

ARCHIVOS EN ARCHIPIÉLAGO  
PIÉLAGO ARCHIVOS  
NARCHIPIÉLAGO  
CHIVOS EN ARCHI  
LAGO ARCHIVOS  
CHIPIÉLAGO ARCH  
VOSEN ARCHIPIÉ  
GO ARCHIVOS EN  
CHIPIÉLAGO ARCH  
SENA ARCHIPIÉLAGO  
CHIV ARCH

ARCHIVOS  
EN  
ARCHIPIÉLAGO



Sello Editorial  
UNIVERSIDAD  
DEL ATLÁNTICO

*La presente obra es posible gracias a las siguientes autoridades académicas de la Universidad del Atlántico:*

**Danilo Hernández Rodríguez**  
Rector

**Leonardo Niebles Núñez**  
Vicerrector de Investigaciones, Extensión y Proyección Social

**Alejandro Urieles Guerrero**  
Vicerrector de Docencia

**Mariluz Stevenson**  
Vicerrectora Financiera

**Josefa Cassiani Pérez**  
Secretaria General

**Miguel Caro Candezano**  
Jefe del Departamento de Investigaciones

**Juan David González Betancur**  
Decano (e) de la Facultad de Bellas Artes

# ARCHIVOS EN ARCHIPIÉLAGO

Adriana Urrea.

Editora académica



Herazo Ardila, Karina Rosa -- Dávila Vera, Juan Carlos -- Herrera Díaz, Antonio de Jesús--  
Rangel Méndez, María Alejandra -- González Cueto, Danny -- Paulhiac, Juan Camilo --  
Urrea, Adriana -- Abderhalden Cortés, Rolf

Archivo en Archipiélago / Karina Rosa Herazo Ardila, Juan Carlos Dávila Vera, Antonio de Jesús Herrera  
Díaz, María Alejandra Rangel Méndez, Danny González Cueto, Juan Camilo Paulhiac, Adriana Urrea, Rolf  
Abderhalden Cortés. – 1 edición. – Puerto Colombia, Colombia: Sello Editorial Universidad del Atlántico, 2022.

Incluye bibliografía. Ilustraciones.

ISBN: 978-958-5173-91-0 (Digital descargable)

1. Artes vivas -- Caribe (Región, Colombia). 2. Archivos -- Caribe (Región, Colombia). 3. Caribe colombiano. 4.  
Literatura. 5. Estallido social. 6. Género. I. Autor. II. Título

CDD: 707 A673

*Los datos consignados en la catalogación fueron tomados del registro del título en la Cámara del Libro en fecha 2022-04-08, bajo radicado  
No. 437505 [Consultado el 18 de abril de 2022 según registro adjunto a la solicitud de catalogación].*

www.unitlantico.edu.co  
Carrera 30 Número 8- 49  
Puerto Colombia - Atlántico

© 2022, Sello Editorial  
Universidad del Atlántico.  
ISBN (digital): 978-958-5173-91-0

Impresos Proarli S.A.S.  
improarli@gmail.com  
Calle 5A # 25A-13/21

Printed and made in Bogotá, Colombia.



Esta obra se publica bajo una licencia Creative Commons Reconocimiento-No Comercial-CompartirIgual 4.0 Internacional (CC BY-NC-SA 4.0). Esta licencia permite la distribución, copia y exhibición por terceros de esta obra siempre que se mencione la autoría y procedencia, se realice con fines no comerciales y se mantenga esta nota. Se autoriza también la creación de obras derivadas siempre que mantengan la misma licencia al ser divulgadas.

*Editora académica*  
Adriana Urrea

*Diseño y diagramación*  
Carmen Villegas Villa

*Revisión y corrección*  
Andrés Padilla Ramírez

## HOJA DE RUTA

Bitácora de una travesía	11
Anoche soñé: deriva por lo oscuro. Ensayo visual <i>Karina Herazo Ardila</i>	22
Solo queda gestionar la ruina. Archivos, cartografías y huellas del desastre <i>Juan Carlos Dávila Vera / Antonio Herrera Díaz / María Alejandra Rangel Méndez</i>	92
<i>María Moñitos.</i> Notas sobre archivo, performatividad y transformismos visuales <i>Danny Armando González Cueto</i>	182
Entre memoria y aspiración: los archivos digitales informales de la champeta <i>Juan Camilo Paulhiac</i>	224
Tras las huellas del archivo afectivo de Roberto Burgos Cantor en <i>Lo Amador</i> <i>Adriana Urrea</i>	254
Actas/actos. El archivo es la obra/la obra es el archivo <i>Rolf Abderhalden Cortés</i>	306



## BITÁCORA DE UNA TRAVESÍA

*Cada día es más evidente la necesidad imperiosa de apoderarse del objeto todo lo cerca que se pueda, a través de la imagen, de su reflejo o, mejor dicho, de su imagen reproducida.*

Walter Benjamin

*No existe culto al pasado (...) Los hijos apenas se acuerdan de sus padres y jamás de sus abuelos (...) Las generaciones se suceden sin que se conozca su existencia..*

Louis Striffler

### En el inicio

En el año 2015 el proyecto “Prácticas autobiográficas y de espacio. Archivos visuales y audiovisuales en el Caribe colombiano (1990-2014)”, presentado por el grupo de investigación Feliza Bursztyn: Redes, Arte y Cultura de la Facultad de Bellas Artes, fue ganador de una convocatoria interna de la Universidad del Atlántico.<sup>[1]</sup>

Pretendía este proyecto hacer un rastreo de la memoria visual de diversos acontecimientos que habrían marcado la actividad cultural de la región durante veinticuatro años, período de tiempo surgido de una investigación anterior sobre el estado de la crítica de arte en la región Caribe colombiana que culminaba en los años ochenta, por lo cual fue necesario replantear según las necesidades y los cambios suscitados por las diferentes miradas de autores que se incorporaron con posterioridad. Con Benjamin, el grupo pensó que era necesario explorar las imágenes de acontecimientos y obras de arte producidas durante este periodo de tiempo, a partir de las siguientes preguntas: ¿cómo se archivan sucesos efímeros del acontecer político, social, histórico, cultural?; ¿qué hacer con los archivos personales, autobiográficos para que se instalen en la corriente de una memoria colectiva, social y generacional más amplia?

---

1. Convocatoria Interna de Investigación Equidad Investigativa 2015, código No. BA12-CEI2015.

La preocupación por la pérdida de memoria social en la región del Caribe colombiano, y las terribles consecuencias que esta ha acarreado, fue el motor inicial de esta investigación. Constantes han sido las discusiones sobre la recuperación, sensibilización y valoración de la memoria social, que, en palabras del historiador Gonzalo Sánchez, “es aprendida, heredada y transmitida a través de innumerables mecanismos que le imprimen un sello a nuestro devenir, a tal punto que nuestra memoria termina siendo la representación de nosotros ante los demás (Sánchez Gómez, 2000, p. 21). Para el semiólogo Jesús Martín-Barbero este súbito interés contemporáneo por la memoria se debe en parte a los esfuerzos por contrarrestar el avance de un “presente” que transforma en obsoleto todo lo que toca, con más rapidez que en otras épocas:

(...) nuestro tiempo —o mejor, nuestra experiencia del tiempo— resulta radicalmente trastornada: a mayor expansión del presente, más débil es nuestro dominio sobre él, mayores las tensiones que desgarran nuestra “estructura del sentimiento” y menor la estabilidad e identidad de los sujetos contemporáneos. (Martín Barbero, 2000, pp. 38-39)

Ahora bien, en el decir de Eduardo Posada Carbó, historiador barranquillero, sí ha existido una ausencia de memoria social como lo afirmaba el viajero francés Striffler, pero no al extremo de que no sea posible encontrar documentación alguna al respecto de las prácticas culturales en esta región.

(...) estos problemas no [implican] en manera alguna que la región carezca por completo de fuentes escritas para rastrear su historia. A pesar de las muchas fallas, los funcionarios locales sí dejaron registros valiosos de sus experiencias en el cargo. (...). Las colecciones de periódicos y revistas, junto con folletos y memorias escritas por contemporáneos, proporcionan información considerable y valiosa. Ante las limitaciones de las fuentes locales, la importancia del punto de vista de los forasteros —personalidades nacionales, cónsules extranjeros y viajeros— va más allá de la útil anécdota perspicaz pero secundaria. (Posada Carbó, 1998, pp. 37-38)

Lxs investigadores iniciales de este proyecto, a saber, Juan Carlos Dávila, Danny González y Karina Herazo, consideraron que ameritaba revisar el panorama de las memorias visuales sobre el Caribe, en periódicos, revistas, folletines de la época, pero también en el material fotográfico y audiovisual de diferentes artistas que abordan distintas nociones de archivo como la autobiografía visual, y en el mismo sentido, como metáfora en sus posibles narrativas.

Estos objetivos iniciales, demasiado amplios, fueron exigiendo precisión y delimitación. No era posible abordar el Caribe en general. En primer lugar, porque la región Caribe colombiana es muy compleja, como bien lo señaló en su libro

*La isla encallada* Alberto Abello Vives, tanto por sus relaciones regionales, como nacionales y supranacionales. Si se dejaba así de abierta hubiese implicado pensar los vínculos culturales de los siete departamentos de la región Caribe entre sí, la de esta con el resto del país y con la Gran Cuenca del Caribe —continente y archipiélago. Por otra parte, el tiempo histórico escogido es uno de los más complejos de la historia política, económica, social y cultural de Colombia y tuvo impactos muy específicos en la región Caribe que habría que entrar a analizar. Y, por último, porque era necesario precisar sobre qué concepto de archivo se quería revisar los materiales escogidos por el grupo de investigadores de este proyecto. El corto tiempo inicialmente previsto para llevar a cabo esta pesquisa, los escasos recursos humanos y económicos con que contaba el proyecto, llevó a que cada uno de lxs investigadores arriba mencionados, delimitara su investigación. Así Danny González se centraría en revisar el archivo visual de *María Monitos*, figura muy importante en el Carnaval de Barranquilla, lo cual le permitiría seguir pensando las prácticas travestis asociadas al carnaval y a lo festivo en el Caribe. Karina Herazo decidió visitar la investigación que realizó durante sus estudios en la Maestría Interdisciplinaria en Teatro y Artes Vivas —MITAV—, en el Museo de los Caracoles del Museo del Atlántico, que intervino con su archivo afectivo, y en el Caño de la Ahuyama de la ciudad de Barranquilla producto de las derivas del centro de Barranquilla, propuestas en el marco del laboratorio de creación de la Mitav. Juan Carlos Dávila, por su parte, se centraría en dos artistas de Cartagena de Indias —Dayro Carrasquilla y Sandra De la Cruz— que han trabajado en dos barrios de esa ciudad de muy diferente cariz: el Nelson Mandela y Manga. No obstante sus diferencias geográficas, sociales, son dos lugares emblemáticos, ubicados por fuera de las murallas y que representan las contradicciones de esta ciudad colonial. Y ambos creadores tienen en común que, desde sus prácticas relacionales y su preocupación por el espacio en las artes visuales, buscan reconstruir, interrogar y dar sentido al concepto mismo de archivar. Las fuerzas poéticas de estxs dos creadorxs exponen la fuerza política de comunidades que oponen resistencia a los poderes políticos locales corruptos y eligen no solo autodeterminarse colectivamente con miras a un futuro común, y evocan la pérdida de la memoria de un espacio arquitectónico que alguna vez dio sentido a las relaciones humanas que allí se dieron.

