

# Ever Astudillo:

*Un trayecto entre dibujos*

—❧—  
*En cada cuadro más que una anécdota, o una descripción  
“urbana”, hay toda una experiencia anterior, un riesgo frente  
a la vida.*

**Ever Astudillo, No salgas de tu barrio.**

—❧—





En la esquina de la calle 27B con carrera 15 del barrio Saavedra Galindo de Cali existió la casa paterna del artista Ever Astudillo Delgado. Lo que antes fue la sala-comedor de su casa, hoy está ocupado por la escalera del puente peatonal de la carrera 15 y en el lugar donde alguna vez hubo un patio, vemos una robusta palmera en una matera de cemento. “Me siento extraño en mis propios lugares” fue la frase que en alguna oportunidad expresó cuando recordó sus barrios de infancia y juventud: Alameda, Saavedra Galindo, Benjamín Herrera, Barrio Obrero y San Nicolás. “Siempre me llamó la atención la conformación de estos barrios, el color y su arquitectura. El color de las fachadas era terroso, desteñido, como cubierto de tierra. Un color de polvo por que las calles estaban destapadas.”[1] En la actualidad estos barrios conforman un sector deprimido por la pobreza y el deterioro urbano.

Las reformas urbanas iniciadas por la administración del alcalde Marino Rengifo Salcedo (1968-1970) para los VI Juegos Panamericanos continuaron durante tres décadas e implicaron nuevas avenidas, cruces viales y puentes elevados como el que borró la casa de Astudillo. El historiador Édgar Vásquez Benítez en su libro *Historia de Cali en el siglo 20: Sociedad, economía, cultura y espacio* (2001) explicó cómo estas reformas perjudicaron la continuidad de los barrios periféricos quedando separados por una avenida o un puente vehicular el cual privilegiaba el carro más que al peatón. Y en ese acelerado proceso se perdieron espacios públicos para “estar” y se instauraron lugares para “transitar”. Quizás esta afirmación sirva para interpretar el cambio de antiguos teatros de barrio, contiguos a la casa de Astudillo, por estaciones de gasolina. El lugar de encuentro y esparcimiento se convirtió en lugar de paso. En la obra *Fachada (Barrio Saavedra Galindo)*[2], Astudillo dividió el pliego de papel en dos para dibujar la misma escena con dos encuadres distintos, recurso que había implementado años atrás en la obra *Lugares (Barrio Obrero)* de 1975; en la parte superior se aprecia el plano general de unas casas del barrio Saavedra Galindo, ubicado en el sector oriental de la ciudad cerca al ferrocarril. Este conjunto de casas, apropiación popular

del estilo Art Deco, con zócalo, ático y decorados geométricos en puertas, rejas y ventanas, es característico de la arquitectura de este sector que surgió en 1942. En la parte inferior del dibujo, mediante un acercamiento, se detallan una porción de las fachadas y el poste de luz; por el lado izquierdo se asoma un personaje de espaldas: un mirante entra en el cuadro. En la parte superior impera una suave luz natural con la cual se percibe una atmósfera apacible en cambio en la inferior, la luz del poste crea un fuerte contraste entre luz y oscuridad, recurso expresivo recurrente en la obra de Astudillo. Un halo de misterio envuelve la escena acentuada por la aparición del intempestivo observador que representa en sus cuadros la figura difusa del testigo sin identidad. Este tipo de iluminación, presente en sus dibujos, es alusiva a las calles de su infancia: “las calles se iluminaban con unos postes de luz amarilla. La luz de mercurio llegó después, a mediados de los años cincuenta. Los sitios eran tenebrosos y me inspiraban miedo. Eso me atrajo mucho. Tenía su encanto lo oculto que significaba el peligro”[3].

