta de 108 piedras pequeñas recolectadas en Japón imitadas con piedras de México, sumando 216 piezas, donde el número 108 tiene un significado cultural para los japoneses.

En conclusión, el autor busca explorar la construcción de lo posible mediante la comparación de lo que la naturaleza y las personas hacen, utilizando la escultura como medio para representar la interacción entre lo natural y lo artificial, y abordando temas sociales relevantes en su obra.

Palabras clave: escultura, naturaleza, artificial, "Canto Rodado Falsificado", problemáticas sociales.

Abstract

The article discusses the experience of Japanese sculptor Ryuichi Yahagi in Mexico, who decides to develop a project called "Falsified River Stone" with the aim of strengthening his artistic work and generating a dialogue between the natural and the artificial. The proposal is based on imitating stone with stone, exploring the relationship between natural and human creation in sculpture. The author reflects on how nature creates shapes before the artist's intervention and how humans also influence the transformation of these forms.

Following the 2011 earthquake in Japan and the nuclear situation, the sculptor decided to incorporate a social focus into his "Falsified River Stone" series. He collects stones near nuclear plants in Japan and Mexico to create imitations, addressing global concerns. The most recent series consists of 108 small stones collected in Japan imitated with stones from Mexico, totaling 216 pieces, where the number 108 has cultural significance for the Japanese.

In conclusion, the author seeks to explore the construction of the possible by comparing what nature and people do, using sculpture as a means to represent the interaction between the natural and the artificial, and addressing relevant social issues in his work.

Keywords: sculpture, nature, artificial, "Falsified River Stone", social issues.

Considerando mi vida como un japonés en México, he llegado a la siguiente conclusión: mi siguiente paso debe ser afianzar un puesto en el que mi producción se realice de forma más global, centrándose en temáticas y problemáticas propias, pero sin dejar de lado el enfoque contemporáneo y aplicando componentes naturales que están siendo cada vez más omitidos e incluso olvidados por la memoria colectiva. Así, afianzándome en antecedentes profesionales personales, se pretende desarrollar el proyecto escultórico "Canto Rodado Falsificado", con la intención de vigorizar y construir productos pétreos conceptuales con presencia pensativa, atractiva e impactante para establecer y fortalecer mi obra artística personal a través del territorio nacional y el extranjero, y así afirmar mi estatus como representante formal y notable de la escultura a nivel mundial.

Antes de describir de forma detallada "Canto Rodado Falsificado", es crucial hacer un recorrido por los antecedentes que se han reflexionado, ideado y obtenido anteriormente, ya que son la causa directa y la base de lo que se intenta lograr con el proyecto planteado. El estilo de producción ha cambiado completamente desde que comencé a vivir en México hace más de 25 años, y considero que ha sido un cambio positivo, ya que ahora hay más variedad de formas para expresarse a través del entorno.

Enfrentar la piedra con seriedad fue una revolución en mi estilo de escultura, ya que un escultor excava una forma oculta en un bloque de piedra. Aunque me di cuenta de que la naturaleza también crea formas antes de la intervención del artista, era discutible cuál era la mínima cantidad de acción necesaria para llegar a rebasar la apariencia propia del material. La obra permite apreciar cómo se aprovechan las formas naturales de la piedra, brindándole a su vez la transformación del aspecto humano como la geometría y la expresividad. Pero, a la vez, pretende despertar dudas sobre los valores importantes de la estética natural o del artista. Es decir, provocar una discusión interna entre lo natural y lo artificial, lo real y lo irreal y lo genuino y lo falso. Esto tiene el concepto de Joseph Kosuth y se refiere a Walter Benjamín: esta piedra es una réplica, pero se establece como una piedra individual y tiene valor.

En el 2005, comencé un nuevo desafío a la naturaleza con la serie "Canto Rodado Falsificado". Las piedras son una parte de la Tierra que emerge desde su interior hacia la superficie y generalmente se usan por los escultores para crear formas. ¿Y cómo esculpe la naturaleza? La piedra en bruto, arrancada de la montaña, fluye a través de ríos durante decenas de miles de años aspirando a llegar al mar. Algunas piedras son destruidas y desaparecen en el camino, otras se quedan por mucho tiempo en el mismo lugar, y una miríada de piedras chocan entre sí, avanzando mientras se frotan contra las corrientes de agua. La piedra que logra llegar al océano está totalmente transformada, reluce con agua y destellos. Las características de color y forma dependen de su origen, y aunque a menudo recojo piedras en el río y en la costa, si las tomas una por una, son ricas en expresiones: dependiendo de dónde se recojan, sus formas, colores, patrones, pesos y texturas son diferentes. Desde tiempos antiguos, las piedras han sido parte de la sociedad, a veces utilizadas como herramientas, otras veces como dioses en un contexto de fe, obteniendo el poder para atraer a la gente. "Canto Rodado Falsificado" consiste en imitar a la piedra con la piedra. Observar la piedra que estaba en la tierra y que parece tan irreflexiva y sencilla como para poder compararla con la vida de una persona, imaginando así la vida de esa piedra. Como resultado, da la apariencia de que nos encontramos a nosotros mismos en igualdad de condiciones por la forma en que se desarrollan la piedra y el ser humano, los factores que alteran sus vidas, sus formas y su existencia misma.



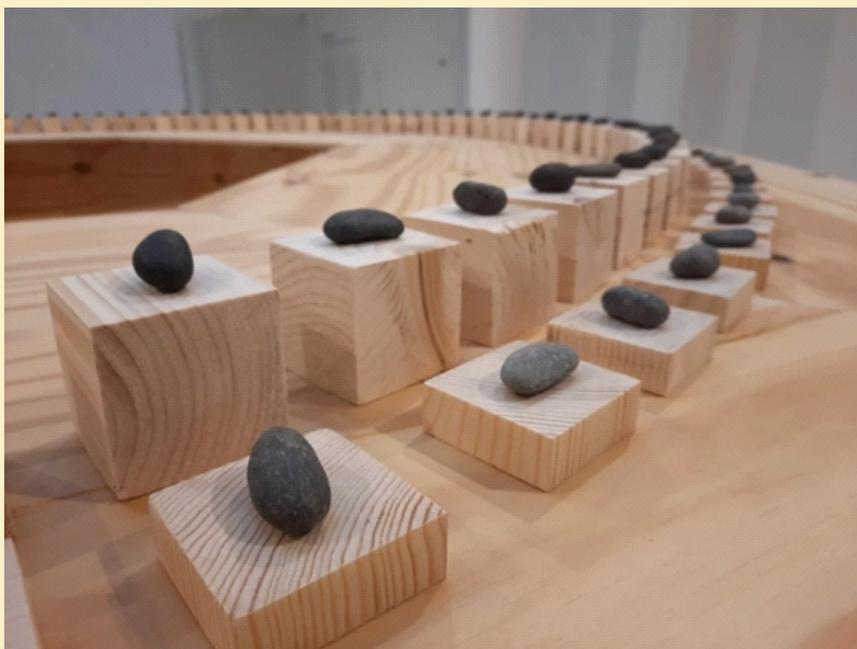
En 2015, es a partir de aquí donde se pasa a la siguiente etapa: el río crea una piedra de río, yo imito la piedra de río y después vuelvo a imitar la piedra de río imitada, en un proceso en el cual no se hace uso de la regla en absoluto, al igual que en la naturaleza. Todo se forma con mis ojos y mis manos, y aunque quizás sea posible replicar una piedra usando la tecnología actual, hacerlo carece de sentido, además de que no estoy compitiendo contra estos métodos. Imaginemos una familia en la cual los niños a menudo se parecen a sus padres. El río crea una piedra de río, yo imito la piedra de río, y la posterior imitación de piedra correspondería a un nieto, la siguiente en el proceso sería un bisnieto, y así sucesivamente, diferenciándose poco a poco de la primera piedra. El humano crea la ficción mientras permanece en una naturaleza que no parece concordar con ella, por lo que vivimos a la vez en la realidad y en la ficción creada por nosotros mismos. Normalmente, las personas no pueden salir del plano natural, e incluso si lo hicieran, ¿qué harían en esta realidad los seres humanos que hacen la ficción? En este mundo donde nacen personas que crean y cambian los paradigmas de la naturaleza, incluso ahora, aunque las personas logren superar a la naturaleza, no logran salir de esa naturaleza. Es a través de comparar lo que la naturaleza hace con lo que la gente hace que exploraré la construcción de lo posible. Una piedra hecha por el tiempo infinito, y una piedra hecha en mi mano. Una piedra creada por la naturaleza y la ficción que yo hice. Ambas nacieron de un proceso natural y presentan una ficción creada por la naturaleza al ser yo de origen natural.



El 11 de marzo de 2011 hubo un terremoto de magnitud 9.0 en la escala de Richter en Japón, el cual provocó un tsunami que desencadenó un accidente sin precedentes en la planta nuclear de Fukushima. Aunque este año se cumplen más de 10 años del incidente, todavía hay muchas personas que no pueden regresar a sus hogares, y a pesar de que es bien sabido que Japón es un país propenso a los terremotos, todavía hay más de 50 reactores de energía nuclear. El terremoto provocó que artistas de diversos campos lanzaran trabajos acerca de este incidente, abordándolo desde diferentes perspectivas. Ahora bien, ¿qué ha resultado de pensar qué tipo de expresión podría hacer yo, como escultor? A pesar de ser japonés, llevo más de 25 años viviendo en Veracruz, México, y aunque el accidente de la planta nuclear de Fukushima ha ocurrido al otro lado del mundo, hay dos reactores nucleares en el estado donde vivo. Para ser precisos, la central nuclear de Laguna Verde y la ciudad de Xalapa están a sólo 80 km de distancia. Cada vez que regresaba a Japón, iba a los lugares donde están ubicadas las plantas nucleares, recolectando piedras de sitios cercanos. Al mismo tiempo, he ido varias veces a la localidad de Villa Rica, ubicada cerca de la planta nuclear de Laguna Verde, a recolectar piedras para hacer la imitación en piedra de las piedras de las plantas nucleares de varias partes de Japón. Así, he logrado incorporar un tema social en esta serie "Canto Rodado Falsificado" a partir de 2018. Por supuesto, continúan siendo preocupaciones sociales que se pueden considerar como parte de una problemática global.



Esta serie de obras más recientes consiste en 108 piedras pequeñas recolectadas en Japón que he imitado con piedras de Veracruz, México, logrando un total de 216 piezas. El número 108 es significativo para los japoneses. El 31 de diciembre, se tocan 108 campanadas en el evento llamado Joya no kane (sonido de campana) mientras los monjes rezan en el templo para eliminar 108 pecados y dar la bienvenida al Año Nuevo. El proceso de producción de las piedras parece estar en consonancia con la naturaleza y también es como la meditación. He puesto silenciosamente el sonido de Joya no kane en el espacio para que la gente pueda sentir esta experiencia con mis obras. Este proceso de producción parece ser un contraste con la naturaleza, pero se puede decir que en realidad es una asimilación.



Al comparar lo que la naturaleza hace con lo que la gente hace, exploraré estas ideas para construir lo posible. Una piedra hecha por el tiempo infinito y una piedra hecha por mi mano. Una piedra hecha por la naturaleza y la ficción que he creado. Ambas nacen de un proceso natural y presentan una ficción creada por la naturaleza, siendo yo de origen natural. Parece como si estuviéramos siendo manipulados en la palma de la mano de alguien, pero estamos jugando audazmente con ese juego en esa mano.



Agustín "Pincho" De la Espriella (1920 – 2020): el centenario de un discreto pianista cartagenero

Hernán Alberto Salazar Cabarcas

Resumen

Agustín "Pincho" De la Espriella Martelo fue un destacado pianista cartagenero que decidió no tocar públicamente tras un exitoso concierto en el Teatro Cartagena. A pesar de retirarse de la vida pública, Pincho continuó la tradición de la tertulia cultural en su casa, convirtiéndose en un referente para la cultura musical de Cartagena y promoviendo múltiples eventos culturales. Entre sus amigos y contertulios se encontraban músicos, melómanos y artistas de la talla de Adolfo Mejía, quien le dedicó una composición llamada "Pincho". A lo largo de su vida, Pincho compartió sus experiencias y anécdotas con músicos y aficionados, dejando un legado de amor por la música y la camaradería. Falleció en 2005 y su funeral fue un concierto en el que participaron varios músicos cartageneros, incluyendo la interpretación de la danza "Pincho" por Evidia De la Hoz. Su historia demuestra la importancia de preservar la tradición musical y las relaciones personales en el ámbito cultural, así como el impacto duradero que puede tener un personaje en la vida artística de una ciudad.

Palabras clave: Pincho, pianista cartagenero, tertulia cultural, Adolfo Mejía, legado musical.

Abstract

Agustín "Pincho" De la Espriella Martelo was a prominent Cartagena pianist who decided not to perform publicly after a successful concert at the Cartagena Theater. Despite withdrawing from public life, Pincho continued the tradition of cultural gatherings at his home, becoming a reference for Cartagena's musical culture and promoting numerous cultural events. Among his friends and fellow attendees were musicians, music lovers, and artists of the caliber of Adolfo Mejía, who dedicated a composition called "Pincho" to him. Throughout his life, Pincho shared his experiences and anecdotes with musicians and enthusiasts, leaving a legacy of love for music and camaraderie. He passed away in 2005, and his funeral was a concert featuring several Cartagena musicians, including the performance of the dance "Pincho" by Evidia De la Hoz. His story illustrates the importance of preserving musical tradition and personal relationships in the cultural sphere, as well as the lasting impact that an individual can have on a city's artistic life.