## La Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas en Barranquilla

Pasó un tiempo largo entre la presentación del proyecto y el otorgamiento del estímulo de la convocatoria: tres años. En ese interim se fue consolidando la presencia en Barranquilla de la Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional en convenio con la Universidad del Atlántico (2014-2019). Lxs tres investigadores asociadxs al proyecto estaban vinculadxs a este programa de posgrado: Juan Carlos Dávila como coordinador en Barranquilla como docente; Danny González como cómplice y, al terminar su doctorado y regresar a Barranquilla, como docente; y Karina Herazo como estudiante de la primera cohorte (2015-2017) y como docente de la segunda cohorte (2017-2019).

Las reflexiones que allí se dieron en torno a las *artes vivas* y el archivo vivo, no solo ayudaron a limitar la investigación en el sentido antes expuesto, sino a reconocer la pertinencia de involucrar en este proceso investigativo más perspectivas sobre el archivo. Así, se invitó primero a dos docentxs que venían de Bogotá y habían sido fundadorex de la Maestría en 2007 — Rolf Abderhalden Cortés, co-fundador de Mapa Teatro con Heidi Abderhalden e impulsor del proyecto dentro de la Universidad Nacional y quien inventó, en tanto provocación, el término *artes vivas* pues ¿acaso existen las artes muertas?, y Adriana Urrea quien jalonó desde el inicio de la Maestría una pregunta por la relación entre escritura alfabética y escritura escénica, entre cuerpo y escritura — y coincide con Abderhalden Cortés que hay tantos vivos muertos que amerita pensar lo que es lo vivo, la vida en el arte. Poco tiempo después se invitó a un investigador de la champeta de Cartagena de Indias, Juan Camilo Paulhiac, pues la música y la pregunta por la materia sonora son de vital importancia en las *artes vivas*: la champeta como sonoridad distintiva de la ciudad colonial permite revisar cómo se actualiza una tradición de resistencia.

¿De dónde surge este concepto de *artes vivas* y cómo permea la pregunta por el archivo? La presencia de una mosca sobre un autorretrato de Oscar Muñoz, dibujado con líquido de café sobre terrones de azúcar, dio lugar a la siguiente observación por parte del curador de una retrospectiva de este artista caleño mientras hacía una visita guiada: “Esto no debería estar aquí, no hace parte de la obra”. Era, para este ilustrado guía, una intrusa. Pero, ¿lo es?, se preguntó Rolf Abderhalden. El artista hizo un gesto radical al autorretratarse “fijando” su imagen en dos sustancias que, encontradas, lo harían desaparecer: el azúcar absorbe el café. Así pues la obra tenía un destino efímero, transitorio. Y en este contexto aparece la mosca, atraída por el azúcar. ¿Qué tanto contribuiría la mosca a la desaparición del terrón de azúcar lleno de café? El tiempo y la vida han entrado, gracias a esta aparición, a complejizar la obra. Por supuesto la mosca hace parte de la obra, se responde Rolf Abderhalden. No solo, se dice con Barthes,

es el *punctum* de la imagen (...), sino que es el *punctum obrando*. Este *acontecimiento*, poético-político, imprevisible, encuentro improbable de dos formas de presencia viva —una mosca y el retrato de un hombre que desaparece—, esta imagen paradójica, (...) —choque fugaz entre el arte y la vida— ¿no es acaso el *síntoma* que advierte y anuncia la sutil, pero abismal, diferencia entre una obra de arte *in vitro* y el *obrar in vivo* de las artes vivas?

Una mosca, en un museo, devorando un retrato en descomposición, *obrando*, ante la presencia de un testigo: esto es también, para mí, “artes vivas”. (Abderhalden, 2019, pp. 707-708)

Las *artes vivas* exigen un estar atento a los encuentros improbables o los que parecían imposibles. Provocan temblores, fricciones, incomodidades, desasosiegos en los cuerpos y en las subjetividades de quienes son testigos de esta extrañeza, en un espacio de paradojas y contrastes como lo es el Caribe. Sometido hasta la fecha a múltiples violencias, por siglos a diferentes formas de colonización y prácticas de violencia sobre territorios, cuerpos, inconscientes, “frontera imperial” según palabras del dominicano Juan Bosch, en el Caribe lo inesperado ocurre al mismo tiempo: el hambre y la opulencia, la libertad y la constricción moral, la inercia y la sorpresa están prontas a aparecer; lo abierto y lo intolerante, el carnaval y la opresión, la vida con la muerte y viceversa. Los cuerpos quedan marcados pero también dejan su aliento, sudor, peso, pulsos, potencias e impotencias; se inscriben y son inscritos, transitan y son desplazados, desmembrados, desorganizados, o reconfigurados, física, política, espiritual, simbólicamente.

¿Cómo construir un *archivo vivo* con todas sus conjugaciones posibles de esto in-esperado, in-controlable, in-gobernable, im-posible, im-productivo, in-aprehensible que ocurre en cuerpos y territorios? ¿Cómo “fijar” la fragilidad, la vulnerabilidad, lo efímero? ¿Cómo hacer presente una presencia *viva*, con sus fuerzas y formas, cuando ha *pasado*? ¿Cuándo *ya no* está, y, no obstante puede ser un *todavía no*, un por venir? ¿Cómo mostrar sus *supervivencias*?, para hablar en términos de Didi-Huberman (2013).

Estas preguntas por *lo vivo en el archivo* fueron dejando marca en la investigación inicial que se había preguntado por la búsqueda de la memoria social y colectiva en archivos visuales y autobiográficos. Afianzaron la mirada singular a la vida y sus conjugaciones: convivencia, sobrevivencia y supervivencia, de tal manera que cada investigador se hizo leal a su deseo. Cual Butes, cada unx de lxs ocho investigadorxs asumió la escucha del canto de la sirena a su manera. Dieron el salto, más allá de exigencias institucionales o formales, a explorar a su manera aquella imagen, grito, hecho que permitieran una inmersión en la indagación. Se constituyó así un archipiélago de singularidades, preocupadas por escuchar la vida en los archivos.

## En archipiélago

*Pélagos* es una de las cuatro palabras que usaban los griegos para referirse al mar. El archipiélago es ese mar poblado de islas que evita, física y teóricamente, la continuidad y uniformidad a la que tiende el continente, e impide la autorreferencialidad de la (falta sustantivo), encerrada en sí misma. Édouard Glissant, uno de los pensadores del Caribe que más puso en cuestión el pensamiento totalitario, propone en varias de sus obras el pensamiento archipiélago, inseparable para él del pensamiento del rastro, pensamiento del temblor, pensamiento de las fronteras, pensamiento errático, pensamiento de lo imprevisible y pensamiento de la opacidad. El pensamiento archipiélago se opone a los universales que matan las singularidades y hacen abstracción de los espacios en los cuales ocurren los acontecimientos. Nos incita a pisar, acariciar, pulsar ... los rastros de lo invisibilizado, silenciado, torturado, desaparecido, desvanecido, desplazado, de tiempos remotos y presentes. Propone pensar el Caribe con sus singularidades históricas y culturales, políticas y económicas.

El mar Caribe, por su parte, es un mar que difracta y que suscita la emoción de la diversidad. No es únicamente un mar de tránsito y travesías, es también un mar de encuentros e implicaciones. Lo que sucede en el Caribe en tres siglos es literalmente esto, a saber: la coincidencia de elementos culturales provenientes de horizontes absolutamente diversos y que realmente se criollizan, realmente se imbrican y se confunden entre sí para alumbrar algo absolutamente imprevisible, absolutamente novedoso, que no es otra cosa que la realidad criolla. (Glissant, 2006, p. 17)

El pensamiento-archipiélago es una forma de pensamiento, intuitivo y abierto a la fragilidad, en sintonía con los impredecibles (Glissant, 2008), que permite pensar el mundo a partir de la Relación, que Glissant siempre escribe con mayúscula. Este pensamiento nos aleja de las certezas arraigadas, nos prepara para los sismos de la tierra y para los huracanes y las erupciones del pensamiento. De esta manera, Glissant nos propone pensar en gerundio y abandonar el infinitivo: el siendo desplaza al eterno ser. Pero no solo es un pensamiento del gerundio sino también de las singularidades. Hay Relación entre diversas singularidades, que suscitan *lugares-comunes*, escrito con guión entre sustantivo y adjetivo para diferenciarlo de la expresión que significa evidencia o banalidad. En estos *lugares-comunes* “un pensamiento del mundo encuentra siempre otro pensamiento del mundo” (Glissant, 2008, p. 1). Son encuentros al azar, impredecibles, efímeros, que van construyendo un común flexible.

Una poética de la Relación así entendida vincula a las seis búsquedas/escrituras que acá se reúnen. La lectora/lector que aquí navegue se encontrará con una diversidad que visita historia y memorias personales y colectivas en un tiempo abierto, actual, imprevisto y vertiginoso.

La navegación empieza en las canoas que Karina Herazo Ardila (“Anoche soñé: deriva por lo oscuro. Ensayo visual”) dispuso para hacer una travesía por el Caño de la Ahuyama de Barranquilla, tras habernos invitado a la Sala de los Caracoles del Museo del Atlántico. Ese animal que deja su caparazón, hecho con un movimiento en espiral y donde se guardan los sonidos más misteriosos de la vida, se encuentra con cadáveres y animales abyectos. Experiencias irrepetibles han de buscar cómo encontrar estar presentes en la palabra. Dos plantas, una carnívora, Débora Dora, la otra acuática, Lila, van contando mediante cartas, imágenes y videos cómo es derivar por lo oscuro: el fósil y el detritus.

La ruina del edificio de Bellas Artes en Barranquilla y los escombros que han surgido de años de desidia estatal —local y nacional— son los protagonistas de la isla/texto (“Solo queda gestionar la ruina. Archivos, cartografías y huellas del desastre”) de Juan Carlos Dávila Vera, Antonio Herrera Díaz / María Alejandra Rangel, lxs tres pertenecientes a la Mesa de Bellas Artes que se creó en el 2018 a partir del último derrumbe acaecido en dicho edificio y que dio lugar a los paros y movilizaciones entre los años 2017 y 2019. En tanto artistas se ubicaron en el difícil espacio de la paradoja que implica una ruina como esta: producto de la corrupción y el abandono, con consecuencias funestas para la comunidad académica y la práctica pedagógica, y que no obstante fascina por la fuerza poética que allí puede encontrarse. Una denuncia furibunda a un abandono y un desentendimiento estatal que se generaliza a la vida e infraestructura de Barranquilla en tensión con la fascinación de la imagen de la ruina.

Este texto abandonó por completo el tema propuesto inicialmente en la investigación debido a que su fuerza poética lo obligaba a pensar el presente que urgía, gemía. Era imposible no oírlo. De tal manera que las búsquedas que dos artistas cartagenerxs habían hecho en su ciudad a partir de la demolición de los vínculos y los edificios se trasladó a su propia búsqueda acompañada de dos estudiantes, artistas en formación, de estos derrumbes y sus consecuencias. Cambió el lugar en mira, mas no el problema.