En la entrevista que sostuve en enero de 2006, Astudillo así describió su barrio: Las calles de mi barrio eran destapadas, pues quien vivía en un lugar pavimentado, vivía en un buen lugar. Bajar por estos barrios orientales era como caminar por un desierto, no había un solo árbol para guarecerse. Las noches eran tenebrosas. Me inspiraban miedo. El punto de encuentro de las galladas era el poste de luz. Allí se ventilaban chismes, experiencias y juegos. Era el lugar de reunión de los muchachos y los cucarrones que por el intenso calor volaban alrededor del poste para acabar achicharrados en el piso.[4]

Astudillo fotografió por mucho tiempo su entorno más cotidiano de ciudad: cines, *grilles*, cabarés y prostíbulos que cruzaba cuando iba y venía de la escuela primaria. Desde muy niño vivió la cotidianidad de coperas, prostitutas, chulos y camajanes. Sus

fotografías de entonces muestran sectores del barrio cuyo sistema de acueducto y alcantarillado está en construcción. Recuerda el artista que la tierra que sacaban de la obra formaba unas chambas que los niños convertían en escondite: “En esas nos encontrábamos cuando vimos un canasto grande. Nos arrimamos para ver qué contenía. Pesaba mucho y lo arrastramos hasta la luz porque estaba enzunchado con papeles y trapos. Lo destapamos. Había una cabeza, brazos, manos y pedazos de pie”. [5]

Yo desconocía el sector de la ciudad representado en los dibujos de Astudillo y le propuse recorrer el trayecto que a diario caminaba cuando estudiaba artes plásticas en el Instituto Bellas Artes de Cali ya que las construcciones de esos barrios, en particular los teatros de barrio, sirvieron de referente visual para sus obras. En la tarde del 22 de enero de 2008 iniciamos el recorrido en la esquina de su antigua casa y lo culminamos en la Plaza de Caycedo en el último piso del Teatro Royal Plaza.

Hoy, en esa antigua zona residencial, a pesar del deterioro, las demoliciones y el descontrol comercial, sobreviven la cuadra y algunas viviendas. Cuando nos aproximábamos en el carro al Saavedra Galindo divisamos desde el puente de la 15 la descomunal edificación que arrasó con una cuadra de viejas casas: el *Motel Kiss Me*. Ubicado sobre la calle 27B, diagonal a la casa que fuera de Astudillo, su fisonomía reproduce un castillo medieval con enormes animales de la selva africana; un híbrido entre vikingo y gladiador custodia la entrada del lugar y remata la fachada con un mural de paisaje glaciario que incluye un oso polar, un pingüino y a Condorito vestido de esquimal. El dueño, Humberto Villegas, decidió construir, sin permiso de Planeación Municipal, una *Venus de Milo* de 16 metros de altura en la cubierta del edificio, otro signo más del abuso urbano del sector.

Mientras Astudillo observa este *kitsch me* dice: “Mi casa desapareció. Fue arrasada”. La familia Astudillo Delgado debió vender la casa a la municipalidad a raíz de la construcción de los puentes de la carrera 15, un plan de infraestructura vial que se implementó con la sobretasa de la gasolina en los años noventa, momento de fuerte deterioro del barrio. Allí había vivido hasta cumplir los 25 años de edad. A los 20 años, en 1968, año cargado de acontecimientos socio-políticos, Ever Astudillo recibió el grado profesional del Instituto Departamental de Bellas Artes y los galardones del Salón Nacional Estudiantil y el Salón Nacional de Artistas Jóvenes organizado por la Universidad de Antioquia. En su formación fue determinante la actitud irreverente y contestaria del grupo nadaísta que en los años sesenta demostró que era posible derrumbar tradicionales escalas de valores y abrirle puertas a la experimentación del lenguaje.

En 1973 se trasladó a Popayán para asumir el cargo de profesor en artes plásticas de la Universidad del Cauca sin menoscabar su interés por participar en reconocidos eventos de gráfica y artes plásticas del país. En Popayán recibió la noticia de los premios en dibujo en la II Bienal Americana de Artes Gráficas de Cali (octubre de 1973) con la obra *Composición No. 4* y del premio en el XXIV Salón Nacional de Artistas (Bogotá, noviembre 9 al 30 de 1973) con las obras *Dibujo No. 10* y *No. 11*. Varios críticos e historiadores del arte en Colombia advirtieron la aparición de un arte gráfico en las ciudades de Medellín y Cali con una clara intención realista. El realismo como escuela surgió a mediados del siglo XIX para identificar la pintura francesa realizada por artistas interesados en la vida cotidiana que la ortodoxia académica de la época consideraba un tema indigno de representar. En artistas colombianos de la década del setenta son notorias las motivaciones artísticas que surgen de la experiencia de imbuirse en el lumpen urbano como

es el caso de Oscar Jaramillo y Saturnino Ramírez en la ciudad de Medellín, Oscar Muñoz, Ever Astudillo y Fernell Franco en Cali.