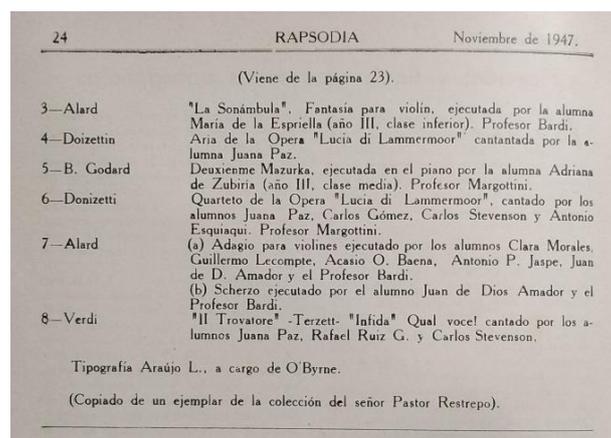
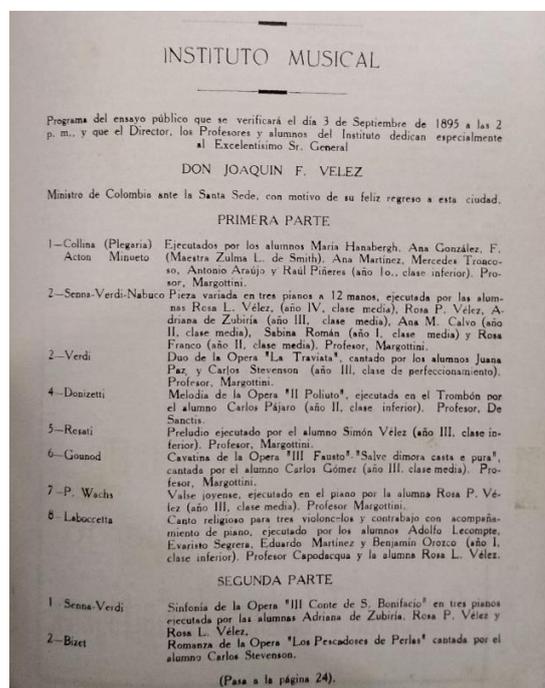
Keywords: Pincho, Cartagena pianist, cultural gatherings, Adolfo Mejía, musical legacy.

Cartagena de Indias ha sido fuente de innumerables talentos en todas las artes y en todos los niveles de su rancia y noble sociedad. Luego de la fundación del Instituto Musical en 1889 —gracias al patrocinio del presidente Rafael Núñez, el gobierno departamental de José Manuel Goenaga y la secretaria de gobierno de Enrique Luis Román Polanco— la cultura musical de la ciudad amurallada se academizó con la presencia de los maestros italianos que refinaron el potencial talento que encontraron en este rincón del Caribe.

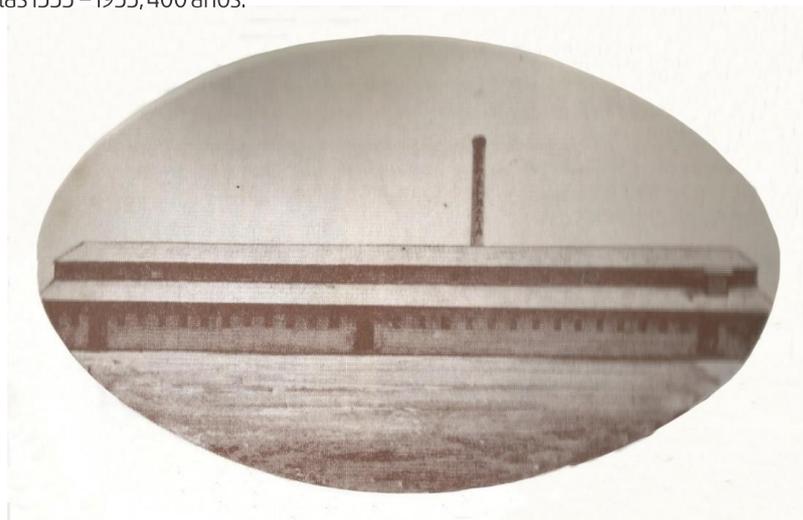
Al leer los programas de los primeros conciertos ofrecidos por la institución en esos años tempranos, como el que aparece transcrito en la Revista Rapsodia N° 16 de 1947 (tomado de un ejemplar de la colección de Don Pastor Restrepo Lince, según dice su pie de página), realizado el 3 de septiembre de 1895 con motivo del regreso a la ciudad del embajador Joaquín F. Vélez, luego de terminada su misión diplomática en Roma, encontramos que los estudiantes que asistían a las cátedras instrumentales pertenecían, en su gran mayoría, a las familias más prestantes de la ciudad.

Dentro de esas primeras generaciones de músicos formados en el conservatorio cartagenero encontramos a varios nietos del general y diplomático Joaquín F. Vélez (1832 – 1906) como los pianistas Simón J. Vélez Gómez (1880 – 1978) y Julia S. Watts Vélez (1876 – 1965). El primero, “DonSi” —como era llamado por todos los cartageneros en su madurez, como abreviatura de Don Simón— fue el primer egresado del conservatorio en continuar estudios de perfeccionamiento musical en Europa, siendo recomendado por sus profesores ante el Regio Conservatorio di Santa Cecilia de Roma, y “misiá Julia”, —así es, misiá, un término muy usado en la ciudad durante la primera mitad del siglo XX para referirse a las matronas cartageneras—, sería la primera egresada de nuestro conservatorio, presentando su examen de grado como profesora de piano en una audición pública el 21 de febrero de 1892. Ambos fueron alumnos aventajados del maestro fundador Lorenzo Margottini Imperiali.

Igualmente, podemos encontrarnos con los nombres de pianistas como María Hanabergh Tono —nieta de Don August Schultz Hannaberg, cónsul norteamericano en Cartagena por muchos años, y quien llegó a ser una destacada pianista y consumada líder cívica; en 1945 sería la primera presidente de la Sociedad ProArte Musical de Cartagena, ya como señora de Don Diego Martínez Camargo—, Adriana De Zubiría o Ana M. Calvo, todas alumnas de Margottini. Así mismo, aparecen los nombres de alumnos con apellidos muy sonoros de aquel entonces, como los estudiantes de canto Carlos Stevenson y Juana Paz, Antonio Esquiaqui y Rafael Ruiz —estos últimos, estudiantes de la famosa mezzosoprano formada en Milán, también con beca de Núñez, maestra Conchita Micolao de Alandete—; el trombonista Carlos Pájaro; los violinistas María De la Espriella, Guillermo Lecompte, Acasio O. Baena, Antonio P. Jaspe o Juan de D. Amador, todos alumnos del maestro italiano Alfonso Bardi Novara (1858 – 1934). Y finalmente, encontramos a un grupo de estudiantes del profesor italiano —muy poco conocido dentro del elenco de maestros fundadores de nuestro conservatorio— Oreste Capodacqua, violonchelista, quien orientaba a los jóvenes Adolfo Lecompte, Evaristo Segrera, Eduardo Martínez y Benjamín Orozco —este último sería el padre de Ladislao Orozco Figueroa, el compañero de aventuras musicales de Adolfo Mejía Navarro, a su vez, padre de Teresa y Lalo Orozco Orozco, músicos de reconocida trayectoria en la historia reciente de Cartagena de Indias; además, Don Benjamín Orozco sería el anfitrión y acudiente del niño Adolfo Mejía desde los 11 años cuando este llegó a vivir a Cartagena para cursar sus estudios secundarios y musicales, e igualmente, sería el abuelo materno de la insigne pianista Helvia Mendoza Orozco—. Este fenómeno, que podemos denominar socio-musical, en el que la formación artística —musical o plástica— era parte fundamental de la completa educación de todo niño de bien cartagenero, se siguió replicando hasta mediados del siglo XX, fuera con su matrícula en la Escuela de Bellas Artes y Música o de manera particular en el atelier de algún maestro.



En ese escenario —para hablar en términos artísticos— vio la luz la figura de Agustín De la Espriella Martelo, el 9 de julio de 1920, a quien recordamos hoy con motivo de cumplirse el primer centenario de su nacimiento. Agustín nació en el seno de una de las familias más pujantes e industriosas de Cartagena de Indias desde la época republicana hasta la actualidad, basta con mencionar que su abuelo, Don Justo M. De la Espriella, fundó a inicios del siglo XX la firma Espriella & Cia., en sociedad con sus hijos, la cual era propietaria de la Fábrica de Tejidos de Algodón de Espriella, hilandería más grande del país con 780 husos, capaz de producir 1.200 docenas de camisetitas semanales y 1.400 piezas de 40 yardas cada una, de driles y drilones, también por semana, y con una mano de obra laboral de 450 hombres, mujeres y niños cobijados por una póliza de seguro colectivo —caso pionero en la seguridad industrial colombiana— según nos lo informa el Álbum Cartagena de Indias 1533 – 1933, 400 años.



Como lo anota Janell De la Espriella en el blog Biografías de personajes cartageneros a través de la historia, esta fábrica de tejidos fue presa de un voraz incendio en 1920, por lo que la familia De la Espriella debió resurgir, como el ave fénix, literalmente, de sus cenizas. Es así como Don Justo M., nuevamente junto a sus tres hijos: Luis Carlos (padre de los De la Espriella Martelo), Antonio José y Justo D. De la Espriella Visbal, adquirieron el primer molino de harina para Cartagena, constituyendo la Empresa Harinera de Cartagena —dándole un viraje radical a su actividad comercial— cuya administración cedería a sus hijos hacia 1935 debido a su avanzada edad. La laboriosidad y disciplina de estos tres hermanos hizo prosperar rápidamente la empresa familiar. Posteriormente Don Luis Carlos De la Espriella Visbal se separaría de sus hermanos para constituir junto a su esposa, Doña Ángela Custodia Martelo Arnedo de De la Espriella y sus nueve hijos: Agustín (1920), Cecilia (1921), Alfredo (1923), Isabel (1926), Luis Carlos (1927), Alicia (1928), Mercedes (1930), Nora (1931, fallecida de cinco meses), Gonzalo (1932) y Elsa (1938), en 1956 la Compañía Harinera Industrial Ltda., cuyas riendas manejó por espacio de 30 años. Esta empresa realizaría, hace algunos años, una efectiva alianza estratégica con el Molino Tres Castillos, de la familia Del Castillo —otros grandes de la industria cartagenera y del Caribe—, convirtiéndose en el principal molino de harina de la región y uno de los más importantes de toda Colombia.

Por supuesto, el primogénito de un matrimonio que forjó un ambiente familiar de tanta pujanza y éxito empresarial, debía prepararse para recibir la antorcha de su padre y continuar con la dirección de la empresa a mediana edad, como era la tradición local. Sin embargo, conforme el joven Agustín fue creciendo e inició su primera formación académica en el tradicional Colegio de La Salle —donde los hermanos Hermenegildo y Sebastián descubrirían su aptitud musical— demostró que sus intereses no estaban en los vericuetos del mundo empresarial, ni en los libros contables, ni mucho menos lidiando los asuntos comerciales o laborales propios de una factoría como la de su familia, sumado a que su temperamento, un tanto tímido y sensible, no se prestaban para hacer frente a tal reto gerencial. Por el contrario, sus gustos se enfocarían hacia lo estético, centrándose en los preludios del Clave bien temperado de Bach o en las sonatinas de Clementi y Scarlatti una vez que sus manos descubrieron el marfil y el ébano del teclado del piano, el que sería el instrumento de sus afectos. La vecindad de su colegio —ubicado en aquel entonces en la calle de la Factoría, donde hoy se encuentra el Colegio Mayor de Bolívar— con el Instituto Musical, sería propicia para que Doña Josefina DeSanctis (1898 – 1955), directora del conservatorio, lo tomara bajo su tutela en la cátedra de piano, al descubrir que el joven De la Espriella poseía “buena madera” musical.



Foto 3: Empleadas de la Fábrica de Tejidos de Algodón de Espriella & Cia. a inicios del siglo XX. Nótese al fondo los grandes rollos con las piezas de tela que se producían en esa factoría. Fuente: Álbum de Cartagena de Indias, 400 años 1533 - 1933.



Foto 4: Sección de husos de hilandería en la Fábrica de Tejidos de Algodón de Espriella & Cia., con los que se producía la hilaza para el tejido de medias de seda, camisetas de algodón, driles y drilones. Fuente: Álbum de Cartagena de Indias, 400 años 1533 - 1933.

Agustín demostró rápidamente sus dotes de pianista, era disciplinado en el estudio del instrumento y presentaba todas las condiciones —tanto de vocación como de respaldo económico— para ser un concertista relevante. En 1939 llegó a reforzar la planta docente del Instituto Musical de Cartagena el pianista judío alemán Edgar Neiger Paneth, procedente de Hamburgo, gracias a las gestiones de Guillermo Espinosa Grau —quien lo había conocido junto con su hermano Jonel, violinista concertista, el cual ya se encontraba desde el año anterior en Cartagena— y del diplomático Alberto Carrizosa Umaña, cónsul colombiano en el puerto hamburgués, quienes lograron que los hermanos Neiger firmaran contrato laboral con el Departamento de Bolívar para ser profesores del conservatorio de Cartagena, pudiendo ser exiliados de Alemania y salvados del régimen nazi. El maestro Edgar Neiger tomaría bajo su tutela al prometedor muchacho de diecinueve años, aumentando mucho más su nivel de ejecución.



Foto 5: Don Luis Carlos De la Espriella y doña Custodia Martelo con sus hijos en un viaje internacional en los años 40. Fuente: Familia De la Espriella.



Foto 6: Agustín "Pincho" De la Espriella Martelo en su juventud. Fuente: Familia De la Espriella.

Como sucede en todas las generaciones, no faltan los bravucones, mamadores de gallo, montadores o, como se diría hoy, bullies. Cuando los condiscípulos del Instituto Musical empezaron a notar que este muchacho tan callado y de perfil bajo tenía un muy buen nivel y que ya comenzaba a ser escogido como solista para los programas de los recitales, como se puede ver en varios de ellos, no faltó quien le acomodara un remoquete, precisamente, por el que sería conocido el resto de su vida e inmortalizado por el propio Adolfo Mejía en su obra para piano más conocida, la danza Pincho. Sucede que el joven Agustín empezó a interpretar los nocturnos y las baladas de Chopin, con muy buena interpretación y elogios de sus maestros. Tal vez por hacerle burla y ante la impotencia de no poder interpretar con igual maestría, cosas que provocan la envidia y la inmadurez juvenil, pero que, en todo caso, resultó ser un "tiro culatero" para aquel burlador, uno de sus condiscípulos, del que él, por modestia, se reservó el nombre en nuestras conversaciones, dijo alguna vez ante los que le escuchaban interpretar al músico polaco: "Miren cómo toca el Chopin cartagenero, jajaja, ¡más bien será el Pincho!, porque este es Chopin, pero al revés.."