Un código tiene un consecutivo, aunque sabemos que un archipiélago rompe jerarquizaciones y direcciones únicas. La isla/texto que sigue es la de Danny González Cueto (“*María Monitos*. Notas sobre archivo, performatividad y transformismos visuales”). En él no se piensa el derrumbe o el detritus, sino el travestismo. Partiendo de la idea de que hay en el Carnaval de Barranquilla tres imágenes formas de transformismo que suelen mezclarse en forma equivocada: sujetos que se travisten cotidianamente participando en desfiles y eventos; sujetos drag queens que se montan al escenario para entretenimiento; y sujetos heterosexuales que se transforman en viudas, el texto se pregunta dónde ubicar el personaje de *María Monitos*, construido por Emil Castellanos, un albañil heterosexual y la parodia de la mujer que implica.



Durante veinticinco años, desde la década de los setentas, *María Moñitos* ha dado lugar a un prolífico archivo visual que llega hasta el presente, y cuya palabra alcanza las más de diez mil entradas en el buscador Google. Así personaje y creador se han convertido en íconos carnavaleros. A pesar de la prematura muerte, en el año 2000, de Castellanos, su legado perdura sin obstáculos. Teje Danny el archivo de *María Moñitos* con su archivo personal, a modo de viñetas, referente al travestismo, opción que le permite poner en tensión los cuerpos travestis heterosexuales y homosexuales.

De Barranquilla damos el salto archipélico a Cartagena de Indias. Así como no es posible pensar a la Arenosa sin su carnaval, hoy por hoy es impensable hacer caso omiso de la champeta como una marca de esta ciudad. Juan Camilo Paulhiac (“Entre memoria y aspiración: los archivos digitales informales de la champeta”) continúa en esta isla sonora su larga trayectoria de investigación sobre la champeta. Para ello toma como caso de estudio los videoconciertos de la industria picotera de la champeta en el Caribe Colombiano para explorar la relación entre artes escénicas, etnografía y nuevos medios digitales, desde la perspectiva aplicada de los archivos patrimoniales. Esto con el fin de resaltar la importancia de los archivos informales que generan lxs artistas de la champeta para relativizar la autoridad institucional del archivo patrimonial “oficial” frente a la evidencia de nuevas formas de archivo resultantes de las mediaciones sociales que favorece la tecnología digital.

Y champeta que se escucha en el barrio Lo Amador de Cartagena de Indias es escuchada las noches de días festivos en la isla de Manga. Adriana Urrea (“Tras las huellas del archivo afectivo de Roberto Burgos Cantor en *Lo Amador*”) rastrea el archivo afectivo del escritor Roberto Burgos Cantor en su primer libro de cuentos *Lo Amador* (1980). La ficción en Burgos Cantor es cercana a lo que propone Walter Benjamin en *El narrador*, recordando a Paul Valéry: una labor artesanal que, como la del alfarero al moldear la vasija de barro, deja las huellas de su experiencia en el relato de las experiencias de sus personajes.

En su proceder poético, Roberto Burgos Cantor se torna una suerte de *hombre-ciudad* (a la manera de los hombres-libros de *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, adaptada al cine por François Truffaut). En este *hombre-ciudad* se yuxtaponen la memoria inmaterial de su cuerpo, las sensaciones (micropolítica) y la memoria perceptiva de las formas y de los hechos (macropolítica).

Un archipiélago está en relación con el continente. Por ello esta navegación llega a *El Cartucho*, antiguo barrio Santa Inés, de Bogotá, en Los Andes. Tras haber cumplido treinta y seis años de trabajo de creación de Mapa Teatro (1984-2020), junto con Heidi Abderhalden Cortés, Rolf Abderhalden Cortés (“Actas/actos. El archivo es la obra/la obra es el archivo”) se pregunta por lo que queda, ha quedado, o va quedando, de este corpus *sui-generis* de producción artística y por sus posibles devenires, tan vinculado a las *artes vivas*; por los modos de registro, conservación y transmisión de la memoria de sus *actas/actos*. Revisita,

para responder estas preguntas, la singularidad de una experiencia: cada uno de los “actos” que durante cinco años Mapa Teatro hizo en este barrio que fue demolido, y cuyo conjunto recibe el nombre de *Testigo de las ruinas*. Así, expone los *dispositivos* de almacenamiento, conservación, reproducción y transmisión de la experiencia artística efímera. Con ello muestra la importancia de que sea desde el interior de una experiencia y no desde su *exterioridad* —formal o conceptual— que puede darse cuenta de las fuerzas y de las formas de creación que un colectivo creador produce.

En las seis islas/textos se aborda de manera diferente la pregunta por el archivo, por el tiempo y la memoria, pero entre ellas hay resonancias. De tal manera que quien navegue por este archipiélago podrá tener la experiencia que tuvo Roland Barthes cuando visitó el archipiélago griego en 1938: “es el país de las islas viajeras: uno cree reencontrar un poco más allá aquella que acaba de abandonar”. (Barthes, citado en Ette, 2020, p. 43)

Escrito en coro a ocho voces  
2020-2021

Barichara, Barranquilla, Bogotá, Cartagena de Indias,  
South Bend, Taganga, Villa de Leyva

## Referencias

- ABDERHALDEN, R. (2019). *Mapa Teatro. El escenario expandido*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2013). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas*. Madrid: Abada.
- ETTE, O. (2020). *Paisajes de la teoría*. Bogotá: cajón de sastre.
- GLISSANT, É. (2006). *Introducción a la poética de lo diverso*. Barcelona: Ediciones el Bronce.
- GLISSANT, É. (2008). *Pensamiento del Archipiélago, pensamiento del Continente*. Conferencia inédita. Recepción del Honoris Causa. Universidad de Cartagena.
- MARTÍN-BARBERO, J. (2000). El futuro que habita la memoria. En *Museo, memoria y nación. Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro*. Memorias del Simposio Internacional y IV Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado. Bogotá: Museo Nacional de Colombia/Ministerio de Cultura.
- POSADA CARBÓ, E. (1998). *El Caribe colombiano*. Bogotá: El Áncora Editores.
- SÁNCHEZ GÓMEZ, G. (2000). Museo, memoria y nación. En *Museo, memoria y nación. Misión de los museos nacionales para los ciudadanos del futuro*. Memorias del Simposio Internacional y IV Cátedra Anual de Historia Ernesto Restrepo Tirado. Bogotá: Museo Nacional de Colombia/Ministerio de Cultura.



ANOCHÉ SOÑÉ:

DERIVA POR LO OSCURO.

(ENSAYO VISUAL)

---

Karina Herazo  
Ardila<sup>[1]</sup>

Un libro de Edgar Allan Poe me ha acompañado casi toda la vida, me ha enviado mensajes a través de sus cuentos, ha impregnado mis sueños...

Esos sueños con tinte oscuro hicieron de la intuición y el azar sus mejores aliados para que este gesto artístico fuera surgiendo como una especie de escritura automática, arrastrándome por lo que las materias me ofrecían, a pesar de que mi voluntad a veces quería interponerse. Hablo de gesto y no de obra por cuanto esta noción moderna propone un objeto o una acción acabada. Al inscribirse en el campo de las artes vivas, el gesto, por el contrario, propone una suerte de tensión, que carece de una expresión predeterminada y que ocurre en un *entre* espacio-temporal.

Y así, entre tinieblas, comencé este viaje con Débora Dora, la planta devoradora. Ella, acompañada de música, insectos disecados, fotos, historias y POEsía..., en su microcosmos, se convirtió en la presencia que me iba guiando por el camino en busca de su hermana Lila, otra planta, que vive sumergida entre la belleza de la vida y de la muerte. En una constante incertidumbre, en una travesía de riesgos, no importa cuáles sean las variables, la inestabilidad siempre estuvo presente.

Iba dialogando con la vida mientras iba produciendo esta obra, siempre abierta, de tal manera que no he podido predecir lo que iba a suceder: simplemente ha aparecido el acontecimiento. Digamos que tuve claro cómo empezar y cómo terminar, pero lo que sucedía en el entre, surgió de la vida misma. Nunca sabía exactamente qué podría pasar durante el trayecto. De ahí que proponga que la lectura de este ensayo visual se deje llevar por esta apertura al azar: sin índice ni páginas numeradas que muestren un camino seguro. Lector/a puedes leerlo como quieras... Te invito a ver con la imaginación y a descubrir un mundo invisible, a veces vacío, tan real como fantástico, en un recorrido que muestra lo siniestro del corazón de la vida.

Este ensayo visual es el resultado “final” de mi investigación y creación realizadas en el marco de la Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas (2015-2017) de la Universidad Nacional de Colombia en convenio con la Universidad del Atlántico. Es una huella poética-escritural que congrega algunas de las decisiones que surgieron a partir de la experimentación con diversos materiales tras explorar mis archivos personales, la experiencia de llegar a un museo y vivificar lo que allí parecía muerto, de derivar a través de la ciudad de Barranquilla, en Colombia.

---

1. Profesora de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico en los programas de Artes Plásticas y de danza. Artista y docente investigadora, forma parte del grupo de

investigación Feliza Bursztyn. Cada una de las imágenes de este ensayo visual son de su autoría, salvo la imagen 24 que es de José David Cortissoz y la 27, de Ruvén Suárez Urariyú.

Sin duda alguna el cuerpo constituyó el soporte y eje central de estas exploraciones. Aquí reflexiono poéticamente y detengo la mirada sobre este proceso de creación y sus encuentros. Los argumentos, si los hubiere, se presentan en aquellos instantes fotográficos en que la vida los agrupó. Imposible de transponer una experiencia completa. Imposible condensar un encuentro significativo y efímero en una sola imagen. Con múltiples escrituras —textos propios y apropiados, imágenes fotográficas y video, sonidos y otros rastros— doy lugar a las resonancias de mis gestos de cuerpo presente.

Este ensayo, en últimas, es una tentativa por contener una experiencia inabarcable en unas cuantas imágenes y palabras, experiencia en la que siempre hubo un acompañamiento colectivo y de manera especial la mirada crítica e intuitiva de Jaidy Díaz.

## GESTO I

### (DÉBORA DORA Y EL MICROCOSMOS)



*(...) vi caballos de crin arremolinada, en una playa del Mar Caspio en el alba, vi la delicada osatura de una mano, vi a los sobrevivientes de una batalla, enviando tarjetas postales, vi en un escaparate de Mirzapur una baraja española, vi las sombras oblicuas de unos helechos en el suelo de un invernáculo, vi tigres, émbolos, bisontes, marejadas y ejércitos, vi todas las hormigas que hay en la tierra, vi un astrolabio persa, vi en un cajón del escritorio (y la letra me hizo temblar) cartas obscenas, increíbles, precisas, que Beatriz había dirigido a Carlos Argentino, vi un adorado monumento en la Chacarita, vi la reliquia atroz de lo que deliciosamente había sido Beatriz Viterbo, vi la circulación de mi oscura sangre, vi el engranaje del amor y la modificación de la muerte, vi el Aleph, desde todos los puntos, vi en el Aleph la tierra, y en la tierra otra vez el Aleph y en el Aleph la tierra, vi mi cara y mis vísceras, vi tu cara, y sentí vértigo y lloré, porque mis ojos habían visto ese objeto secreto y conjetural, cuyo nombre usurpan los hombres, pero que ningún hombre ha mirado: el inconcebible universo.*

Jorge Luis Borges. *El Aleph*.