Mientras caminábamos por su cuadra, me animé a indagar sobre sus años de infancia y juventud. Ever Astudillo perdió un año de escuela por andar en el teatro y el dibujo, como consecuencia su padre resolvió enviarlo a un estricto internado en Cartago cuando apenas contaba con 14 años de edad. Al cumplir un año interno, regresó a Cali y “le picó -nuevamente- el gusanito del dibujo”. Reanudó los cursos que había empezado a los 10 años en Bellas Artes de Cali mientras lograba acabar el bachillerato, pues “desertaba del colegio por ir a Bellas Artes”.

La calle, la cuadra y la esquina son locaciones claves para sus dibujos de los setenta. En *Cuadra I (La 15)*<sup>[6]</sup>, el observador o mirante se sitúa en la esquina derecha del cuadro. Este dibujo en grafito emplea el claroscuro con un pronunciado contraste. El mirante mimetizado con la penumbra del lugar está en primer plano; ubicación que le permite captar una cuadra del barrio y una buena porción del cielo sombrío. La atmósfera luminosa evidencia el tránsito entre el día y la noche, la luz de la cinco de la tarde. Para Astudillo esa transición la equipara con la película *La hora del lobo* de Ingmar Bergman, quien define el lapso entre la noche y la aurora como el momento cuando la mayoría de la gente muere, el sueño se hace más profundo, las pesadillas son más reales, los insomnes se ven acosados por sus mayores temores y los fantasmas y los demonios son más poderosos. Esa transición de la noche al día o del día a la noche caleña u *hora del lobo* produjo también reflexiones en otro artista; Fernell Franco decía: “en Cali la fuerza del sol y de la luz hacen que uno entienda la importancia y la verdad de la sombra en hechos tan simples como puede ser cambiar de acera para descansar del sol. Aquí siempre hay que estar adaptando los ojos al contraste, bien sea de la luz a la oscuridad o de la oscuridad a la luz”<sup>[7]</sup>.





En la cuadra donde Astudillo vivió su infancia y juventud se conservan pocas casas de la época, una de las cuales es la de Don Joaquín, ubicada frente a la que fuera la casa de la familia Astudillo Delgado. La costumbre musical de Don Joaquín marcó el gusto musical del joven artista: “uno de sus hábitos era sacar un baffle por la ventana y poner toda la música que quisiera. Música para toda la cuadra. Era una maravilla, pues daba pie a que la gente se pusiera en otro ambiente y en otro estado de ánimo. Así comencé a oír infinidad de temas de música antillana y el bolero que tanto me ha marcado”[8]. *Daniel Santos* y la *Sonora Matancera*, representantes de la vieja guardia, formaron el gusto musical caleño de los años cincuenta en la zona de tolerancia y en los barrios populares. Los bares de la esquina aportaban la cuota antillana y los tropeles de la cuadra se acentuaban con las peleas bulliciosas del café-bar *El Solitario* y del burdel de Doña Adela, ambos sitios del “pájaro” Caracolina.[9]

“Recuerdo la rockola del Solitario y su movimiento de luces. Había una greca gigantesca con un águila encima y atrás estaba la barra con gran cantidad de acetatos en los estantes. Pero con la revuelta del 10 de Mayo de 1957, esos lugares se esfumaron, pues todo lo que era de Caracolina había que saquearlo o destruirlo. La gente enardecida tiró cajas de acetatos al aire. El 10 de Mayo se sintió en este barrio porque era una vía arteria aunque en ese momento estuviera destapada”. [10]