Por supuesto, todos brotaron en risas y carcajadas, lo cual hizo mella en la sensibilidad del joven pianista, que ya empezaba a luchar contra un enemigo muy silencioso, del que hablaremos más adelante. A los pocos días de esta escena desagradable, Agustín se encontraba en un salón esperando al maestro Neiger, quien estaba retrasado. Practicaba en el teclado del viejo piano Blüthner —que aún presta su servicio en el conservatorio— unos intervalos que le estaban "dando cacao" para la clase de desarrollo auditivo del maestro filipino Teófilo Tipón. Eran La, Fa#, Re, Si, Sol, Re, Fa#. Mientras él tocaba y repetía una y otra vez el ejercicio, pasaba por la puerta de aquel salón el maestro Adolfo Mejía, como siempre, en mangas largas y corbata, saco al hombro y con su piel roja en la comisura de los labios. Quedó un buen rato escuchando el pasaje que tocaba el alumno y de inmediato lo tomó como un leitmotiv.



Mejía ya sabía lo que había sucedido durante la interpretación de Chopin. El maestro entró al salón y le preguntó qué estaba tocando, y el joven le explicó lo que hacía. Le dijo que le gustaba ese motivo, que se levantara de la banca y lo dejara sentarse al piano. Sobre esas siete notas tañidas desprevenidamente por aquel estudiante compungido, el genio de Mejía construyó una de las danzas para piano más hermosas de toda la literatura musical académica del Caribe. Le pidió papel pentagramado rápidamente para escribirla, estampando la obra de un solo pasón. Al final le preguntó:

—¿Cómo fue que te pusieron tus compañeros, Pincho?, pues esta danza se llamará "Pincho". Estúdiala y tócala. ¡Ahora tú eres dueño de una obra mía y ellos no!

Ese espaldarazo de Mejía lo alentó a seguir adelante, a no prestar atención a quienes lo atacaran precisamente por algo que nadie le podría quitar: su talento. Y como "Pincho" se quedó hasta en los ambientes de intimidación familiar, ese apodo se convirtió en parte de su personalidad y creo que, por lo que alcancé a analizar en su psique, la de un hombre de más de 80 años, contribuyó en gran medida a que luchara contra su gran rival: el pánico escénico.



Foto 8: Partitura autógrafa de la danza Pincho compuesta por Adolfo Mejía Navarro y dedicada al pianista Agustín "Pincho" De la Espriella en los años 40 del siglo XX.
Fuente: Patronato Colombiano de Artes y Ciencias.

Así es, desafortunadamente, esa "enfermedad" —si podemos llamarla así— o condición que padecen muchos músicos, muy talentosos la gran mayoría, fue el gran enemigo de "Pincho" toda su vida y, lógicamente, las burlitas y comentarios de los condiscípulos que le atacaban por su consagración en medio de un ambiente social que históricamente no ha sido muy propicio para el cultivo de algunas artes, por todos los prejuicios que ello conlleva, contribuyeron aún más a que la timidez de este pianista se acentuara. Sin embargo, quienes le conocían de cerca y sabían de su lucha por superar a ese enemigo interno, lo alentaban a seguir adelante porque confiaban y creían en su talento.

En 1943, debido a las disposiciones adoptadas por el gobierno de Alfonso López Pumarejo frente a las presiones de Estados Unidos por su incursión en la Segunda Guerra Mundial, los ciudadanos alemanes, japoneses y los italianos proclives al régimen fascista de Mussolini, fueron recluidos en el Hotel Sabaneta de Fusagasugá, Cundinamarca. Sus bienes fueron confiscados y puestos en custodia del Fondo de Estabilización Nacional (F.E.N), el cual los administró. Los maestros alemanes que se encontraban trabajando en Cartagena de Indias, como el violinista, compositor y director Wilhelm (Guillermo) Dittmer Werner (fundador de la Banda Sinfónica de la Armada Nacional en 1938) y la familia Neiger, integrada por los ya citados Jonel (violinista), Edgar (pianista) y Margarita, la esposa de este último quien era una destacada soprano y dirigía la cátedra de canto en el Instituto Musical, también fueron a parar al llamado campo de concentración colombiano.



Foto 9: Josefina DeSanctis, primera profesora de Pincho y directora del Instituto Musical de Cartagena. Fuente: Archivo personal.

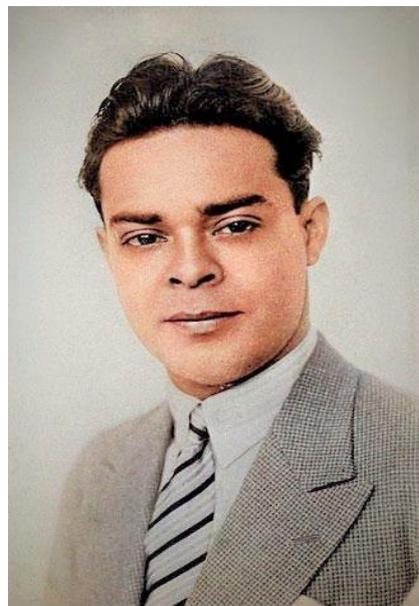


Foto 10: Antonio María Valencia Zamorano, profesor de Pincho en el Conservatorio de Cali. Fuente: Archivo personal.

Este fue un caso paradójico, pues los Neiger llegaron a Colombia precisamente huyendo del régimen alemán. Debido a la política antisemita que impulsó el doctor Luis López De Mesa (1884-1967) cuando fue canciller de Colombia durante el gobierno de Eduardo Santos Montejo (1888-1974), estos músicos ocultaron su filiación judía en la aduana colombiana para garantizar su ingreso al país, ya que solo se permitía el paso de unos pocos judíos cada cierto tiempo. Esto era algo de lo que ya estaban sobre aviso gracias a Espinosa Grau y al cónsul Carrizosa Umaña, quienes les ayudaron a eludir la restricción. Esas mismas instrucciones les recomendaban no afiliarse a ninguna sinagoga o comunidad judía mientras estuvieran en el país, aunque para todos en Cartagena era conocida su procedencia hebrea. Esto terminó por convertirse en un "arma de doble filo" que los obligó a recluirse con algunos de los perseguidores de su pueblo. Digo algunos, ya que

no todos los alemanes, italianos o japoneses del Hotel Sabaneta eran proclives al fascismo o al nacional socialismo. Después de la guerra, en 1946, ambos hermanos recibieron de vuelta sus bienes por parte del F.E.N., según consta en las Resoluciones No. 522 y No. 1218 de 1946 proferidas por el Ministerio de Hacienda y Crédito Público. Jamás regresarían a trabajar como profesores en Cartagena de Indias, pues el Conservatorio Nacional de Música, en Bogotá, se hizo con el talento de estos destacados artistas, a la par que Jonel ingresaría a la Orquesta Sinfónica Nacional como jefe de los segundos violines y Edgar complementaría su actividad como profesor de piano en la Escuela Normal Superior Nacional.



Foto II: Estudiantes y docentes del Instituto Musical de Cartagena en 1960, durante un homenaje ofrecido a la maestra Elizabeth Monschau de Stern con motivo de la condecoración con la Cruz de Hierro que le impuso el gobierno alemán. Pincho De la Espriella es el segundo de pie, de derecha a izquierda. Fuente: Álbum de Maruja De León de Luna-Ospina.

Ante esta eventualidad, Pincho se quedó sin un profesor de piano avanzado, y doña Josefina De Sanctis se encontraba totalmente ocupada de estudiantes. Será entonces la mano de Adolfo Mejía, otra vez, la que contribuirá a que el prometedor discípulo no perdiera el ahínco con que había iniciado su formación pianística. Una llamada de Mejía al Conservatorio de Cali lo puso en contacto con el maestro Antonio María Valencia (1902-1952), quien, desde su regreso al país en torno a 1929, era considerado como el principal pianista colombiano. Valencia aceptó de buen grado la solicitud del maestro Mejía. Primero, porque eran amigos de vieja data; segundo, porque confiaba en el criterio de su colega, y tercero, porque conocía el trabajo de Neiger, por lo tanto, su alumno debía ser muy aventajado. Así, Pincho iniciaría su último ciclo de formación académica bajo la tutela del maestro Antonio María Valencia Zamorano en el Conservatorio de Cali.

La enfermedad del maestro Valencia y la separación con el pequeño Amaury, su único hijo fruto de su relación con María del Socorro Porras, hicieron que Pincho regresara a Cartagena definitivamente, continuando sus estudios con la maestra Mercedes Vásquez de Lequerica (1908-2001). Formada inicialmente en el Instituto Musical de Cartagena, perfeccionó su

técnica pianística en el Conservatorio Giuseppe Verdi di Milano y fue la directora de la cátedra de piano avanzado del conservatorio durante varias décadas. Vásquez llegaría a formar a los grandes pianistas cartageneros de los años 60 y 70 del siglo XX.



Foto 12: Amaury de Jesús De la Espriella Porras y su padre, Agustín "Pincho" De la Espriella sentados en una fuente de soda. Fuente: Familia De la Espriella.

Precisamente en los años 60, luego del gran éxito que tuvo el IX Festival de ProArte Musical de Cartagena de 1959, que logró traer a la Orquesta Sinfónica Nacional de Washington dirigida por Howard Mitchell (1911-1988) y a un selecto elenco de figuras del primer orden internacional, esta sociedad, que desde 1945 ofreció a Cartagena de Indias y a Colombia los más grandes festivales internacionales de música académica, siendo la pionera y ejemplo para otras homólogas en el país, inició un franco declive debido a la falta de patrocinios públicos. Evidentemente, la boletería y los aportes que hacían los socios eran insuficientes para costear los altos gastos que demandaba un festival de esa categoría, sumado al gran deterioro en que se encontraban las salas que poseía la ciudad para una audición musical de esta clase: el Teatro Heredia (sin aire acondicionado y muy desvencijado), el Teatro Cartagena (más cine que teatro y utilizado para toda clase de eventos por contar con aire acondicionado) y el Paraninfo de la Universidad de Cartagena (en el que se realizaban los ensayos y recitales de música de cámara). En esos tres espacios transcurrieron los conciertos que albergaron a Margarita Montero de Inclán, Andrés Segovia, Jesús María Sanromá, Todd Duncan, Portia White, Claudio Arrau, Hans Kindler, Richard Tauber, Rosita Renard y Yehudi Menuhin, por citar solo algunos.



Foto 13: Portada del programa general del IX Festival internacional de ProArte Musical de Cartagena, realizado entre el 17 y el 31 de mayo de 1959, con la presencia de la Orquesta Sinfónica Nacional de Washington en la ciudad. Archivo personal.



Foto 14: Concierto del Instituto Musical de Cartagena aparecido en El Universal el 21 de junio de 1962. Agustín "Pincho" De la Espriella abrió el programa con una adaptación para piano de la Toccata y Fuga en Re menor BWV 565 de Johann Sebastian Bach, originalmente compuesta para órgano. Fuente: Álbum de doña Maruja De León de Luna-Ospina.

Se ha convertido casi en un mito urbano entre el ambiente musical cartagenero la siguiente anécdota de Pincho sucedida en uno de los últimos festivales de ProArte, el cual se realizó con talento local. Gracias a la iniciativa del músico lituano Zino Yonusas Baranauskas (1917-1986) y al convenio realizado entre la Base Naval ARC Bolívar, comandada por el capitán de fragata —y excelente tiplista— Alfonso Otoy Arboleda, se permitió fusionar el nutrido grupo de cuerdas frotadas que poseía el conservatorio con los jefes de atriles de cada familia de vientos de la banda y el respectivo set de percusión, logrando conformar la Orquesta Filarmónica de Cartagena, que en 1961 ya era una agrupación estable y reconocida en la ciudad. Debido a la calidad interpretativa que llegaron a tener, el propio Adolfo Mejía escribió sus últimos poemas sinfónicos para que fueran estrenados por esta agrupación. Por ello, la directiva de la Sociedad ProArte Musical, presidida en ese tiempo por don Ignacio De Villarreal Franco (1906-2004), consideró que se podía realizar el festival de ese año con talento local y algunos invitados nacionales para que la ciudad no perdiera la costumbre. En la cartelera figuraría Agustín "Pincho" De la Espriella interpretando el Concierto para piano y orquesta No. 3 en Do menor, Op. 37 de Ludwig van Beethoven bajo la batuta de Yonusas. Interpretaría en el mismo piano Steinway & Sons modelo D-274 que inauguró Claudio Arrau el 5 de abril de 1948.

Pincho "salió al ruedo" en medio de un estruendoso aplauso del público cartagenero que, acostumbrado a ver a las más fulgurantes estrellas mundiales en su festival anual, escucharía por primera vez un programa de obras mayores interpretado por músicos formados en el terruño. Tras bambalinas se encontraban varios de sus amigos más cercanos para darle ánimo: Gustavito Lemaitre Donner, Augusto "El Piño" Piñeres Vélez, Carlos Ignacio "Nacho" Corrales y Alfredo Villamarín Eslava. En la orquesta también ocupaban atril muchos de sus condiscípulos y amigos de toda la vida, como Rafael Cepeda Torres, Simón Bahena Joly, Teresa Orozco de Herazo, Jiri Pitro Matejka e Inés Pfaff, y como concertina, la maestra Elizabeth Monschau de Stern. El primer movimiento, "allegro con brio", fue interpretado por Pincho y la orquesta de forma magistral e impecable. Al concluir ese movimiento, mientras los músicos de la orquesta cambiaban de página para iniciar el segundo, Pincho se levantó muy campante y se dirigió tras escena. Sus amigos le preguntaron si quería agua, a lo que respondió que lo que quería era la puerta.



Foto 15: Pincho haciendo una morisqueta y doble pistola durante un viaje a Europa. Fuente: Familia de la Espriella

—Cómo así Pincho —le dijo Augusto Piñeres— si no has terminado el concierto.

—¿Por dónde salgo? ¿que yo me voy pa' mi casa ya!