El *Aleph* de Jorge Luis Borges se presenta como una suerte de microcosmos que contiene todo, una esfera tornasolada misteriosa capaz de encarnar tiempos, espacios, seres. Una especie de umbral de tiempo y espacio desde el cual relaciono de inmediato el estudio crítico y poético de mis archivos afectivos con un levantamiento topográfico-forense. La lista de estos archivos es heterogénea, atemporal y aparentemente imposible de que cohabiten en un mismo sustrato de realidad: el libro de Edgar Allan Poe que durante muchas noches leía antes de irme a dormir, una libretica que me regalaron en el Museo de Arte Moderno de Medellín en donde pegué las hojas secas de mi planta carnívora, unos pequeños telescopios con fotografías de mi familia y yo, un frasco lleno de esqueletos de hojas del árbol de limón que había en mi casa, tres cd's de música que para mí representaban a mi padre, mi hermano y mi tío, un álbum con fotos de mi familia y unos textos que mi mamá colocó frente a cada foto nombrando a las personas que allí aparecían y describían el lugar y fecha donde se encontraban, la película *My own Private Idaho* en vhs, otro álbum con fotos mías y fotos que le hice a unos amigos, una libélula y una abeja disecadas, guardadas en una cajita donde venían unos pañuelos Pierre Cardin que eran de mi padre, la primera revista de arte que compré, una maleta de madera que tiene casi un siglo y perteneció a mi abuelo materno.

De alguna manera con estos objetos reunía a mi familia, a mis amigos e historias de mi vida... un inventario singular que crea un paisaje imaginario propio. Investigar sobre estos objetos míos a partir de la mirada del otro produce relaciones inéditas.

A partir de la libretica de la planta carnívora, un amigo me hizo esta entrevista:

- 1) ¿QUÉ PASÓ CON LA PLANTA CARNÍVORA AL ENTRAR EN CONTACTO CON ESTE CLIMA CÁLIDO? Estas plantas requieren un cuidado diferente: el agua debe ser filtrada o reposada y ser colocada en un plástico para que estas la absorban por debajo, nunca regarlas como se hace con casi todas las demás plantas... Sin embargo, ellas son de pantanos así que les gusta el sol. Estuve buscando el sitio adecuado para ella en la casa, pero mi mamá la cambió de lugar pensando que estaría mejor porque allí nadie la tocaría y en dos días casi se muere... Yo la ubiqué en otro sitio, pero se fue muriendo lentamente. Me duró como 3 meses.
- 2) ¿HASTA QUÉ TAMAÑO LLEGA A CRECER ESTA PLANTA? Esta especie es la *dionaea muscipula* conocida como Venus atrapamoscas. Hay otras variedades de esta misma especie que tienen tamaños diferentes. Se demoran mucho en crecer, son pequeñas... no sé qué edad tenía la mía porque la persona que me la regaló no tenía ninguna información al respecto, solo la compró y me la trajo.
- 3) AL MORIR LA PLANTA, ¿LA PEGASTE PARA HACERLA PERDURAR EN EL TIEMPO O POR QUÉ MOTIVO? Porque es difícil conseguir estas plantas y me encantan, así que quise conservar el recuerdo y quizá la utilice para alguna obra, o por lo menos para inspirarme.
- 4) ¿POR QUÉ HACERLO EN ESA LIBRETICA PRECISAMENTE? Le puse un nombre a la planta, se llamaba Débora Dora (un juego de palabras porque devora insectos para alimentarse) y

- pensaba hacerle un diario, escribirle algún texto al lado de cada hoja... además el tipo de papel y la imagen de la portada me pareció que iba acorde con ella. Por otro lado, como me la trajeron de Medellín y la libretica también la conseguí allá pues de alguna manera las relacioné... Con el tiempo también caí en cuenta de que hay una importante artista colombiana que se llama Débora Arango, era transgresora y fue muy criticada por atreverse a pintar desnudos y tratar temas que en esa época eran mal vistos por la sociedad y más aún si los trataba una mujer.
- 5) ¿HAS PENSADO UTILIZAR LAS HOJAS EN BLANCO DE LA LIBRETICA O NO? ¿POR QUÉ? Sí, todavía pienso en que debo escribirle algo, pero será en su momento... cuando algo surja.
  - 6) ¿QUIEN TE REGALÓ LA CARNÍVORA? Me la regaló Esneda, la mejor amiga de infancia de mi mamá... ella me quiere mucho y dice que soy su sobrina. Sabía que yo quería una carnívora y me prometió traérmela cuando viajara a Medellín y cumplió su promesa.
  - 7) ¿QUÉ SIGNIFICADO LE ENCONTRASTE A ESE REGALO? Para mí fue una alegría recibirlo, era la primera vez que veía en vivo y en directo una planta carnívora. Desde niña siempre me han fascinado, así que fue como materializar algo que siempre había sido una fantasía. Además me hizo sentir el cariño especial que me tiene Esneda, me llamó antes de viajar para preguntarme cómo se llamaba exactamente la especie que yo quería y tuvo en cuenta todos los datos que le di.

Se me ocurrió entonces hacerle escuchar a todos estos objetos del archivo afectivo el cuento más corto del libro de Edgar Allan Poe, “La isla del hada” ...

Me gusta mirar los valles oscuros, las rocas grises, las aguas que sonríen silenciosas, los bosques que suspiran en sueños intranquilos, las orgullosas montañas vigilantes que lo contemplan todo desde arriba; me gusta mirarlos como si fueran los miembros colosales de un vasto todo animado y sensible, un todo cuya forma (la de la esfera) es la más perfecta y la más amplia de todas, que prosigue su camino en compañía de otros planetas; cuya mansa sierva es la luna, su mediato soberano el sol, su vida la eternidad, su pensamiento el de un dios, su goce el conocimiento; cuyos destinos se pierden en la inmensidad; que nos conoce de manera análoga a como nosotros conocemos los animáculos que infestan el cerebro, un ser al que, en consecuencia, consideramos como puramente inanimado y material, de manera muy semejante a la de esos animáculos con respecto a nosotros. (2009, p. 170)

Un minuto de esta lectura, un solo minuto de sostener esta relación extraña fue la condición asignada al gesto en el marco del primer laboratorio de creación de la maestría. No obstante, la relación con el libro de Edgar Allan Poe continuó a medida que se hizo más potente la presencia de este archivo afectivo que cargaba conmigo.



Y llegué al Museo tras seis meses de relación con estos archivos:

*...instalada en el Museo de los Caracoles dentro del Museo del Atlántico, aproveché y escuché lo que me ofrecía el espacio en el cual iban surgiendo las ideas que me ayudaron a construir las operaciones y las intervenciones que realizaría con el material que traía y encontraba. Hasta último momento estuve tomando decisiones (era un gesto en vivo), incluso ya con los espectadores en el espacio. Lo único seguro era saber cómo empezaba el gesto y como debía terminarlo. Esto me ayudó a proponer una estructura flexible de tal manera que lo que aconteciera en el museo pudiera ser variable y me permitiera reaccionar de acuerdo a la sintonía con el lugar y a la energía que me trasmitían las personas.*

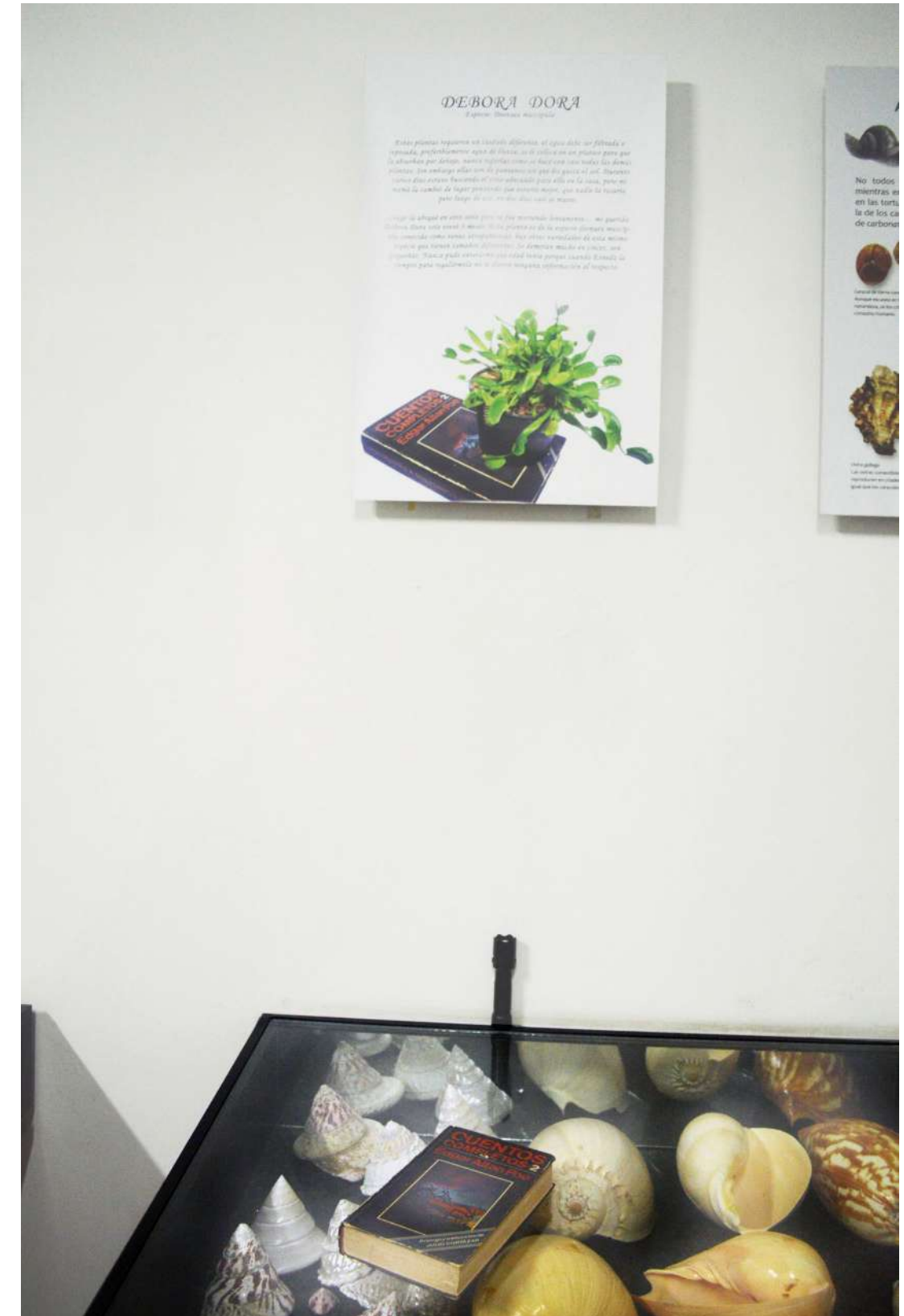






Anoche soñé que cortaba un uñero del dedo gordo de mi pie izquierdo.  
Cuando quité la parte encarnada, se convirtió en polvo de nácar...

Me di cuenta de que mi uña era la concha de un caracol.



## GESTO II

LILA Y EL MACROCOSMOS  
(PASEO POR EL CAÑO DE LA AHUYAMA)

La deriva colectiva por el centro de la ciudad de Barranquilla detonó mi siguiente gesto poético. Durante cuarenta y cinco minutos caminé sin un rumbo fijo, simplemente llevada por la intuición y dejándome atravesar por las sensaciones que me causaban los lugares por donde pasaba. Este recorrido en solitario, sin distracción, sin influencias de ningún tipo, abierta y totalmente receptiva, puso en alerta todos mis sentidos, abiertos entonces a todo lo que sucedía en este entorno.