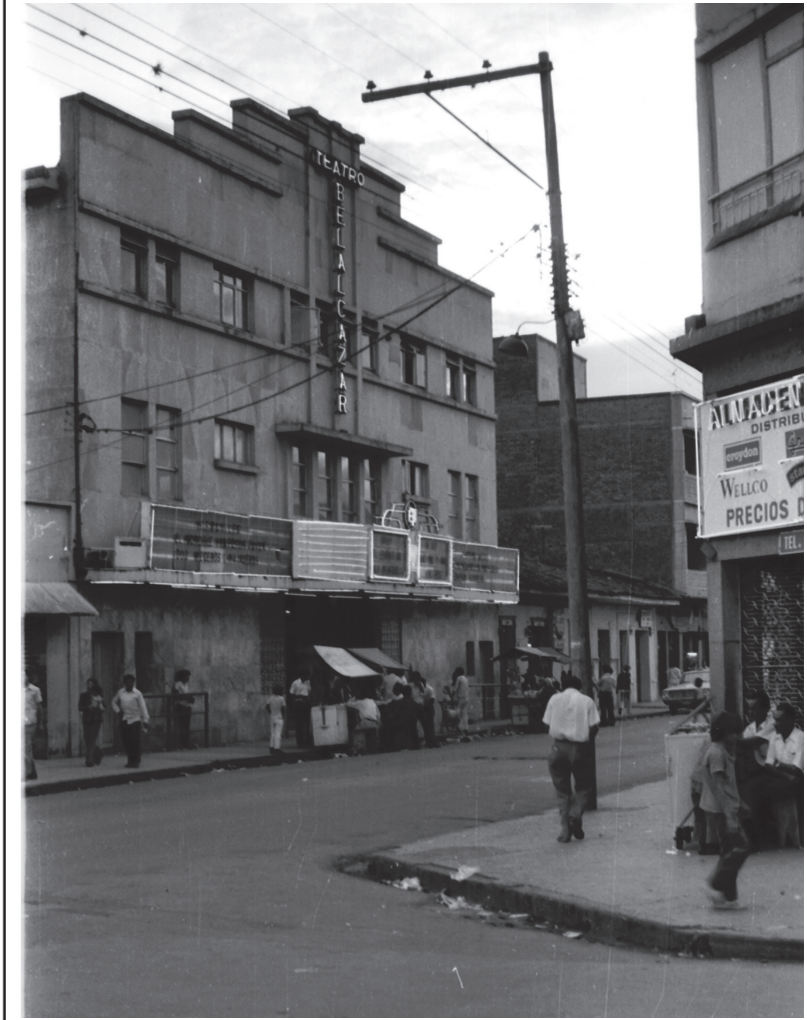
\*\*\*\*\*  
 \* **“...desde los cuatro años ando metido en esos cines, rondando por esas calles, por esos sitios que siempre me han gustado, sitios que nunca he sentido miedo al penetrarlos, por eso los pinto”.** \*  
 \*\*\*\*\*