—Pincho, pero estás tocando muy bien, sal y termina —le animó Nacho Corrales—. —¡Me muestran la puerta de salida de artistas o salgo por entre el público, pero no aguanto más esta presión y no vuelvo a tocar públicamente!

Vestido con un frac impoluto, salió del Teatro Cartagena y dobló por la calle Larga rumbo al Puente Román, buscando el camino que lo conduciría a Villa Arcadia, su solariega casa de la Avenida Jiménez en la isla de Manga. Nunca volvería a tocar en un concierto público. Por el contrario, implantaría, en el cobijo que le brindaba la majestad de su mansión y la camaradería de su selecto grupo de amigos, una tertulia lírico-musical que se repetiría sagradamente todos los jueves desde las 4 de la tarde. A ella concurrían las pianistas Evaída De la Hoz y Lucy García, los violinistas Rafael Cepeda Torres (Cartagena, 1925 – 2009) y Álvaro Velasco Mosquera (Popayán, 1943 – Cartagena, 2011); el cirujano maxilofacial, pintor y cantante lírico Alfredo Villamarín Eslava (Bogotá, 1933 – Cartagena, 2017); Rafael Tono Lemaitre (1944), músico natural como todos los Lemaitre; Augusto "El Piño" Piñeres (1932) y Gustavo Lemaitre Donner (1933), dos de los melómanos más grandes que ha tenido Cartagena; y Antonio Vélez Martínez, quien, sin ser músico, era cuñado de Pincho y suegro de Rafa Tono, y vivía junto con su esposa en aquel caserón, entre muchos otros contertulios de Pincho que se me quedan en el tintero.

Cuando conocí la obra para piano de Adolfo Mejía, gracias al libro editado por el Patronato Colombiano de Artes y Ciencias y al CD grabado por la maestra Helvia Mendoza —quien tuvo la gentileza de obsequiármelo cuando presentó el recital con la obra completa en Cartagena—, me surgió la inquietud de ahondar más en este repertorio, pues los nombres de muchas de aquellas obras eran un tanto sugestivos: Manopili, Triny o Pincho no eran títulos comunes para obras de alta ejecución académica y suponía que debía existir una interesante historia detrás de cada una. Durante un ensayo del coro, un lunes, en casa de mi maestro Nacho Corrales, escuché a Álvaro Velasco referirse a algo que sucedería "en la casa de Pincho". Inmediatamente, mis radares se activaron y le pregunté si ese Pincho tenía algo que ver con el Pincho de Mejía. Con la voz que lo caracterizaba, me dijo, con su acento entre payanés y cartagenero:

—Claro, es el mismo. Mejía le dedicó esa composición.
—Alvarín, yo necesito conocerlo y entrevistarle —le dije muy ansioso—.

—Listo, el jueves que hay tertulia en su casa yo te llevo, me esperas en la decanatura y nos vamos juntos.
—Álvaro era por ese entonces el decano de la facultad de arquitectura de la Universidad Rafael Núñez y yo terminaba mis estudios de derecho en aquella universidad. Era el año 2002—. Pero eso sí —me advirtió— Pincho no acepta mirones, allá todo el que va



Foto 16: Programa de mano del concierto realizado el 5 de noviembre de 1963 en el que Agustín "Pincho" De la Espriella fue solista e intérprete público por última vez, Archivo familia Koch Pfaff.

tiene que cantar, tocar, declamar o hacer algo artístico. Así que prepara algo para ese día. Allá siempre está Evaída que toca muy bien lo que le pongan.

—Perfecto, ella es mi profesora en el conservatorio y conoce mi repertorio, yo cuadro con ella lo que vaya a cantar.

Al día siguiente preparé un par de canciones académicas del propio Adolfo Mejía con la maestra Evaída: Tú vives en mí y Con el amor nunca se juega, un pasillo, ambas sobre textos de Daniel Lemaitre. Me reuní con el que sería mi "padrino" ante este personaje de la música académica cartagenera y cruzamos el umbral de su hermosa residencia:

—No creía que aún quedaran casas con lámparas tipo araña y cristal de Bacarat—le dije a Álvaro—.

Entrando a mano derecha, encontramos la primera sala, de mobiliario blanco y con un piano Pleyel de media cola totalmente blanco en el centro. Hacia el lado opuesto, otra sala de ambiente más caribeño con otro instrumento, pero este era un Yamaha C7 de tres cuartos de cola, mucho más moderno que el anterior.

Seguimos hacia el fondo y desembocamos en una fresca terraza, en la que —rodeado de algunos contertulios madrugadores— se encontraba Pincho echando algún cuento musical.



*Foto 17: Fachada de la Villa Arcadia, residencia de la familia De la Espriella Martelo, uno de los mejores ejemplos de conservación del patrimonio arquitectónico del periodo republicano en la isla de Manga. Allí vivió Pincho gran parte de su vida.
Fuente: Familia De la Espriella.*



Foto 18: Pincho De la Espriella con sus padres y hermanos en una reunión familiar en julio de 1968. Fuente: Familia De la Espriella



Foto 19: Interior de Villa Arcadia, al fondo, el piano Yamaha C7 de de 3/4 de cola de Pincho. Fuente: Familia De la Espriella



Foto 20: Pincho en su nuevo piano de cola, ca. 1990. Fuente: Familia De la Espriella.

A lo lejos, alcancé a escuchar la voz familiar de don Augusto Piñeres, quien también habló por mí ante el anfitrión, que era un poco reacio a los extraños. Don Augusto y Álvaro le contaron sobre mí y mi actividad musical, y poco a poco le fue cambiando la cara. Luego, llegó la maestra Évaida y les pidió a los empleados de la casa que rodaran el piano Yamaha para la terraza, ya que estaba montado sobre un trípode con ruedas grandes para facilitar su desplazamiento.

Inmediatamente me acompañó en las dos canciones de Mejía que teníamos preparadas, las que el mismo Pincho me hizo repetir más tarde cuando hubo más concurrencia. Supe que había entrado en su reino cuando se metió la mano al bolsillo y sacó un llaverito que agitó al tiempo que decía en voz alta y con su típico acento de cartagenero rancio:

—¡Mayoooo, empieza a repartir del amarillo que ya hay buen ambiente! —Álvaro Valasco me explicó al momento, que esas eran las llaves del bar y que esa era su clave para demostrar que se sentía complacido con el nivel musical de la tertulia, pues si el ambiente estaba flojo, no le daba whisky a nadie.

Yo permanecí sentado a su lado y entre canción y canción le iba haciendo las preguntas que me interesaban. La primera fue:

— Maestro, ¿cuándo y dónde nació? A lo que me respondió tajantemente:

—No me digas maestro, dime Pincho como todo el mundo. Nací el 9 de julio de 1920, aquí en Cartagena, en el Pie del Cerro.

—¿Cómo va a ser? —le dije asombrado— o sea que me lleva exactamente 60 años, porque yo también cumpla el 9 de julio, pero nací en 1980

—Me dirigió una amplia sonrisa, y me dijo con el trago de whisky en la mano: —¡O sea que somos tocayos de cumpleaños! —Y me extendió la mano para chocarla con la mía.

Varias veces lo visité y así pude conocer algunos detalles de su relación con Adolfo Mejía y de la actividad musical en la Cartagena de los años 30 y 40. Así supe el origen de su apodo y de la obra de la que es dedicatario. Desafortunadamente, a partir de 2003, una artrosis reumatoide se le acentuó, imposibilitando cada vez más en la parte motriz. No volvió a caminar ni a tocar su piano. La última entrevista pública la concedió al Grupo de Investigación INTERDIS de la Universidad Nacional, sede Medellín, quienes realizaron el documental "...Viajero de mí mismo..." sobre el compositor Adolfo Mejía y lograron captar algunas imágenes de Pincho, incluso tocando ya muy impedido. Este registro audiovisual es quizás la única grabación que poseemos del maestro Agustín De la Espriella Martelo, precisamente interpretando la danza que le dedicara Mejía.

Aunque Pincho no volvió a tocar públicamente, y se reservó para sí y para la confianza de su círculo íntimo el placer de disfrutar sus interpretaciones, la cultura musical de Cartagena le debe el haber continuado la tradición de la tertulia cultural en el patio, a la usanza de los famosos Candelazos que se realizaban en el patio de doña Candita Rojas de Zota (1921 – 1985), en su casa de Crespo, y liderados por el propio Mejía, a los que, incluso, llegaron a asistir Joaquín Piñeros Corpas (1915 – 1982) —cuando fungía como ministro de educación nacional— y Gabriel García Márquez (1927 – 2014), nuestro premio Nobel de literatura. En esas tertulias brotaba el sano debate en torno a la actividad artística, pues eran semilleros de crítica de arte, germen de festivales y conciertos y promotores de múltiples espectáculos culturales para la ciudad, siempre respaldados por las empresas de los contertulios, quienes con gusto patrocinaban los eventos —que casi siempre eran conciertos, exposiciones u obras teatrales— y cuyos remates, después del exitoso evento, se realizaban en las casas de José Enrique Rizo Pombo (1934 – 2018) y Carmencita o del propio Pincho, por aquello de contar con un buen piano de cola que acompañara la bohemia...

Pincho fundió su alma con la eternidad, rodeado de su familia y amigos hace 15 años, el 16 de octubre de 2005. Su funeral fue un concierto en el que tomamos parte varios músicos cartageneros. Rafael Tono Lemaitre fue el encargado de organizar a los que se quisieron vincular al requiem de Pincho. Los miembros de la Coral Zino Yonusas —dirigida por el maestro Nacho Corrales— entonamos lo mejor de nuestro repertorio sacro para el querido amigo. Al finalizar la ceremonia, Jimmy De la Espriella, cantó para su abuelo —con profunda emotividad— la pieza de jazz, Misty, de Erroll Garner, acompañado en el piano por Evidad De la Hoz, quien posteriormente interpretó la danza Pincho de Adolfo Mejía mientras el cortejo fúnebre salía con el catafalco del templo de Santa Cruz de Manga. No había otra forma de despedirlo si no con buena música, nunca entre lágrimas, si no agradecidos con el sumo hacedor por haber tenido la fortuna de contar por tantos años con un personaje tan interesante para la vida musical de Cartagena de Indias.



Foto 21: Este hermoso piano fue donado por la familia al Teatro Adolfo Mejía para que sirviera para ofrecer recitales de cámara en el foyer del mismo, luego de la muerte de Pincho. Fuente: Familia de la Espriella



Foto 22: Pincho abrazado por su nieta mayor, Diana De la Espriella. Fuente: Familia De la Espriella



Cuerpo y territorio. Diálogo en el Bosque de Niebla de Veracruz

Beatriz Sánchez Zurita

Resumen

El artículo de Beatriz Sánchez Zurita aborda la relación del cuerpo humano con su entorno, particularmente con áreas naturales, y cómo estas interacciones influyen en la creación artística y en la percepción del entorno. El cuerpo humano es un tema central en la historia del arte, representando una fuente inagotable de estudio iconográfico y reflexión teórica. La corporeidad trasciende los límites anatómicos y se convierte en un territorio de percepción, interacción y evocación que articula una narrativa.

La naturaleza, como tema en el arte, ha sido resultado de diferentes enfoques a lo largo de la historia, derivados de creencias religiosas, pensamientos humanistas e ideologías. La percepción del entorno natural se relaciona con las vivencias y experiencias del autor, que, en este caso, incluyen recuerdos de la infancia y la relación con el bosque mesófilo de montaña en Veracruz, México. Estos bosques son ecosistemas ricos en biodiversidad, pero también amenazados debido a su fragilidad y distribución fragmentada.

El artículo destaca la importancia de la investigación y el estudio de la naturaleza en el proceso artístico, permitiendo la creación de metáforas visuales y evocaciones poéticas. La percepción visual se basa en un proceso de categorización determinado por el interés y la cultura, lo cual influye en la interpretación y creación artística.

Palabras clave: cuerpo humano, arte, naturaleza, percepción, bosque mesófilo.

Abstract

The Beatriz Sánchez Zurita's article explores the relationship between the human body and its environment, particularly natural areas, and how these interactions influence artistic creation and perception of surroundings. The human body is a central theme in art history, representing an inexhaustible source of iconographic study and theoretical reflection. Corporeality transcends anatomical boundaries and becomes a territory of perception, interaction, and evocation that articulates a narrative.

Nature, as a theme in art, has resulted from different approaches throughout history, derived from religious beliefs, humanist thoughts, and ideologies. The perception of the natural environment is related to the author's experiences and memories, which in this case include childhood recollections and the relationship with the cloud forest in Veracruz, Mexico. These forests are ecosystems rich in biodiversity but also threatened due to their fragility and fragmented distribution.

The article highlights the importance of research and the study of nature in the artistic process, allowing for the creation of visual metaphors and poetic evocations. Visual perception is based on a categorization process determined by interest and culture, which influences interpretation and artistic creation.

Keywords: human body, art, nature, perception, cloud forest.

Al comparar lo que la naturaleza hace con lo que la gente hace, exploraré la construcción de lo posible. Una piedra hecha por el tiempo infinito y una piedra hecha por mi mano. Una piedra hecha por la naturaleza y una creación ficticia que hice. Ambas nacieron de este proceso natural y presentan una ficción creada por la naturaleza al ser yo de origen natural. Parece como si estuviéramos siendo jugados en la palma de la mano de alguien, pero jugando audazmente con el juego en esa mano.

El cuerpo humano representa uno de los temas cardinales en la historia del arte. La extensa riqueza de imágenes plasmadas a través de los siglos ha implicado un universo simbólico de permanente estudio iconográfico, de reflexión teórica y que describe un contexto social, cultural y político, entre otros aspectos. El cuerpo, como un continente filosófico, es el medio expresivo de manifestaciones artísticas producto de criterios y evolución del pensamiento humano que desde la prehistoria hasta nuestros días ha motivado obras artísticas y procesos de investigación, no sólo como una forma circunscrita; sus órganos, extremidades o sistema sensorial han derivado en proyectos curatoriales que lo plantean como una entidad que trasciende sus límites anatómicos. Es decir, la corporeidad como concepto que trastoca un área física delimitada, un territorio de percepción, interacción y evocaciones para articular una narrativa.