Además de la observación visual, fueron el oído y el olfato los sentidos más afectados. Con frecuencia los sonidos estridentes me hacían salir rápido y buscar un espacio más tranquilo; los equipos de sonido a todo volumen, característicos de un sector del centro, me hacían doler los oídos; los carros pitando, los vendedores que anunciaban sus productos con megáfonos ... eran aturdidores. En algún momento busqué refugio en el paisaje que se ve frente a la Intendencia fluvial, esta edificación símbolo de la época gloriosa de Barranquilla, recientemente restaurada y que se encuentra situada frente al caño que atraviesa el mercado de la ciudad. A pesar de su belleza, el mal olor que la acompaña exige tolerancia a quien la visita. Olor a descomposición, olor a vida y muerte. Olor proveniente del Caño de la Ahuyama.

Supe inmediatamente que en ese lugar estaba mi impulso creador, el contraste de ese bello edificio y paisaje sobrepuestos por ese hedor que me producía náuseas y me impedía estar allí mucho tiempo observando. Esa contradicción que produjo en mis sentidos me inquietó y me atrapó.

A partir de esta experiencia decidí entrar en canoa a recorrer el caño. En él descubrí no solo un cuerpo de agua sino un cuerpo social, un cuerpo invisible plagado de habitantes inesperados con algunos de los cuales, después de una larga investigación, creé lazos y por tanto fueron incluidos en este gesto como parte vital del mismo.



Hilario Vergara y Orlando Salzedo son los nombres de mis cómplices. Hilario, un señor que trabajaba para una fundación y su labor consistía en mantener el caño limpio, una misión bastante difícil debido a que los mismos vendedores y gente del área arrojan todos los desperdicios al agua por lo cual escasamente se ve limpio durante algunas horas en el día. En mi primera exploración del lugar salí con Hilario desde el *Caño de los Tramposos*, doblamos a la izquierda para seguir la ruta del caño del mercado. Cruzado el primer puente de los cinco que atraviesan este recorrido, apareció Orlando Salzedo, mi otro aliado, quien vive en el caño con su compañera Jenny y con Bazuco, su perro. En este lugar tuve la oportunidad de entrar y descubrir lo que no imaginé que existía, lo que no se ve y nadie conoce hasta que se adentra allí. Este no es un sitio turístico, aunque a simple vista tiene características que fácilmente pueden hacer pensar que podría serlo.

Al vivir Orlando allí, a la intemperie debajo de un puente, uno siente que ese sitio público se convierte en privado y que estamos invadiendo la privacidad de su hogar. El sentirme incómoda por entrar y ver que estaba atravesando un espacio íntimo, el tener la impresión de estar cometiendo algo ilícito, me hizo reflexionar sobre ese espacio en particular y sobre cómo podría yo trabajar allí. Inicialmente quise aproximarme a él por su simbiosis entre arquitectura y naturaleza. El aspecto medioambiental y la problemática que saltaba a primera vista —las imágenes de suciedad, el olor que impregnaba la piel y todo el cuerpo— activaron mi sensibilidad, que me permitía estar atenta a las potencias poéticas que iban apareciendo. A medida que avanzaba en la canoa me fui encontrando con un cuerpo vivo que cambia todos los días, con ese cuerpo de agua que acoge animales vivos y muertos, con la presencia constante de taruyas, esa planta acuática que se reproduce rápidamente llegando incluso a cubrir y obstruir el caño si no se remueve cada día junto a toda suerte de otros despojos.

Imagino entonces un recorrido colectivo por el Caño de la Ahuyama, desde la Intendencia Fluvial hasta desembarcar en el mercado en un sitio conocido como La Pajarera. Gracias a la proximidad con mis cómplices, Hilario y Orlando, los participantes invitados a realizar este recorrido pueden no solo ser espectadores sino que se convierten en parte activa de este gesto. Esto por cuanto no solo miran, sino que son observados desde fuera por los que transitan por el mercado y los puentes en esta suerte de escenografía urbana. Así se destruye cualquier voyerismo y ocurre un encuentro incómodo de miradas ya que los “paseantes” son objeto de burlas al semejarse a unos turistas, pero perdidos en una suerte de *antipaseo* riesgoso en el cual están atrapados y sólo esperan atravesar el caño para poder desembarcar. En estas canoas nos convertimos en un solo cuerpo que tiene diferentes miradas, no solo nosotros posamos nuestras miradas sobre el lugar sino también el lugar y sus habitantes posan sus miradas extrañadas sobre nosotros. Distintas imágenes quedaron grabadas en mi mente: cual fotografías, imágenes absurdas, surreales, caóticas y conmovedoras. Imágenes que parecen salidas de los cuentos de Edgar Allan Poe.



### GESTO III EL LIBRO-ARTE (LA HUELLA)

El gesto escritural intenta transponer la experiencia de los dos anteriores —el museal y el recorrido—, pues irrepetibles eran en sus espacios, creando un tercero en el papel y que surge a través de las dos presencias principales que son dos plantas de raíces rizomáticas: la carnívora, Débora Dora, protagonista que vive en el museo y le gustan los cuentos de Edgar Allan Poe, y la taruya del Caño de la Ahuyama que bauticé Lila. Se alojan en dos espacios en el que cada una es protagonista.

Las “Historias de Débora Dora y el microcosmos” comienzan con una carta que será el hilo conductor de lo que sigue y tenderá un puente con las “Historias de Lila y el macrocosmos”. En el espacio de Débora Dora encontrarás, lector/a, diferentes textos cortos que están relacionados con su mundo de Débora Dora.

Lila, planta acuática y hermana política y poética de Débora Dora, le escribe cartas a esta contándole historias sobre las cosas que vive y ve en el Caño de la Ahuyama, su morada. Lila tiene la esperanza de tener noticias de su hermana que nunca le responde. Aparecen varios títulos que provienen de imágenes inspiradas por las diferentes instancias de un viaje que aún continúa su recorrido.

## DIONAEA MUSCIPULA

La única especie *Dionaea muscipula*, de nombre común *dionaea atrapamoscas* o *venus atrapamoscas*,

Reino: *Plantae*

División: *Magnoliophyta*

Clase: *Magnoliopsida*

Orden: *Caryophyllales*

Familia: *Droseraceae*

Género: *Dionaea*

Especie: *Dionaea muscipula*



Querida Débora Dora:

Son aproximadamente las 8:00 am; estoy debajo del puente que está frente a la intendencia fluvial. Desde acá puedo ver a Hilario en su canoa limpiando el agua del caño donde vivo. Me llamó la atención la conversación que tenía con una mujer: decía estar interesada en entrar a explorar este lugar. Su tono de voz me sonó familiar, así que decidí echar un vistazo...

Al principio quedé estupefacta!

Me pellizqué los pétalos, me froté los estambres para cerciorarme de que no estaba soñando ni viendo una alucinación... Pensé que eras tú en forma humana. Hablabas desde la orilla, desde su seguridad. Mi clorofila subía y bajaba aceleradamente. Mis raíces comenzaron a desplazarse vertiginosamente hacia ti. No podía dejar pasar la oportunidad de reencontrarte.

Te esfumaste, te fuiste. No me viste.

Por un rato estuve marchita por la tristeza, hasta que escuché a Hilario decirle a sus compañeros que a mediodía la joven con la que había hablado regresaría para hacer un recorrido en su canoa. Él sería tu guía y pase de entrada a la zona.

A partir de ese momento estuve como un cazador al acecho. Perseguí a Hilario toda la mañana; ya sabía que a través de él estaba la posibilidad de volverte a ver.

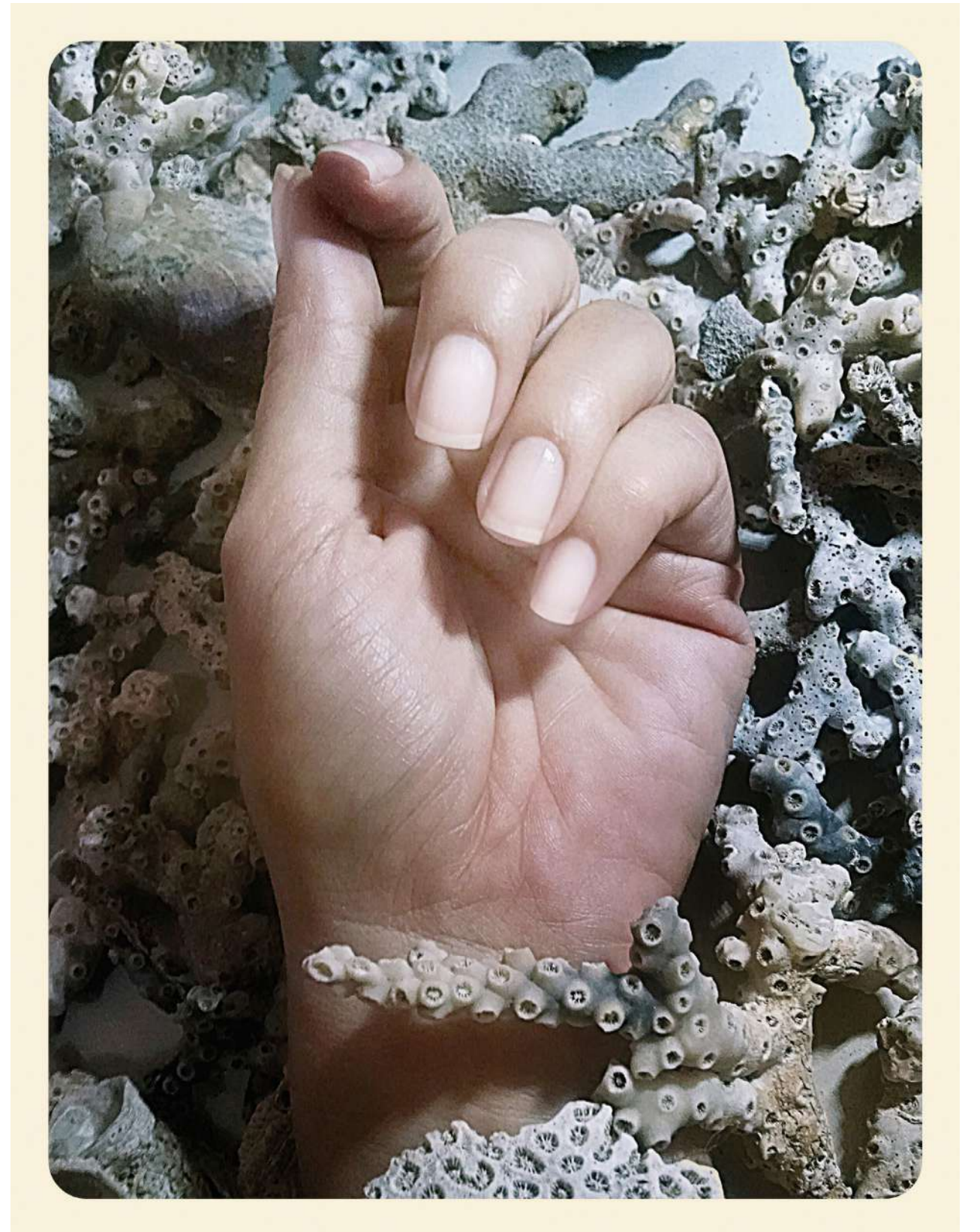
Tu hermana que te extraña,

Sila





<https://www.youtube.com/watch?v=tdhAkLvnH7Q&feature=youtu.be>







<https://www.youtube.com/watch?v=5qwDLJMY4Q>



[https://www.youtube.com/watch?v=fvw10WMf0\\_0](https://www.youtube.com/watch?v=fvw10WMf0_0)







## LA POESÍA CIFRADA

(Traicioné a Allan Poe con Axl Rose por culpa de dos mujeres)

Dos insectos en una caja, mi papá y yo,  
mi hermana y mi mamá,  
Frank Sinatra, Queen y Pink Floyd.