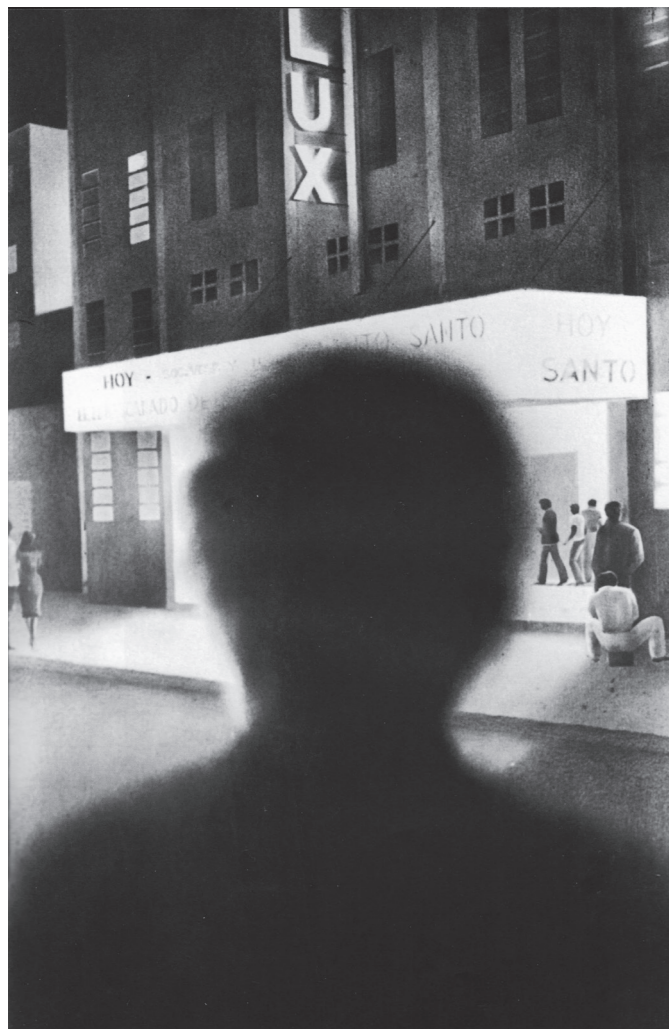


La ciudad se volcó a las calles. La exaltación y júbilo por la caída del General Rojas Pinilla se transformó en una venganza popular por la constante opresión y miedo a que fueron sometidas las noches de Cali. La multitud enardecida persiguió a los “pájaros” en los lugares que se sabían de ellos. En los ya conocidos relatos de Arturo Alape se reconstruye ese momento de la ciudad: “El pueblo caleño asaltó al SIC (Servicio de Inteligencia Colombiano, luego Departamento Administrativo de Seguridad –DAS-), cueva oficial de los pájaros, le dio libertad a los presos políticos; fue hasta el *Batallón Pichincha* e hizo lo mismo; se dirigió al *Diario del Pacífico* y destruyó sus máquinas, incendió el edificio, en un claro señalamiento y protesta contra quienes habían sido los azuzadores de la violencia”. [11]

Desde muy niño Astudillo se obsesionó por el cine, especialmente el mexicano de la Época de Oro. Como espectador asiduo de las salas barriales de cine –pasatiempo económico de la época- se interesó por los detalles arquitectónicos de estilo Art Deco propios de las décadas del cuarenta y cincuenta. Cuenta el artista que “alrededor de mis cuadros siempre ronda lejanamente una radio patrulla, quiero decir que ilustro una atmósfera ilícita y peligrosa, la que se vive en aquella Cali de mi infancia, con una arquitectura de los treinta, fachadas con arabescos, balcones con rombos y calados rígidos y austeros... Es la misma arquitectura de los cines de mi infancia, de un Belalcázar, un Avenida, un Sucre, el Imperio, son esos pesados volúmenes y la complicidad que nos brinda la oscuridad de una sala de cine, las que ilustran mi obra”. [12]

Astudillo se negaba a que lo encasillaran en el hiperrealismo porque alguna vez apoyara sus dibujos en la fotografía, como se lo expresó al editor y fotógrafo Hernando Guerrero en el reportaje publicado en 1979 en el *Semanario* del diario *El Pueblo*. De su archivo mental de imágenes –como él señala- surgió el dibujo *Cine Lux*[13], un teatro que no existió en Cali. El mirante en primer





plano divisa el aviso rutilante de neón que anuncia al Santo -*El Enmascarado de Plata*- en dos funciones: vespertina y noche. Esta construcción de cierta imponentia al estilo Art Deco representa una simbiosis entre edificaciones de bodegas y depósitos circunvecinos a su casa y el *Teatro María Luisa*, una legendaria sala de películas que habían sido proyectadas en el norte de la ciudad: "...desde los cuatro años ando metido en esos cines, rondando por esas calles, por esos sitios que siempre me han gustado, sitios que nunca he sentido miedo al penetrarlos, por eso los pinto".[14]

Durante el trayecto, Astudillo recordó su experiencia como espectador a edad temprana; desde los cuatro o cinco años se familiarizó con el ritual de ir a cine compartido con otros personajes anónimos. Las marquesinas y detalles arquitectónicos de los viejos teatros, las "vistas" (fotofijas) de la película y los próximos estrenos hacían parte del ritual que construyó su particular manera de ver la ciudad a través del cine. En el único texto de su autoría revela su predilección por el paisaje urbano popular y el cine como sustento fundamental para su obra.