El discurso visual de mi obra está constituido a través de la relación del cuerpo humano con su entorno, particularmente con áreas naturales, que valora niveles de percepción, perspectivas y soportes referenciales que funcionan como ejes de interacción de analogías y evocaciones, mediante el desarrollo de conceptos como: movimiento, huella, metamorfosis, transitoriedad, presencia o impermanencia.

Al abstraer las formas orgánicas, me interesa expresar lo inadvertido e intangible, como la luz o el oxígeno, hallar en lo diminuto su correspondencia a una escala mayor y articular metáforas visuales a partir de los elementos que integran un cerco perceptivo.

La naturaleza como temática en el arte ha sido el resultado de miradas que respondieron a momentos históricos muy definidos; de creencias religiosas, pensamiento humanista o ideologías. Sus valores o significaciones particulares han hecho de un narciso, una manzana, el álamo o la flor de lis, diversas entidades de interpretación propias de una época. Son como "hortus conclusus" cronológicos, que, a partir de sus contenidos

formales, pueden interactuar en épocas posteriores con otros esquemas iconográficos. Es así como el paisaje, la naturaleza muerta y el arte de la tierra (Land art) les confieren a los creadores espacios de múltiples interpretaciones. La historia del Arte, como lo menciona Gombrich, "no es una historia del progreso de los perfeccionamientos técnicos, sino una historia del cambio de ideas y exigencias". (Gombrich, 1997, p. 44). Y esta mixtura le imprime un carácter definido a cada época y a cada artista.

Tuve una infancia muy cercana a la naturaleza. Xalapa, ubicada en la zona central montañosa del estado de Veracruz, era una ciudad pequeña que en el año 1970 contaba con apenas 122 mil habitantes, lo que significaba que la mancha urbana era muy reducida y a escasos 15 minutos fuera de la ciudad, ya se podía disfrutar de algún paisaje, tropical o de montaña. Para mi familia, salir de paseo el fin de semana era una tradición ineludible y primordial que en la etapa de mi niñez y adolescencia estuvo colmada de paseos a la playa, al bosque o a zonas arqueológicas, entre otros lugares. De manera conjunta, estas vivencias tuvieron un ingrediente que para mí fue verdaderamente significativo y trascendental, que tenía relación directa con la curiosidad y la exploración: volar papalotes, montar en bicicleta, en burro o caballo, nadar, llenarse de lodo, rodar en las dunas, cortar naranjas y café, caminar viendo el cielo azul o las estrellas.

Sin embargo, este hábito de salir de paseo se modificó en el momento en que decidí continuar mis estudios de artes visuales en la Ciudad de México; los espacios abiertos que frecuentaba cedieron su lugar a otros no menos primordiales en mi vida. La Ciudad de México es, a pesar de lo caótica que pueda resultar, un receptáculo de generosidad infinita; su gente, los espacios culturales y la diversidad de propuestas artísticas que se generan, fueron experiencias decisivas para mi formación. Pero en mi memoria persistían aquellas vivencias de mis primeros años y juventud temprana que, de alguna manera, reclamaban un espacio en mi obra. Finalmente, después de 30 años, volví a Xalapa, al bosque donde siempre quise vivir y que, de niña, tan solo representó unos paseos dominicales que no fueron suficientes, yo quería más.

Los bosques de niebla están básicamente distribuidos en la zona intertropical de nuestro planeta y existen en más de 60 países, siendo el continente africano el que posee el mayor territorio. De acuerdo con un documento emitido por la FAO (Food and Agriculture Organization),

“los bosques de niebla son una parte del 1.6 por ciento de los bosques cerrados del mundo, considerados como bosques húmedos tropicales, los cuales cubren 539,236 km²”. En México, el bosque de niebla cuenta con unas 2,500 especies de plantas que le son exclusivas y representan entre el 10 y 12% de todas las especies vegetales consideradas para México. Es decir, lo coloca como el más diverso en relación con la superficie que ocupa, que es el 0.8% del territorio nacional. Está integrado por un conjunto de ecosistemas de montaña localizados en regiones de la Ciudad de México, Chiapas, Guerrero, Hidalgo, Jalisco, México, Morelos, Nayarit, Oaxaca, Puebla, Querétaro, San Luis Potosí, Tabasco y Veracruz.

En Veracruz, el bosque mesófilo de montaña, como también es llamado, se ubica en el centro del estado y, al igual que en los estados anteriormente citados, actualmente se encuentra fragmentado. La congregación de Zoncuantla, municipio de Coatepec, es una fracción del bosque donde se contextualiza mi obra. El clima se caracteriza por lluvias frecuentes, neblina y humedad atmosférica durante todo el año. Predominan en su dosel (Imagen 17) árboles caducifolios en varios estratos: liquidámbar, encinos, hayas y pinos. La mezcla de especies de origen templado y tropical, la abundancia de helechos, una gran cantidad de musgos, líquenes, bromelias y orquídeas, así como especies endémicas de plantas, reptiles, anfibios, aves y mamíferos. Estas características, aunadas a su variedad topográfica y de microambientes, lo sitúan como un espacio de gran riqueza en biodiversidad. Los bosques mesófilos de

montaña en México y a nivel global son los ecosistemas más importantes, ya que albergan la mayor cantidad de flora y fauna en relación a su área. Sin embargo, debido a su distribución naturalmente fragmentada, el paisaje fuertemente accidentado y su lenta capacidad para recuperarse de la perturbación de cultivos y asentamientos urbanos, los convierten en un sistema particularmente frágil, situándolos como los más amenazados en el territorio nacional.

Cuando un artista visual sitúa un proyecto en un lugar específico, asume procesos de investigación que pueden incluir fuentes de otras áreas, datos históricos, características y elementos que integran el espacio, lo que deriva en objeto de estudio. Por su forma, color o ubicación, estos elementos son documentados y almacenados en la memoria de acuerdo con un criterio. Pero en este ejercicio, hay algo más que el simple acopio de información y referencias. La naturaleza es un organismo que se transforma en muchos tiempos, cada elemento cumple un periodo distinto y, sin embargo, este aparente desajuste con respecto a los otros habitantes provoca que cada espacio y cada periodo integren un todo armónico. Es así como surgen evocaciones poéticas para describir tales acontecimientos que conmueven a los ojos de quien los percibe, porque la imaginación, a través de la naturaleza, tiene la capacidad de ubicarnos en distintos estratos, llevarnos al fondo de la corteza terrestre, a sus raíces, a lo real y lo palpable, a las palabras y las formas concretas, y también para insertarnos en un mundo espiritual e intangible de diálogo íntimo y personal.



Imagen 17. *Árboles de Zoncuantla*¹

¹ Autor: Beatriz Sánchez Zurita

Vivir en un fragmento del bosque de niebla ha sido una experiencia reveladora de hallazgos y respuestas asombrosas. Omar Calabrese, citando a otro autor, nos dice: "Arnheim sostiene que la percepción visual es un proceso de categorización que se produce sobre la base de las operaciones selectivas determinadas por el interés y por la cultura" (Calabrese, 1987, p. 53). Esta forma de ordenamiento selectivo se ajustó a mi proceso perceptivo, porque en el acto de la contemplación confluyen datos cualitativos previos, asociaciones con el lenguaje hacia un discurso poético y conocimientos que son reinterpretados de manera sucesiva. Esto me llevó a visualizaciones cada vez más complejas y abstractas.

El bosque lo percibo como un organismo en constante movimiento y transformación, depositario de una sabiduría ancestral que en lo imperceptible de los días muestra los innumerables universos que lo contienen. Bachelard menciona acertadamente que es ineludible aclarar este adjetivo "ancestral" para no caer en valoraciones inmediatas y comenta:

¿Pero quién nos dirá la dimensión temporal del bosque? La historia no basta. Habrá que saber cómo vive el bosque su gran edad, porque no hay, en el reino de la imaginación, bosques jóvenes [...] En el vasto mundo del no-yo, el no-yo de los campos no es el mismo que el no-yo de los bosques. El bosque es un antes-yo, un antes nosotros. Respecto a los campos y las praderas, mis sueños y mis recuerdos los acompañan en todas las épocas de labranzas y las cosechas. [...] Pero el bosque reina en el antecedente. En tal bosque que yo sé se perdió mi abuelo. Me lo han contado y no lo olvidé. Sucedió en un antaño en que yo no vivía. Mis recuerdos más antiguos tienen 100 años y algo más. (Bachelard, 1965, p. 241).

De alguna manera, el bosque emite un pasado atemporal. Es un organismo poblado de secretos que, en su misterio, pronuncia sutiles lenguajes que trascienden al oído, a la vista y al olfato, en una evocación de sabores que se traducen en formas que rozan una superficie, como un bailarín de danza Butoh que, suspendido en el agua, asemeja un pincel.

El bosque de niebla abraza una perspectiva transdisciplinaria, que engloba macro y micro universos en permanente diálogo: entre el estudio científico, pero también las evocaciones poéticas, donde necesariamente surge un mundo subjetivo que me conmueve y fascina. Ahí radica su encanto y provocación, pues a partir del espacio real –

objetivo – mi corporalidad se transforma en un entorno subjetivo, un soporte flexible, depositario de palabras y formas, texturas y aromas, lenguajes imperceptibles y presencias absolutas.

Por su naturaleza, el bosque posibilita a sus habitantes vivir dentro de una bruma y al mismo tiempo observarla; al analizar esta circunstancia, los colores se tornan grisáceos, debido a que los rayos solares no logran penetrar totalmente; los contornos se desvanecen y las formas tienden a fusionarse. Por lo regular en la atmósfera se siente el famoso "chipi chipi", un rocío persistente casi imperceptible que favorece un suelo húmedo y su beneficio se ve reflejado en la diversidad de verdes que se distinguen a lo largo de las estaciones. El bosque de niebla integra una entidad estética con un orden de valores y cualidades que me interesa expresar a través de metáforas visuales, que brinden una reflexión para preservar nuestros ecosistemas.

Así la naturaleza se aparece a quienes la miran como el paraíso, como la quietud perfecta; el lugar donde el hombre hallaría el absoluto apaciguamiento. (Zambrano, 1966, p. 289).

Cada hoja, insecto, árbol y viento, musgo y bromelias, corteza desgajada de los troncos, hojarasca, plantas hinchadas de rocío perfumado, silbidos de las aves al mediodía y murmullos de la noche, se descubren como algo visible. De día, el bosque dialoga con la luz evidente del sol y su voz nocturna se funde en un cielo de azules y violetas, que comúnmente en otoño e invierno la bruma oculta. Y con ello, el Bosque de niebla expresa un orden de valores y cualidades que forman una entidad estética, que abre infinitas posibilidades de percepción.

He permanecido durante años y horas caminando por los senderos del bosque, observándolo todo; a partir de una realidad objetiva del "ser" en un espacio que en la abstracción del pensamiento se convierte en una exploración subjetiva de corporalidades: bosque-mujer, casa-universo. En este sentido, Bachelard lo traduce como: "La inmensidad en el aspecto íntimo es una intensidad, una intensidad de ser, la intensidad de un ser que se desarrolla en una vasta perspectiva de inmensidad íntima". (Bachelard, 1958, p. 246.).

En el espacio se encuentra implícita un área que se traduce en el objeto real de análisis, lo que genera la concepción de la dimensión en la transferencia continua de lo diminuto del polen a lo intangible del aire. En una

posición que coloca al ser humano como partícipe de esta dimensión, y su intimidad se expresa a través de la corporalidad, una inmensidad íntima que plantea una perspectiva visual. ¿Pero acaso el aire no es un soplo que se traduce en inmensidad, que se propaga al infinito en cientos de células con destinos inciertos?

Los artistas tendemos a ser escrupulosamente observadores, entretrejmamos con el alfabeto visual una infinidad de asociaciones que no solo son propositivas en imagen, sino también en cómo se muestran, cómo se interpretan, o en qué medio las realizamos. Por ello, la percepción no solo es el resumen de un ejercicio visual, sino también el conjunto de sensaciones a través de cada uno de nuestros sentidos. La información acumulada, el contexto, nuestra cultura e inteligencia tienen un efecto que en sus resoluciones pueden ser muy heterogéneas. Arnheim lo resume como sigue:

El arte cumple mejor su función cuando permanece inadvertido. Vigila para que formas, objetos y acontecimientos, mediante el despliegue de su propia naturaleza, puedan evocar las potencias más profundas y simples en las que el hombre se reconoce. Es una de las recompensas que obtenemos mediante lo que vemos. (Arnheim, 1986, p.327)

En este sentido, cabe destacar que la vida y el pensamiento de un artista transitan entre la realidad cotidiana, llámese: bañarse, comer, ir al mercado, manejar, etcétera, y la elaboración de sus códigos de comunicación para crear la obra que lo ocupa en ese momento. Ambos subsisten en tiempo y espacio, porque en el proceso creativo, incluso la forma más sencilla logra en su expresividad la relevancia y emotividad que en su significado le otorguemos.

En la elaboración de mi obra me interesa vincular procesos artesanales y tareas pertenecientes al mundo femenino como recolectar, armar, zurcir, bordar, a partir de una vivencia personal insertada en un contexto específico. Procuró generar una labor artística que se entienda como un discurso que compromete un entorno, un momento histórico y mi espiritualidad. Desde una posición de mujer, más no feminista, elaboro mis piezas, potenciando labores tan elementales como coser, bordar, cortar, pegar, construir y así, habitar el sagrado espacio del silencio y la reflexión. El ejercicio de la percepción representa un contexto de interrelaciones, es un proceso selectivo de interpretación, de la visualización (intangible) a la imagen materializada, que ubica al autor en un espacio de pertenencia e identidad.