Esqueletos de hojas de limón,  
fotos con Gustavo, fotos de Mónica, fotos de Rigo.

Una revista de arte.

Débora Dora inmortalizada en la libreta,  
todo dentro de la maleta de madera de mi abuelo.

Eres muy críptica... te queremos loca.

¿Qué te gusta de Allan Poe?  
(después de un silencio...)  
Su profundidad, su imaginación, su oscuridad.

Sí, me atrae lo oscuro... como el heavy metal.

¿Y Pink Floyd? Sí... pero pensaba en Metallica...  
Guns and Roses...  
Eres de las mías (sonrisa de complicidad),  
juguemos karaoke,  
cantar, bailar, cantar, bailar.

Baila como Axl Rose,  
y así nació mi Sweet Child O'Mine.



Anoche soñé  
Querida Débora  
Débora Dora  
La casa de Débora Dora  
Mis canciones preferidas (*Dream a little dream of me,*  
*Sweet dreams*)  
Los cuentos de Poe  
Días de museo  
La vitrina selecta  
Promesa de un karaoke  
La poesía cifrada (Traicioné a Allan Poe con Axl Rose  
por culpa de dos mujeres)  
Cuentos de mis insectos y otras especies  
James the Beetle  
Mis abuelos y las hormigas  
El Coral cerebro y el Caracol más bello  
Extraño (La libélula sin colita)  
Te alimento con pinzas  
A través de la lupa  
La modelo perfecta (Dibujando a Débora)  
Un arte de mí (Composiciones con mis hojas)  
Agua de lluvia  
Soy un rizoma  
La liberación del alma  
La crisálida vacía (Carolina)  
Muerte en el refrigerador  
La fragilidad de la vida, la fragilidad de la muerte  
*The strangest of the strange*





## ALEJANDRO

A los once años recibo un regalo de mi hermano.  
A escasos 3 o 4 centímetros coloca un frasco de vidrio frente a mi rostro.  
Adentro estabas tú.

¡Me enamoré! Te bauticé: Alejandro.  
Mi nuevo amigo de aproximadamente un mes de vida, pelo corto color gris,  
ojos negros redondos y colita larga.

Nuestra amistad, el horror para mis padres.

Para poder seguir juntos, impusieron una condición: No debía tocarte.

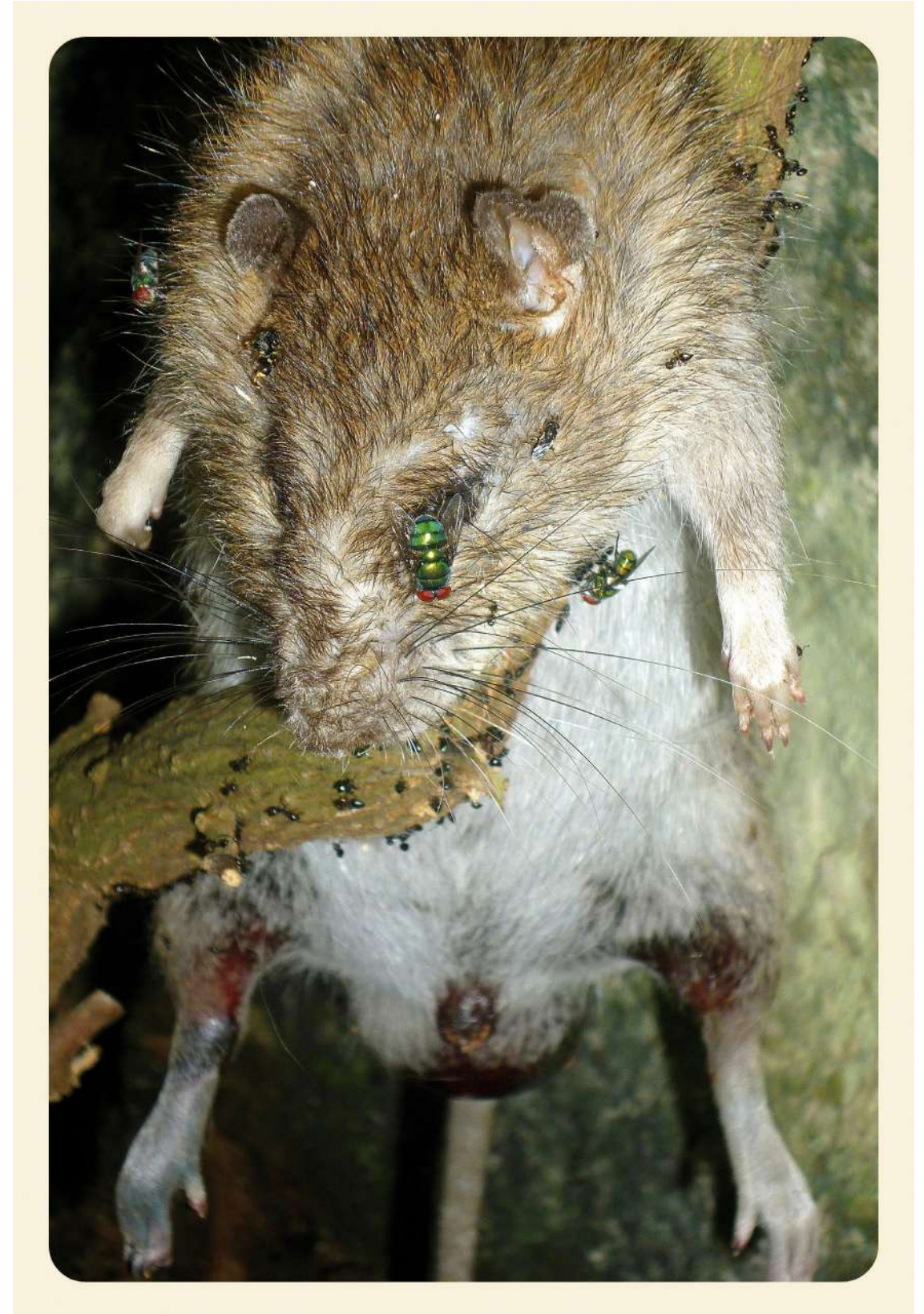
Una cesta con tapa, tu casa.  
Una cuchara plástica, para transportarte sin tocar tu piel.  
Una pita larga, tu correa para sacarte a pasear al jardín.

Me encantaba jugar contigo, me encantaba verte comer.

Pero sobre todo me encantaba acariciarte cuando nadie nos veía...



<https://www.youtube.com/watch?v=895BueIS2aA>





El caño de los Tramosos  
Conociendo a Calibán  
Los Barcos  
Descubriendo lo invisible  
El caño de la Ahuyama  
Viaje sin retorno  
El día que conocí a Hilario y encontré a Lila  
Cinco puentes para una historia  
La irrupción de Orlando  
La ciudad cloaca  
El misterioso ángel guardián  
Los mensajes de Edgar Allan Poe  
El encuentro con los goleros  
Roberto y Carlitos (Espíritus cómplices)

El túnel de la imagen pura  
La bienvenida de Orlando  
Mi perro bazuco  
Las islas de vísceras  
Bajo el puente de las pesadillas  
El bebé del subterráneo  
El señor garza  
La amenaza del buitre  
El escondite perfecto  
Los hombres hacinados  
El zoológico de los mutantes  
Deshuesando los caballos  
La mansión decadente  
Las miradas extrañadas



## POST CARD

TOUR BARRANQUILLA CENTRO

Querida Débora:

Hoy otra vez he visto pasar el grupo de gente en canoas, he mostrado mis mejores flores adornando la entrada de la casa, también los he acompañado en el trayecto hasta donde me fue posible, sabes que a partir de cierta parte no me permiten permanecer... Además las islas de vísceras flotantes invaden el espacio y no quiero estar cerca de ellas, aunque de vez en cuando nos juntamos para mostrar el contraste de nuestras naturalezas.

Tu hermana que te ama,

Sila





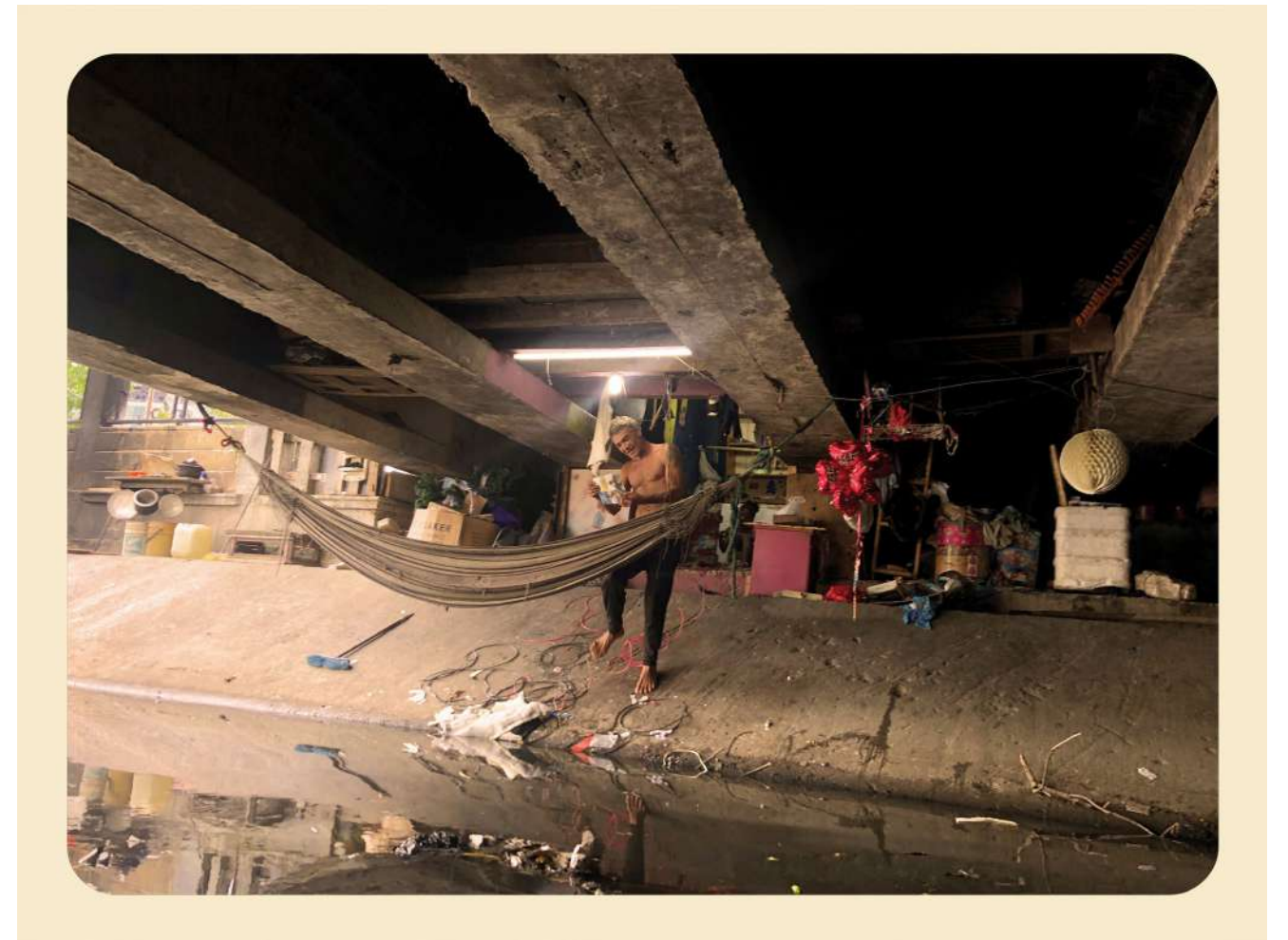
Iniciamos el recorrido desde la intendencia fluvial con Hilario y sus compañeros llevándonos en sus canoas, haciendo una estación debajo del primer puente en donde Orlando nos recibe, se presenta, nos muestra su casa y nos habla del lugar mientras nos va regalando postales.