A pesar de aparecer y vivir en un clima tropical, cálido y lleno de color, nunca me identifiqué con el paisaje natural. Lo expresivo, ese "otro" color lo encontré siempre en el medio urbano. Lógicamente es en ese paisaje urbano, debido a una formación netamente citadina desarrollada a través de lugares y ambientes decididamente populares, donde se acusan presencias visuales muy particulares y precisas, de fuertes contrastes y fuerza expresiva. Arquitectura de exteriores compuestos por una geometría años 40 desordenada e ingenua, calles polvorientas, marañas de postes, cuerdas, transformadores, la noche, la ausencia y presencia de luz, el contrapunto del blanco y negro. Tantas imágenes, pasando desde aquellos personajes masificados, marginados, anónimos, expectantes; a los sucesos, recuerdos, mitos populares, de diversión, disipación, evasión...

Aquí aparece el cine como medio tenazmente marcante en nuestra formación visual (al menos la mía) pues captura una realidad también vivida, pero revirtiéndola con más intensidad que la vida misma.[15]

La formación visual producto de la cinefilia mexicana permite entender la predilección de Astudillo por temas que implican el barrio, las prostitutas, los inquilinatos, los *grilles*, la calle, la esquina, el billar, las galladas y los teatros populares. Galladas de hombres enfrentadas en competencias de baile con la "música del otro lado". El cine de luchadores, rumberas y bailarines atrajo su atención temprana por personajes como Rosa Carmina, María Antonieta Pons, Ninón Sevilla, La Tongolele, Tin Tan y Resortes, quienes lograron permear el lenguaje cotidiano de los cinéfilos. Para el curador y crítico de arte Eduardo Serrano Rueda, "Astudillo tiene claro que la gente de Cali se identificaba con ciertas actitudes y comportamientos de los protagonistas de las películas mexicanas y que expresiones usuales en esas cintas como 'la chota' para referirse a las radiopatrullas u 'ojo al parche' para alertar sobre el grupo, fueron ampliamente adoptadas en los barrios populares y utilizadas profusamente por 'las galladas' de los años sesenta y setenta".[16]

La silueta difusa del hombre que aparece en primer plano en los dibujos de Astudillo es un testigo urbano o espectador de la sala de cine; mirante -nombre dado por Ever Astudillo-, mirón errante caleño, observador urbano o fisgón curioso. Esta idea del mirón se explica como pulsión escópica o deseo de mirar y ser mirado. Las vivencias de Astudillo se relacionan con bailaderos, con el cine de rumberas y bailarines mexicanos. "Ver bailar" era una práctica cultural muy normal pues permitía compenetrarse con la rumba desde otro ángulo. Esta acción se comprende con la actitud del mirante de las obras: un observador o testigo excepcional que se

adentra en la ciudad recóndita o simplemente ignorada por muchos ciudadanos.

Quizás para un lector desprevenido, la obra de Astudillo adopta una carga nostálgica por la Cali de ayer, o quizás en sus palabras perciba cierta renuencia por una modernización urbana; pero la sensación que produjo la transformación implacable, indolente y descontrolada de la urbe se refleja en el desencantamiento por esta ciudad que desapareció en poco tiempo sin que se diera cuenta. La ciudad de sus recorridos cotidianos se desvaneció entre el comercio impuesto, la arquitectura mafiosa, la indiferencia y negligencia de la administración pública. Por eso, su obra es la labor paciente de un etnógrafo visual cuya iconografía es vestigio de un pasado reciente de la ciudad que en poco tiempo cambió su destino.

Los dibujos de Astudillo son una obra en primera persona, un testimonio de ciudad. De sus personajes no conocemos nada, seres anónimos o transeúntes urbanos. El cine mexicano le permitió revelar su entorno barrial: descubrir y manifestar en la imagen lo ignorado. El mirante o testigo de ciudad que habita sus dibujos representa aquel espectador de sala de cine que observa su propio entorno y desenmascara su realidad.

"Registré las cosas muy vívidas: el barrio, el deterioro, los altos contrastes. Me interesé por aquello que no se debe mostrar. (...) creo que es muy lógico con el medio en el cual me levante, con gran carga sentimental y bolerística"[17], expresó esa día mientras nos aproximábamos a una larga tela verde que delimitaba el predio de lo que fue el *Teatro María Luisa*. Nos detuvimos frente al mismo, en la esquina de la antigua fábrica *Don Tinto*, una construcción en completo abandono cuyo único destino es la ruina. En ese momento Astudillo atinó a decir: "mi generación vive de los recuerdos... de los recuerdos de los otros".[18]