Todo conocimiento, dice la psicología de la forma, es la percepción de una figura sobre un fondo. Debe rodearlo un halo de lo desconocido, al menos, de lo conocido con cierto margen de inatención, halo que no es un suplemento, sino un elemento esencial. Por el hecho de que el objeto sea una figura, al analizar el conocimiento hemos cometido el error de considerarlo como si estuviera desprovisto de un fondo. Al conocimiento hay que rodearlo de un envoltorio de conciencia que no considere al objeto como objeto. (Merleau-Ponty, 2006, p.135)

Merleau-Ponty plantea la relación de la figura sobre un fondo y contempla uno de los aspectos procesuales de la creatividad que me parecen más importantes. Si este "halo de lo desconocido" no presidiera todo acto creativo, los artistas estaríamos limitados a una simple imitación del objeto. La percepción valora todo aquel conocimiento a priori que se tiene de la forma, pero esta información es algo circundante, lo primordial es permanecer en un estado de recepción que sea abierto, que permita a todos los sentidos visualizar nuevas configuraciones. Por ejemplo, al observar el bosque de niebla asumo que mi esquema corporal es un sistema de correspondencias cuyas piezas se expresan en su contraparte o equivalencia, "mujer-bosque", y que cada una contiene un simbolismo. Sin embargo, no puedo situarme en esta primera impresión con las referencias de lo aprendido. Debo reelaborar mi experiencia del pasado planteando la experimentación a un estado de "no atención", es decir, a una mirada global y abierta, con apertura a otras posibilidades de interpretación del entorno.

A modo de Conclusión

El arte actual transita en una resignificación de discursos, en los que cohabitan la tecnología y las experiencias virtuales. Estas últimas abren un nuevo panorama en cuanto al proceso de información y percepción del cuerpo, con toda una diversidad y carga simbólica propia de nuestra época. Pues si bien, los medios y las técnicas para representar la figura humana en diferentes épocas han variado, ahora se han visto especialmente transformados. El abanico de posibilidades que hoy en día tienen los creadores, no solo para interactuar en otras disciplinas artísticas, sino también para incursionar en áreas como las ciencias y las humanidades, los sitúa en un contexto privilegiado. Este proceso creativo se transforma en una experiencia

integral, que implica un desarrollo intelectual, organización y disciplina para articular un discurso visual.

Pero, más allá de lo que una figura humana por su sola estructura pueda decir, lo significativo para estructurar un discurso es cómo la imagen de un cuerpo adquiere una lectura personal en la medida en que sus elementos iconográficos se integran a un territorio. Este proceso permite un sinfín de posibilidades para abordar un tema, y en ese sentido, el arte aún puede ofrecer a quien lo admira esa fascinante cualidad de conmover.

Bastante tenemos con los sistemas mediáticos, que por mucho han superado cualquier representación de la violencia, haciéndola explícita, como para abundar en ello. En este sentido, mi compromiso con el arte es elaborar propuestas que inviten a un espacio de reflexión. Pero, ante todo, proponer un camino donde la paz, el respeto y la preservación del planeta les devuelva

a los individuos algo tan valioso como llamarse "seres humanos". Porque pienso que a través de una acción como exponer en una galería a un perro amarrado, sin agua y alimento, por varios días, en una agonía lenta hasta la muerte, no le ofrecemos nada a nuestra sociedad. La gente no necesita ir a un museo o galería para observar un hecho tan cruel, lo tiene a su alcance en los medios masivos de comunicación, impresos y digitales, en su entorno cotidiano.

Finalmente, menciono que las circunstancias actuales, que posibilitan el acceso a otras disciplinas artísticas y a diversas áreas del conocimiento aplicables a los proyectos artísticos, transforman el espacio del arte en un mecanismo de diálogo más dinámico, donde la capacidad de asociación, ejecución y manufactura de la obra se vuelve inagotable. En este sentido, la vivencia de la percepción permanecerá como una herramienta indispensable de mi quehacer artístico.

Muchas gracias

Referencias

- Acha, J. (1992). Introducción a la creatividad artística. México: Trillas.
- Arnheim, R. (1986). El pensamiento visual. Barcelona: Paidós.
- Arnheim, R. (2001). Arte y percepción visual. Psicología del ojo creador. Madrid: Alianza Editorial.
- Bachelard, G. (1958). El aire y los sueños. México: Fondo de Cultura Económica.
- Bachelard, G. (1965). La poética del espacio. México: Fondo de Cultura Económica.
- Blake, W. (2007). El matrimonio del cielo y el infierno. México: Distribuciones Fontamara.
- Bussagli, M. (2006). El cuerpo humano. Anatomía y simbolismo. Barcelona: Electra.
- Butin, H. (2009). Diccionario de conceptos de arte contemporáneo. Madrid: Abada Editores.
- Calabrese, O. (1993). Como se lee una obra de arte. España: Cátedra.
- Calabrese, O. (1987). El lenguaje del arte. Barcelona: Paidós.
- Crow, T. (1994). Historia mínima del arte mexicano en el siglo XX. México: Attame.
- Crow, T. (2008). La inteligencia del arte. México: Fondo de Cultura Económica.
- Doczi, G. (1999). El poder de los límites. Argentina: Troquel.
- Eco, U. (1970). La definición del arte. Barcelona: Ediciones Martínez Roca.
- Gombrich, E. (1997). La historia del arte. Londres: Phaidon.
- Gris, J. (1971). De las posibilidades de la pintura y otros escritos. Barcelona: Gustavo Gili.
- Hall, E. (1983). La dimensión oculta. México: Siglo XXI Editores.
- Web Gallery of Art. (s.f.). Michelangelo Buonarroti. Recuperado en 2023, de <http://www.wga.hu/framese.html?bio/m/michelan/biograph.html>

- Heidegger, M. (2009). *El arte y el espacio*. Barcelona: Herder.
- Hellion, M. (2003). *Libros de artista, Tomo I y II*. España: Turner.
- Hemenway, P. (2008). *El código secreto. La misteriosa fórmula que rige el arte, la naturaleza y la ciencia*. China: Evergreen.
- Hentschel, M. (2009). *Kiki Smith her memory*, Barcelona: Fundación Joan Miró.
- Impelluso, L. (2003). *La naturaleza y sus símbolos. Plantas, flores y animales*. Barcelona: Electa.
- Juanes, J. (2010). *Territorios del arte contemporáneo. Del arte cristiano al arte sin fronteras*. México: Itaca.
- Kandinsky, W. (1983). *De lo espiritual en el arte*. Barcelona: Barral.
- Marina, J. A. (1998). *Teoría de la Inteligencia Creativa*. Barcelona: Anagrama.
- Merleau-Ponty, M. (2006). *La unión del alma y el cuerpo en Malebranche, Biran y Bergson*. Madrid, España: Ediciones Encuentro, S.A.
- Maslen, M., & Southern, J. (2011). *Drawing projects: An exploration of the language of drawing*. London, United Kingdom: Black Dog Publishing.
- May, E. (1966). *Filosofía natural*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Mitsch, E. (1990). *Egon Schiele*. Austria: Welsermühl AG.
- Panofsky, E. (2008). *El significado en las artes visuales*. Madrid, España: Alianza.
- Panofsky, E. (2008). *Estudios sobre iconología*. Madrid, España: Alianza.
- Morín, E. (2007). *La mente bien ordenada*. España: Seix Barral.
- Partsch, S. (1994). *Gustav Klimt: Painter of Women*. Germany: Prestel-Verlag.
- Pauli, T. (Coord.). (2000). *Gustav Klimt*. Madrid, España: Electra.
- Pérez-Rincón, H. (Comp.). (1994). *Imágenes del cuerpo*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Plasencia Climent, C., & Martínez Lance, M. (2007). *Las proporciones humanas y los cánones artísticos*. Valencia, España: Universidad Politécnica de Valencia.
- Preciado, N., & Marina, J. A. (2004). *Hablemos de la vida*. Madrid, España: Temas de hoy.
- Richmond, R. (1992). *Michelangelo: The Creation of Sistine Chapel*. New York, USA: Crescent Books.
- Souriau, É. (1965). *La correspondencia de las artes*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Swinglehurst, E. (1994). *The Life and Work of Cezanne*. New York, USA: Shooting Star Press.
- Subirats, E. (2007). *Las estrategias del espectáculo*. Monterrey, México: Universidad Autónoma de Nuevo León.
- Temkin, A. (2005). *Contemporary Voices: Works from the UBS Art Collection*. Italy: The Museum of Modern Art.
- Vels, H., & Annemarie. (1989). *Rembrandt*. Madrid, España: Aguilar.
- Vygotsky, L. S. (2007). *La imaginación y el arte en la infancia*. Madrid, España: Akal.
- Williams-Linera, G. (2007). *El bosque de niebla del centro de Veracruz: ecología, historia y destino en tiempos de fragmentación y cambio climático*. México: CONABIO - Instituto de Ecología A.C.
- Zambrano, M. (1966). *El hombre y lo divino*. México: Fondo de Cultura Económica.
- Zöllner, F. (2005). *Leonardo da Vinci. Esbozos y dibujos*. China: Editorial Océano.

Referencias electrónicas

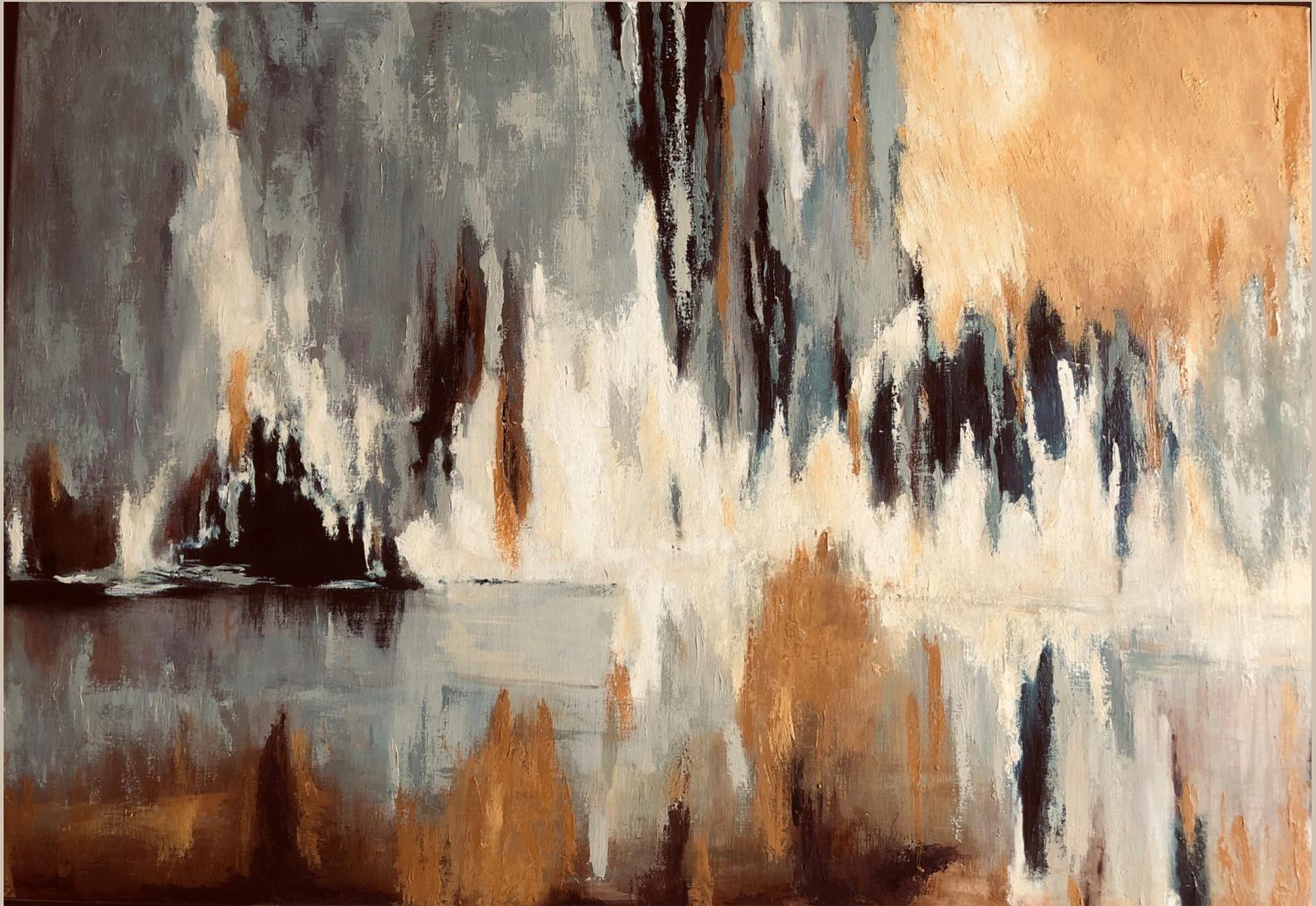
Fernández, T., & Tamaro, E. (2004). Biografía de Paul Gauguin. Biografías y Vidas. La enciclopedia biográfica en línea. <https://www.biografiasyvidas.com/biografia/g/gauguin.htm>

British Museum. (s.f.). Egyptian life and death. Recuperado el 22 de marzo de 2023, de <https://www.britishmuseum.org/collection/galleries/egyptian-life-and-death>

Bubb, P., Aldrich, M., & Sayer, J. (s/f). Los bosques de niebla tropicales de montaña: es hora de actuar. Food and Agriculture Organization. Recuperado de <http://www.fao.org/docrep/004/y3549s/Y3549S08.htm>

Historias y Biografías. (s.f.). Historia del Arte Universal: Características de Cada Estilo Artístico. Recuperado en 2023, de https://historiaybiografias.com/historia_arte/

Cervantes Pérez, J. & Barradas Miranda, V. L. (2006). Xalapa, ciudad lluviosa que importa agua. Gaceta Universidad Veracruzana. Recuperado de https://www.uv.mx/gaceta/Gaceta100/100/ABCiencia/ABCiencia_08.htm



Cartagena de Indias y sus regiones caribeñas como eje principal de Discos Fuentes

Adonay Torregrosa Vergara

Resumen

Para Discos Fuentes, cuyo creador era Antonio Fuentes, músico y empresario a su vez, el rescate y desarrollo creativo de las músicas tradicionales a través de nuevos formatos y arreglos que para nada desvirtúan sus nexos con la cultura caribeña colombiana, se convirtió en la razón de ser de su empresa y de su vida. Sin duda, Fuentes fue un motor imparable de continuo impulso de la cultura caribeña colombiana y sus continuos intercambios con el Gran Caribe. Cartagena, como principal puerto negrero de la colonia, en donde la afluencia cultural africana fue mayoritaria, se convierte entonces en el epicentro donde confluyen muchas culturas y donde se gestan muchas fusiones culturales que posibilitaron la creación de nuevas sonoridades.