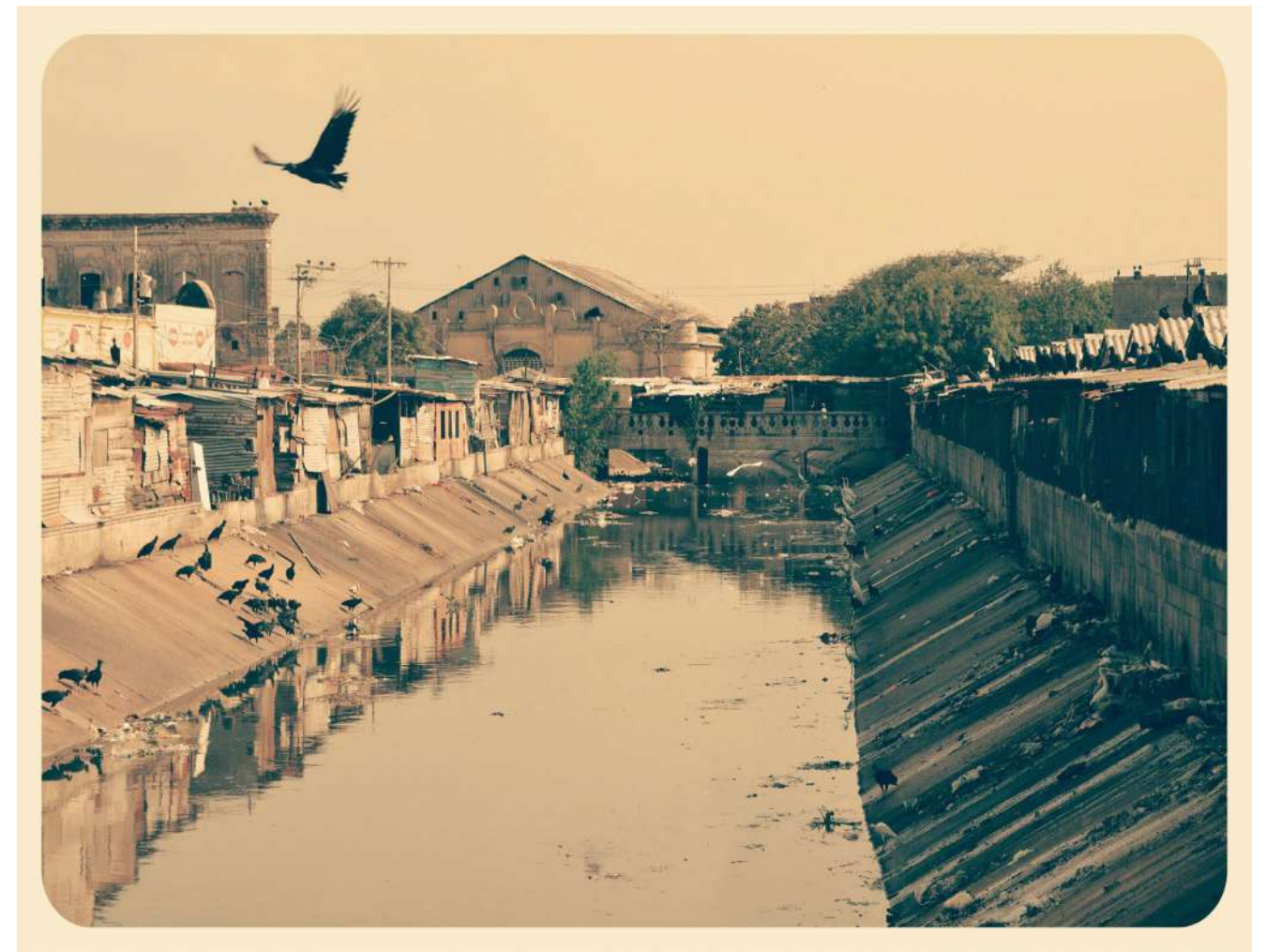
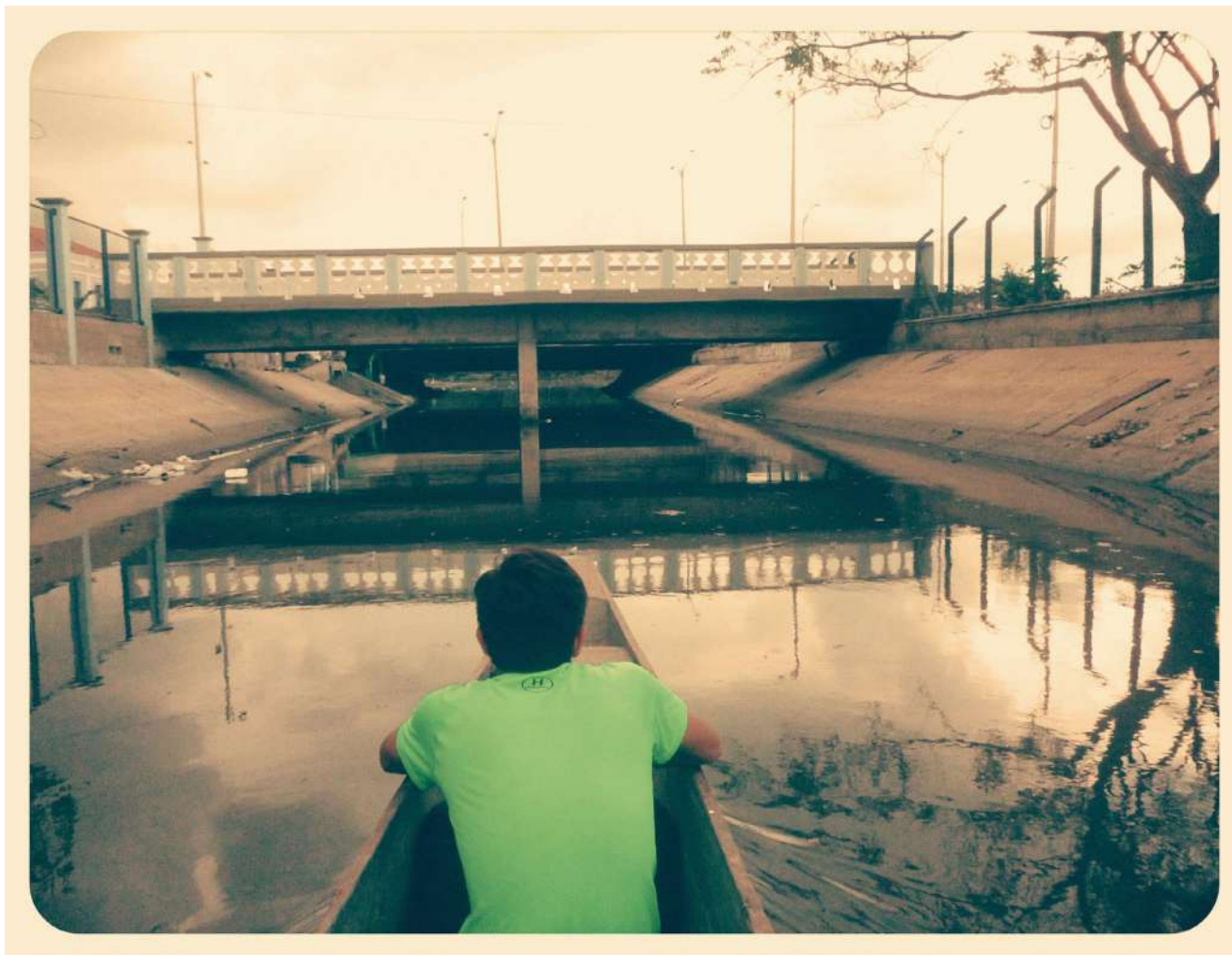


<https://www.youtube.com/watch?v=Ho1FVWNQPYc>

### LA BIENVENIDA DE ORLANDO









*(...) en la ciudad puede revelarse una realidad no visible.  
La investigación surrealista es una especie de investigación psicológica  
de nuestra relación (afectiva) con la realidad urbana.*

Francesco Careri. *El andar como práctica artística*

*El miedo se produce también en el umbral. Es una típica sensación liminar.  
El umbral es el tránsito a lo desconocido. Más allá del umbral comienza un estado  
óptico totalmente distinto. Por eso, el umbral siempre lleva inscrita la muerte.  
En todos los ritos de paso, los ritos de passage, se muere para renacer más allá del  
umbral. La muerte se experimenta aquí como transición. Quien traspasa el umbral se  
somete a una transformación. El umbral como lugar de transformación duele.  
Le es inherente la negatividad del dolor:  
Si sientes el dolor de los umbrales no eres un turista:  
puede producirse la transición.*

Byung-Chul Han. *La expulsión de lo distinto.*

*Es posible que el paseo sea la forma más pobre de viaje, el más modesto de los  
viajes. Y sin embargo, es uno de los que más decididamente implican las potencias de  
la atención y de la memoria, así como las ensoñaciones de la imaginación y ello hasta  
el punto de que podríamos decir que no puede cumplirse auténticamente como tal sin  
que ellas acudan a la cita. Pasado, presente y futuro entremezclan  
siempre sus presencias en la experiencia del presente  
que acompaña al Paseante y le constituye en cuanto tal.*