En este ensayo se hará una breve descripción de la ciudad amurallada y la génesis de los Estudios Fuentes en la misma. Asimismo, se detallarán los procesos de desarrollo de la industria discográfica en el Caribe colombiano y se visualizarán los artistas y algunas de las obras catalogadas en el registro musical de este laboratorio creativo que le dio tanta movilidad al patrimonio cultural, musical y artístico del Caribe colombiano en unión con las músicas del Gran Caribe.

Palabras clave: Discos Fuentes, Antonio Fuentes, Caribe colombiano, músicos locales, compilación musical.

Abstract

For Discos Fuentes, whose creator was Antonio Fuentes, a musician and entrepreneur, the rescue and creative development of traditional music through new formats and arrangements that in no way detracted from their connections to Colombian Caribbean culture, became the reason for being of his company and his life. Undoubtedly, Fuentes was an unstoppable engine for the continuous promotion of Colombian Caribbean culture and its ongoing exchanges with the Greater Caribbean. Cartagena, as the main slave port of the colony, where African cultural influence was predominant, thus became the epicenter where many cultures converge and where numerous cultural fusions that enabled the creation of new sounds took place.

In this essay, a brief description of the walled city and the genesis of Fuentes Studios within it will be provided. Furthermore, the processes of development of the recording industry in the Colombian Caribbean will be detailed, and the artists and some of the works cataloged in the musical register of this creative laboratory that contributed so much mobility to the cultural, musical, and artistic heritage of the Colombian Caribbean in conjunction with the music of the Greater Caribbean will be showcased.

Keywords: Fuentes Records, Antonio Fuentes, Colombian Caribbean, local musicians, musical compilation.

Cartagena de Indias

Cartagena de Indias fue precedida por el derramamiento de sangre con la eliminación de sus habitantes nativos, a los que llamaron indios Calamarí (AHC, E. F. 1960). Todos fueron sacrificados, las poblaciones del territorio y alrededores por el conquistador español don Pedro de Heredia, quien más adelante fundaría en ese mismo lugar la ciudad Cartagena de Indias. Se encuentra ubicada al norte de la República de Colombia, país del continente Sudamericano y fue fundada el 13 de enero de 1533 por Pedro de Heredia, quien tenía la reputación de construir buenas murallas, tapias o empalizadas para

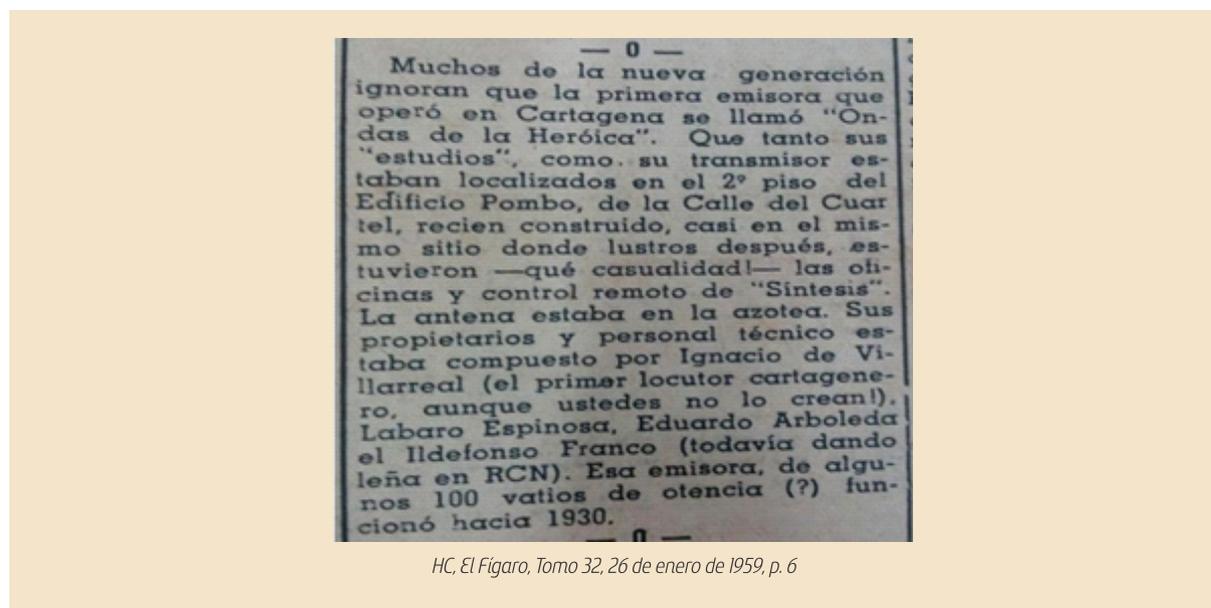
la defensa de las viviendas de los españoles que residieron en el lugar y además con esto se estableció la ocupación del territorio español (Gómez & Gómez, 2004). A partir de las bondades orográficas de la ciudad para la llegada de grandes embarcaciones y las excelentes condiciones para ser defendida, el caserío indígena que fuera en un principio el puerto, comenzó un gran proceso de transformación.

En la actualidad, Cartagena de Indias es la capital del departamento de Bolívar. Está asentada en dos islas bajas y arenosas que con los años fueron unidas. Se encuentra rodeada por el mar Caribe y otros cuerpos de agua que son elementos dominantes de su estructura; estos cuerpos de agua la recorren en su interior dotándola de un entorno rico y variado en paisajes naturales. Cartagena tiene una población actual de 1,013,454 habitantes, estimados en 971,700 en la cabecera municipal y 41,754 en el área rural, según las proyecciones del DANE para el año 2016 (DANE, 2010). Oficialmente, Cartagena fue nombrada Distrito Turístico y Cultural por el Acto Legislativo N° 1 de 1987, mediante el cual el legislador podría dictar para la ciudad un estatuto especial sobre su régimen fiscal, administrativo y su fomento económico, social y cultural. En el año 1985, Cartagena de Indias Distrito Turístico y Cultural fue declarada Patrimonio Cultural de la Humanidad por la UNESCO (Unesco, s.f.) y en el año 2002, por la ley 0768 del Congreso de Colombia, se consagraron las normas políticas, administrativas y fiscales de Cartagena pertinentes a esta categoría al ser ciudad Turística y Cultural (Colombia, 2002).

Cartagena tiene una superficie de 609.1 km² delimitados desde 1923 cuando se hizo la distribución del departamento en provincias. De esta área, 551.1 km que representan el 91.14% del territorio, corresponden al área rural y los restantes 54 km², equivalentes al 8.86%, conforman el área urbana. Entre sus elementos naturales más representativos están el Mar Caribe, la Ciénaga de la Virgen; la Bahía de Cartagena, el Parque Natural Corales del Rosario y San Bernardo, la Bahía de Barboas y el Canal del Dique, el Cerro de la Popa y las islas de Tierrabomba y Barú.

Emisora Fuentes

Cuando comenzó la radiodifusión en Cartagena, en los sectores populares no había ninguna familia equipada con receptores de radio debido al alto costo. Sin embargo, la gente de los barrios populares se congregó en el reloj público de la ciudad para escuchar los 45 parlantes allí colocados, o en su defecto, escuchar la radio apiñados alrededor de algunas casas con receptores de cinta (Chamorro, 2021). El veterano locutor, Wilson Acevedo de la Rosa, en una entrevista dijo que la primera emisora en Cartagena fue "Ondas de la Heroica", y ese dato concuerda a la perfección con un párrafo de Cartagena prensa del periódico El Figaro de Cartagena en el que se refiere sobre la primera emisora (Ministerio de Ambiente, Colombia, 2002):



HC, El Figaro, Tomo 32, 26 de enero de 1959, p. 6

La segunda estación de radio en Cartagena fue Emisora Fuentes (todavía en uso hoy en día). Esta emisora pertenece a Antonio y Rafael Fuentes, también conocidos como los hermanos Fuentes, y es la séptima en obtener una licencia legal para operar después de las emisoras "HJN de Bogotá", "HKD de Barranquilla", "Radio Manizales", "HKJ de Cali", "HKO de Medellín" y "HKB de Ciénaga Magdalena". Lo anterior indica que "Emi Fuentes", como también se le conoce, es la séptima estación en operación a nivel nacional y la tercera en el Caribe después de las estaciones de Barranquilla y Ciénaga, Magdalena, respectivamente. Sin embargo, Emisora Fuentes ostenta el título de ser la primera emisora de radio en Colombia afiliada a la industria discográfica.

"La voz de los Laboratorios Fuentes" fue promovida por Antonio Fuentes, en compañía de Ignacio Villarreal, el mismo que años atrás había ocupado en la emisora "Ondas de la Heroica", en el segundo piso del edificio Pombo, fecha en la cual sólo existían los radiorreceptores "Pilot" en la modalidad de onda corta. Emisora Fuentes fue fundada en 1932 y obtuvo licencia legal de funcionamiento en 1934, siendo Antonio Fuentes su propietario. Posteriormente, esta emisora pasó a ser propiedad de Rafael Fuentes en 1950, puesto que Antonio, su hermano, decidió venderla.

La Emisora Fuentes fue la primera en hacer radio periodismo, en el llamado "Acontecimiento radial de importancia", momento en el cual funcionó como radio periódico. Curiosamente, este radio periódico se presentó por primera vez el primero de septiembre de 1939, fecha exacta de la Segunda Guerra Mundial, por lo cual la ciudad se interesó mucho en esta sección informativa, pues en ella se anunciaban los acontecimientos de esa guerra.



AHC, El Figaro, Tomo II, 29 de agosto de 1940, p. 8

Discos Fuentes:

Es una compañía discográfica colombiana. Fundadora de la industria fonográfica en Colombia y una de las más antiguas de América Latina, Discos Fuentes, desde 1934, precisamente el 28 de octubre, abrió sus puertas, primero a los músicos de la región. Su primer emblema era parecido a la Torre del Reloj de Cartagena, un símbolo que perduró.



<https://www.radionacional.co/cultura/discos-fuentes-de-nuevo-en-la-prensadora>

Para hablar de Discos Fuentes hay que referirse a su fundador Antonio Fuentes (Cartagena, mayo 18, 1907 – †Medellín, mayo 28, 1985), Toño Fuentes, como se le conocía popularmente, era miembro de una familia prestante, comenzó con el violín a los doce años y viajó a Filadelfia, Estados Unidos, donde aprendió la guitarra hawaiana y la industria del disco. A su regreso a Colombia, practicó la bohemia, la fotografía, el deporte y una afición que, poco después, marcó el inicio de su gran saga discográfica. La radioafición fue pionera junto con Víctor Amórtegui y Elías Pele Buitrago, los posteriores fundadores de La Voz de Barranquilla, la primera estación de radio comercial del país. En el tercer piso del taller de su familia, instaló un pequeño y primitivo generador de 70 watts y, en 1932, fundó la Emisora Fuentes.

Los Laboratorios Fuentes se destacaron en la industria por sus invariables innovaciones: fueron los primeros en implementar el sonido estéreo (1960), la primera en producir el primer variado nacional con 14 Cañonazos Bailables (1961), tema que profundizaremos más adelante, iniciaron la producción de videoclips nacionales para lo cual construyeron sus propios estudios de televisión (1989), y fueron los primeros en comercializar su catálogo en formatos como el casete y el CD, convirtiéndose en ejemplo para la industria nacional e internacional.

Primer disco grabado y prensado a nivel nacional

El 13 de agosto de 1935 surge la primera grabación comercial en Colombia con músicos nacionales, prensada en EE.UU. Tal honor correspondió a la naciente fábrica montada por el inquieto y popularísimo Toño Fuentes en sus famosos Laboratorios Fuentes, que anteriormente era la Emisora Fuentes.



<https://discosfuentes.com.co/acerca/>



<https://co.pinterest.com/discosf/historia-gr%C3%A1fica-de-discos-fuentes/>

Primer disco grabado y prensado a nivel nacional

El 13 de agosto de 1935 surge la primera grabación comercial en Colombia con músicos nacionales, prensada en EE.UU. Tal honor correspondió a la naciente fábrica montada por el inquieto y popularísimo Toño Fuentes en sus famosos Laboratorios Fuentes, que anteriormente era la Emisora Fuentes.

El 13 de agosto de 1935 apareció el primer disco comercial grabado en Colombia con intérpretes nacionales, y prensado en EE.UU. Tocó tal honor a la incipiente fábrica montada por el inquieto y popularísimo TOÑO FUENTES, uno de los precursores de la radiodifusión en nuestro país, y EL PRIMERO que hizo discos comerciales por estas tierras, Toño (Antonio) y su hermano Rafael (Fuentes) habían heredado de su señor padre, JOSÉ MARIA FUENTES L., las dos grandes empresas iniciadas por él, cuales eran: "LA VOZ DE LOS LABORATORIOS FUENTES" y los propios laboratorios Fuentes.

4 AHC, El Figaro, Tom19 de septiembre de 1960, p. 3

Los primeros trabajos que se realizaron en la casa disquera fueron internacionalmente, con el argentino Domingo Fabián, quien consignó en el primer máster su canción "Dos almas", y con el cubano Luis Marquetti que presentó "Deuda". En 1943, importó una máquina prensadora y cortadora, pero solo en 1945 Fuentes prensó su primer disco, el de Guillermo Buitrago. Y quince años después, fabricó el primero en estéreo: Pedro Laza y sus Pelayeros cantaban "Navidad negra".

El tema "Las mujeres a mí no me quieren" del maestro Guillermo Buitrago de Ciénaga de Oro, Magdalena (Colombia), fue el primer tema grabado y prensado a nivel nacional en la ciudad de Cartagena.

"El 12 de julio de 1943, Fuentes citó a Buitrago a los estudios que había instalado en el segundo piso de las emisoras Fuentes, que quedaban en una antigua casa en la calle de la Universidad, en el centro histórico de Cartagena. Por cada disco, le pagó a Buitrago 25 pesos y a los otros músicos -Efraín Torres y Carlos "Moncho" Rubio- 16 pesos. Se grabaron entonces el merengue "Las mujeres a mí no me quieren" y el paseo "Compae Heliodoro". Éxitos inmediatos. Fue tal la fama que alcanzaron que la fábrica no dio abasto con los pedidos. En las tiendas se le entregaba a la persona un papelito para que reclamara su disco a las dos o tres semanas. De la noche a la mañana, Buitrago se convirtió en la primera estrella de la música tropical colombiana.

Delia de Fontanilla -esposa de Ángel Fontanilla, la segunda guitarra del conjunto- dice que los fanáticos se peleaban a la entrada de las emisoras y teatros sólo para pedirle un autógrafo a Buitrago. "Aún recuerdo muy bien a Guillermo. Era alto, un poco flaco y buen mozo. Tenía unos ojos azules muy profundos y todas las muchachas soñaban con verlo siquiera de lejos" Con las utilidades por la venta del primer disco, Fuentes pudo consolidar su incipiente fábrica prensadora y recontrató a Buitrago para hacer más discos. Entre 1945 y 1949 le grabó 60 canciones; algunas con el acompañamiento de "Los piratas de Bocachica", que dirigía Juancho Vargas, y otras con "Los trovadores de Barú", conjunto del maestro José Barros. Curiosamente, la canción más famosa que se grabó fue "La víspera de año nuevo", del compositor Tobías Enrique Pumarejo. Buitrago nunca alcanzó a conocer su fama porque el disco se envió a las emisoras semanas después de que él falleciera de pulmonía, el 9 de abril de 1949. Por esas ironías del destino, ese mismo día, Toño Fuentes llegó de Cuba con un contrato para que cantara con la orquesta Casino de la Playa" (Semana, 1993)

Talentos locales y regionales bajo el sello de Discos Fuentes

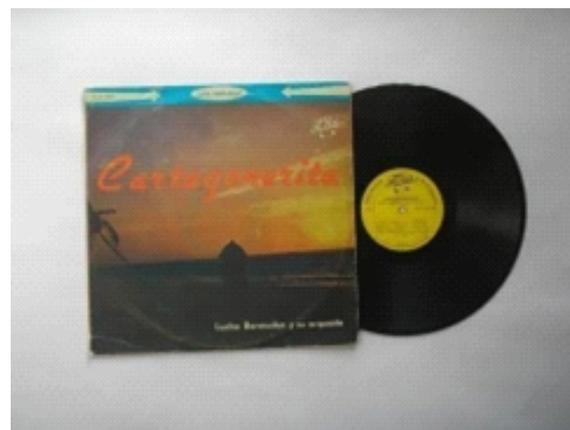
Discos Fuentes es una compañía discográfica líder en muchos sentidos en Colombia, cuenta con un abanico de grabaciones de las costas del Caribe, además de música folklórica, isleña y moderna, con nombres en su catálogo como Alfredo Gutiérrez, Calixto Ochoa, Pereguio, Combo Vacana y Aníbal Velásquez, Los Corraleros de Majagual, Fruko y sus Tesos, Joe Arroyo, Latin Brothers, La Sonora Cordobesa, Pedro Laza y sus Pelayeros, entre otros.

Guillermo de Jesús Buitrago Henríquez conocido como "el jilguero de la sierra nevada de Santa Marta"

Guillermo de Jesús Buitrago Henríquez (Ciénaga, Magdalena; 1 de abril de 1920 – 19 de abril de 1949) fue guitarrista y considerado uno de los principales fundadores de la música vallenata, y además uno de los primeros artistas que tuvo el placer de grabar en Discos Fuentes y el primero a quien le pensaron un disco de larga duración a nivel nacional. Grabó canciones como: "Las mujeres a mí no me quieren", "Compae Heliodoro" (en homenaje a su buen amigo Eliodoro Eguis Miranda, hombre muy querido por todos en Ciénaga por su don de gentes y por ser de ayuda a quien necesitara de él), "El huerfanito", "La víspera de año nuevo", con el compositor Tobías Enrique Pumarejo (don Toba), entre otras.

Lucho Bermúdez

Luis Eduardo Bermúdez Acosta (25 de enero de 1912, Carmen de Bolívar - 23 de abril de 1994, Bogotá), su nombre artístico Lucho Bermúdez, músico, compositor, arreglista, director e intérprete colombiano, es considerado uno de los más importantes intérpretes y compositores de música popular colombiana del siglo XX. Uno de los primeros artistas nacionales de la costa en grabar con Discos Fuentes. En 1961 graba con su orquesta el L.P. "Cartagenerita".



<https://www.discogs.com/release/4340033-Lucho-Bermudez-Y-Su-Orquesta-Cartagenerita>

En esta producción del maestro Lucho Bermúdez encontramos los siguientes temas: "Gaitas de las Flores" –gaita, "Los primos Sánchez", "Caracolí", entre otros.

Clímaco Sarmiento, el aguerrido clarinetista de Soplaviento

Clímaco Sarmiento Ávila, nació en Soplaviento, Bolívar en 1916 y murió el 1 de febrero de 1986. Se considera uno de los grandes exponentes de la música folclórica del Caribe colombiano, y fue uno de los primeros que se enlistó en la Orquesta de Lucho Bermúdez. Allí empezó su leyenda que fue creciendo cuando entró a la Orquesta Emisora Fuentes donde, a mediados de los años cuarenta conoció al director y clarinetista Juancho Esquivel, un momposino con el que en 1946 conformó la legendaria agrupación Los Trovadores de Barú. Uno de los trabajos de Clímaco Sarmiento más representativo bajo el sello de Discos Fuentes se registra como:

Clímaco Sarmiento armó una poderosa llave creativa que contrastó fuertemente con el sonido estilizado de las orquestas de Lucho Bermúdez, Pacho Galán y Edmundo Arias. Lo de Sarmiento fue visceral, estridente y con una línea rítmica dura y casi primitivista, remedo de las bandas de viento de las sabanas de Bolívar. Esta sonoridad se encuentra presente en Bombo y maracas y Clímaco Sarmiento y su Orquesta, dos de los discos que el clarinetista grabó para Fuentes entre 1961 y 1962 (Colombia, 2016).

Pedro Laza y sus Pelayeros

Nació en Cartagena en 1904 y murió en 1980. A la edad de 17 años, comenzó con el contrabajo al ver tocar a Abraham De la Valle. En 1945, trabajaba con la Sonora Pelayera, que pasó a llamarse Pedro Laza y sus Pelayeros por iniciativa de Toño Fuentes, propietario de Discos Fuentes.

En 1952, por iniciativa de Fuentes y del contrabajista Pedro Laza Gutiérrez nace la Orquesta de Pedro Laza, que luego pasó a llamarse Pedro Laza y sus playeros; el nombre era en honor al municipio de San Pelayo (Córdoba), cuna de muchos intérpretes de porros y fandangos, el principal repertorio de esa agrupación. La idea era crear un grupo que tocara "al modo de las bandas de viento de la música sabanera y con el sonido áspero de los jazzistas de New Orleans del siglo XX", comenta Enrique Muñoz Vélez, antropólogo e investigador musical. (Chamorro, 2021)

En 1945, graba con Discos Fuentes y lanza un innumerable número de temas que marcaron la historia de la música colombiana y en toda Latinoamérica y el mundo, como lo fueron "El Aguacate", "Cari Seco" y "El Cebú"; luego "El Corralejo", "Pelayo", "Chivo Mono", "El Mochilero", "Viva la vida" y "Pie Peluo", este último como uno de los más icónicos entre la larga discografía que grabó para el catálogo Fuentes.

Los Corraleros de Majagual

La mente maestra de Discos Fuentes, Antonio Fuentes quiso agrupar gran All Stars sabanera de su sello, entre ellos, Alfredo Gutiérrez, Lisandro Meza, Eliseo Herrera, Calixto Ochoa, César Castro, Chico Cervantes, Fruko, Lucho Argáin, Manuel Cervantes, Nacho Paredes, Tomás Benítez y Kike Bonfante. Desde entonces hasta hoy sigue siendo la más afamada reunión de talentos de la música tropical colombiana, dueños de temas clásicos como "La burrita", "Los sabanales", "La paloma guarumera", "Festival en Guararé", "La bonga", "La palma de coco", "Hace un mes", "Tres tigres", "La adivinanza", "El sampáo", "El bailador" y muchísimos otros.

Esta agrupación muy reconocida por más de seis décadas, Los Corraleros de Majagual, han obtenido 15 discos de oro por venta de sencillos y otros 10 por sus discos de larga duración. De igual manera, se llevaron dos Congós de Oro del Carnaval de Barranquilla y el Guaicaipuro de Oro en 1967, entre otros.



Fig9 <https://i.discogs.com/4TzfpAVC2>



https://i.discogs.com/4TzfpAVC2UFA5GalO_fvCp



<https://cdn-images.dzcdn.net/images/cover/6a93551df180318e99b9dafa4603880c/264x264.jpg>

Lo directores musicales de esta agrupación cambiaron a lo largo del tiempo, lo que evidenció varias épocas:

Al menos cuatro etapas han tenido en su historia los Corraleros de Majagual. La primera de ellas es la comprendida en sus inicios, entre 1962 y 1965, cuando empiezan a llamar la atención por los arreglos y dirección del entrañable Blas "Michi" Sarmiento. Una segunda etapa inicia ese año, cuando ingresa a la formación Lisandro Meza en reemplazo de Alfredo Gutiérrez, y los arreglos los empieza a efectuar Abraham Núñez. Dicho momento concluye en 1970, cuando hacen un alto en el camino pues cada uno de los ejecutantes, maestros en sus instrumentos y creaciones, quiere tener su propia agrupación. Luego de ese hiato, los Corraleros reinician labores en 1978, nuevamente integrados por Eliseo Herrera, Calixto Ochoa, Lisandro Meza y eventualmente Alfredo Gutiérrez, Armando Hernández y César Castro. La más reciente de esas etapas es la que ha sido regentada desde finales de la década del 80 por los hijos de Alfredo Gutiérrez, Dino, Walfredo y Alfredo Jr., quienes se encargaron de mantener vigente a esta institución. Hoy los Corraleros de Majagual continúan, en cabeza exclusiva de Dino Gutiérrez y con sangre nueva en la instrumentación (Radio Nacional, 2022).

La primera compilación musical en Colombia

Una idea de don Antonio Fuentes y sus hijos fue la compilación de varias canciones exitosas de diferentes artistas en un solo disco con el propósito de reunir lo mejor de los mejores, bajo el nombre de "Los 14 Cañonazos". El compilado, lanzado en 1961, tomó el nombre de los cañones que defendieron a Cartagena en la época de la Colonia e incluía canciones como "La cinta verde" de los Teen Agers de Gustavo 'el Loco' Quintero y "El pájaro picón" interpretado por la Sonora Cordobesa con Eliseo Herrera. El volumen I fue la primera producción musical del país en comercializarse en los Estados Unidos y Puerto Rico. Los 14 Cañonazos tuvieron tanto éxito que, desde entonces, saldrían cada año.

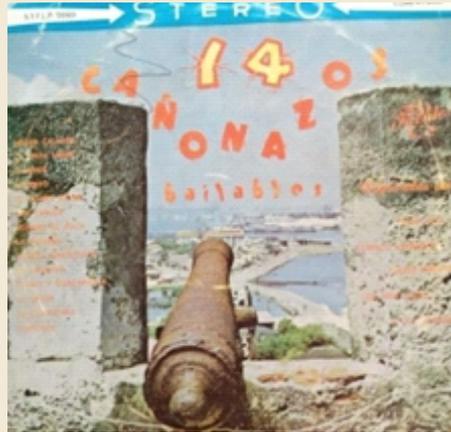


Figure 11 El volumen I de 14 Cañonazos Bailables que salió en octubre de 1961, a un precio de 60 centavos de la época.

Conclusión

Debido a los continuos diálogos e intercambios culturales, la música del Caribe colombiano, en este caso, se convirtió en un hervidero de nuevas expresiones musicales que, con la ayuda de la pasión, creatividad y espíritu empresarial de Antonio Fuentes, bombardearon a todas las regiones de Colombia, constituyéndose en un fenómeno sonoro a partir de la creación del sello Fuentes. El proceso de aceptación de estas músicas locales tuvo en sí mismo también un tinte de discriminación en sus comienzos, pues estas expresiones fueron frutos culturales de poblaciones afrodescendientes en donde las percusiones siempre han tenido un rol preponderante.

Entonces, la polémica, el rechazo y la estigmatización racial fueron obstáculos que debieron vencerse en el camino. Con todo esto, surge una pregunta: ¿Tuvieron incidencia los músicos locales y regionales como eje principal de Discos Fuentes?

La incidencia de estos actores locales y regionales, junto a las estrategias visionarias de Antonio Fuentes, quien siempre mantuvo una actitud de diálogo e intercambio de ideas creativas con los músicos, fueron fundamentales en el afianzamiento de Discos Fuentes como una empresa innovadora. Asimismo, todos aquellos fueron piezas clave para el posicionamiento de la música en el Caribe colombiano a nivel nacional e internacional.

Referencias

- AHC, E. F. (1960, septiembre 19). Tomo 35.
- Chamorro, M. C. (2021, noviembre 5). Pedro Laza y sus pelayeros: más de 60 años de música novembrina. *Minambiente*. (2002). Ley 768 de 2002: http://www.minambiente.gov.co/images/normativa/leyes/2002/ley_0768_2002.
- Semana. (1993, August 29). La revolución del 78. *Semana*. <https://www.semana.com/la-revolucion-del-78/20528-3/>. Consultado el 22 de junio de 2022.
- Gómez, M. R. (2004). *Cartagena de Indias: cinco siglos de evolución urbanística*. Bogotá, D.C.: Bogotá, D.C.
- Radio Nacional, (2017, abril 11). Discos Fuentes, de nuevo en la prensadora. <https://www.radionacional.co/cultura/discos-fuentes-de-nuevo-en-la-prensadora>.
- Radio Nacional. (2022, mayo 29). Los Corraleros de Majagual: 60 años de historia.
- Semana, (1993). La revolución del 78. (1993, agosto 29). La revolución del 78. <https://www.semana.com/la-revolucion-del-78/20528-3/>.

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