M. Morey. *Kanslpromenade.*

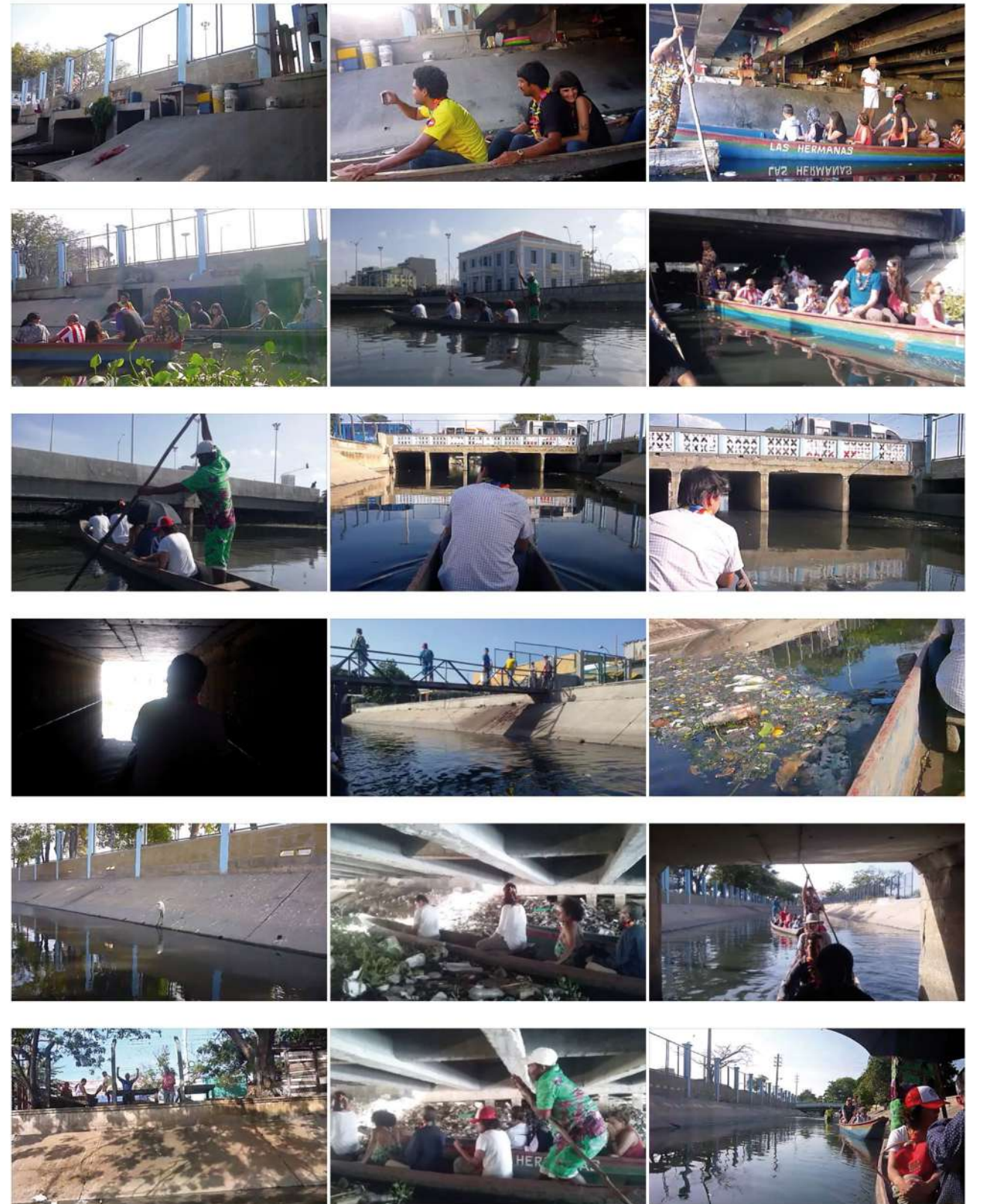
*Lo que para otros son desviaciones, para mí son los datos que determinan  
mi rumbo. —Sobre los diferenciales de tiempo, que para otros perturban  
las 'grandes líneas' de la investigación, levanto yo mi cálculo.*

Walter Benjamin. *El Flâneur*



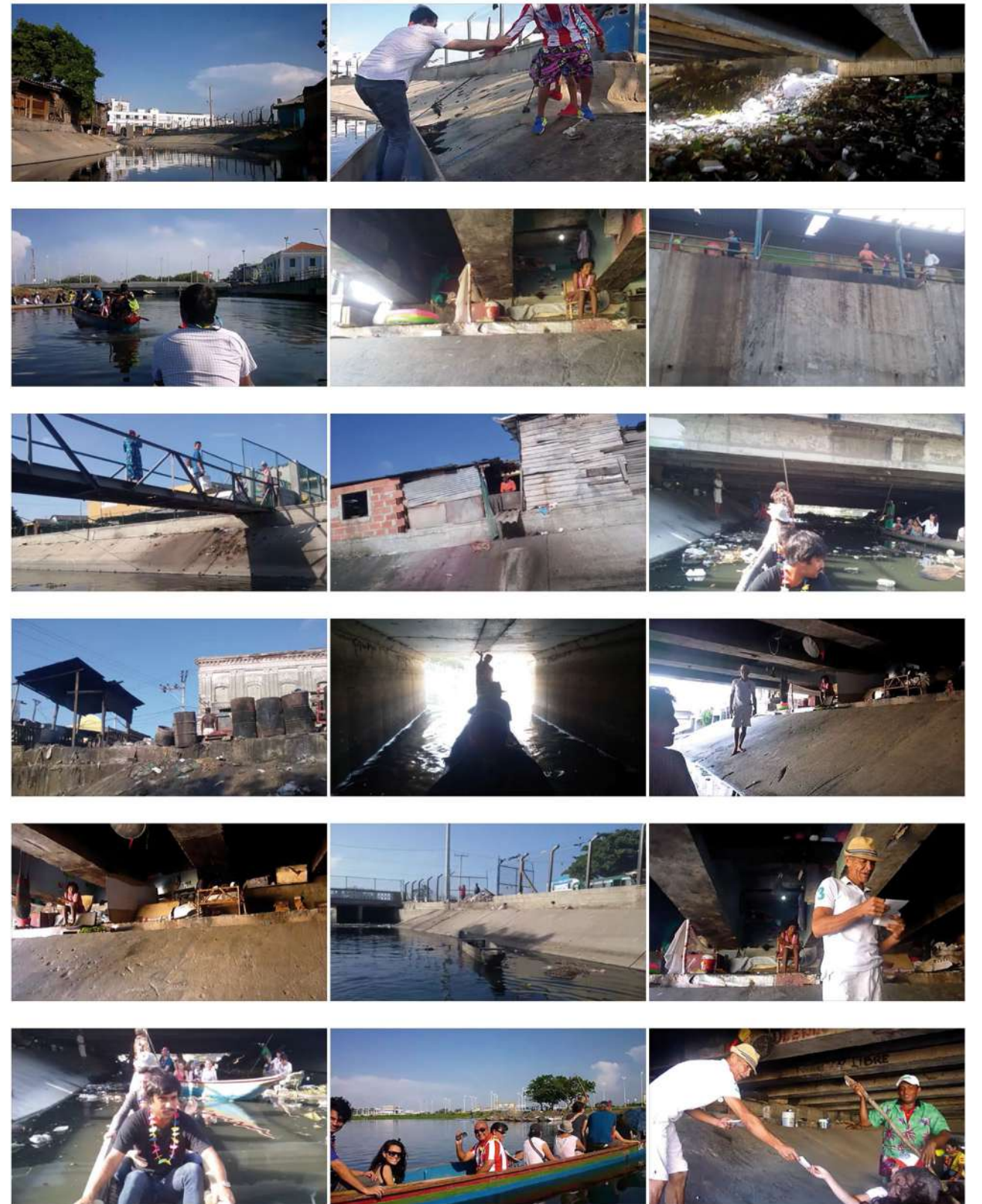


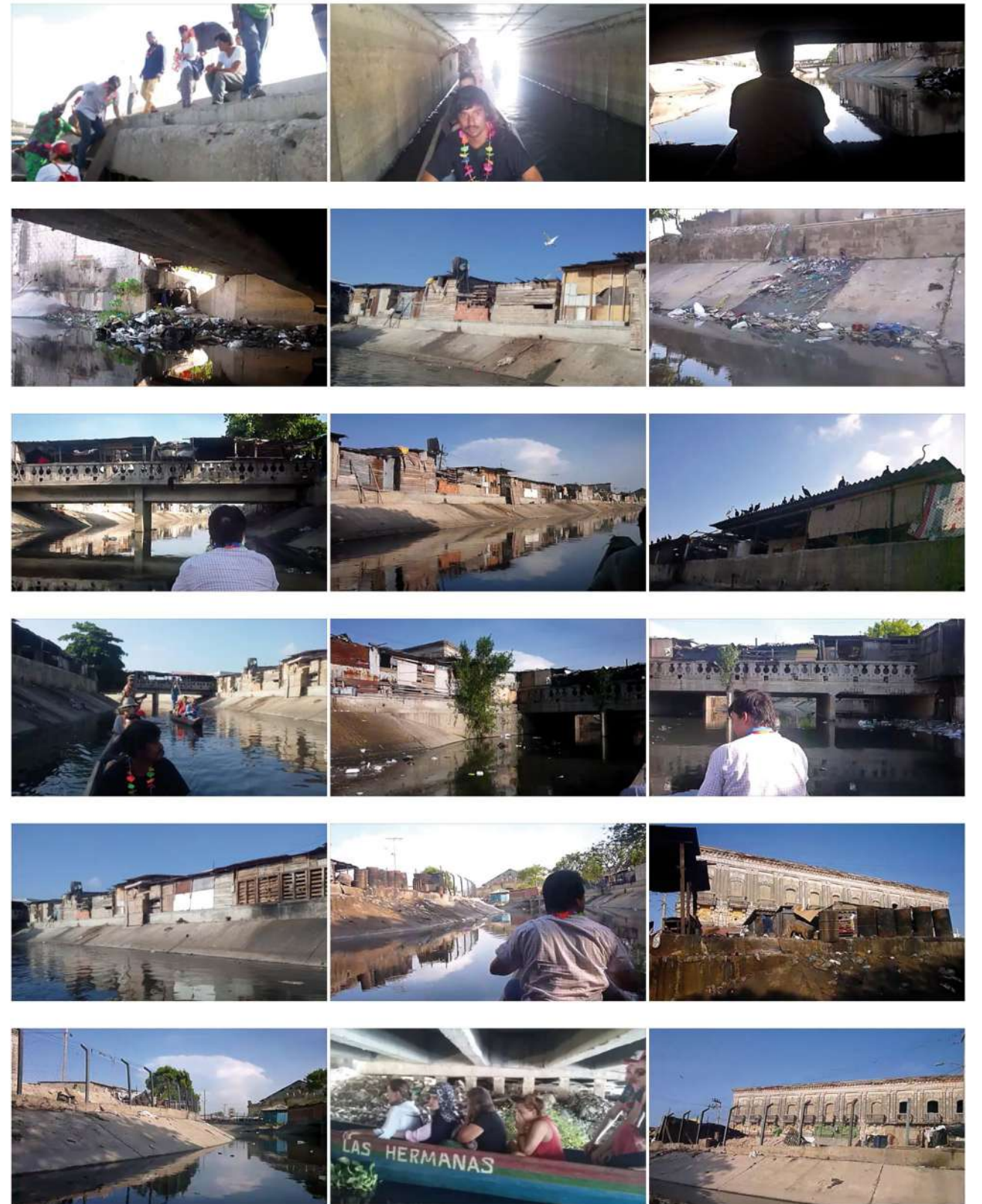
[https://www.youtube.com/watch?v=7\\_zQ5d3cAYU](https://www.youtube.com/watch?v=7_zQ5d3cAYU)





<https://www.youtube.com/watch?v=Ab4hFiOibS8>





## Referencias

- AUMONT, J. (1990). *La imagen*. Barcelona: Ediciones Paidós Ibérica S.A.
- BENJAMIN, W. (2005). *Libro de los pasajes*, traducción de Luis Fernández Castañeda, Isidro Herrera y Fernando Guerrero. Madrid: Akal.
- BORGES, J. L. (1971). *El Aleph*. Madrid: Alianza Editorial.
- CARERI, F. (2014). *Walkscapes: El andar como práctica estética*. Barcelona: Gustavo Gilli.
- HAN, B.-C. (2018). *La expulsión de lo distinto*. Madrid: Editorial Herder.
- MOREY, M. (1990). *Kanslpromenade*. Barcelona: Creación 1.
- POE, E.A. (2009). *Cuentos Completos 2*. Traducción de Julio Cortázar. Bogotá: Círculo de Lectores.





SOLO QUEDA GESTIONAR LA RUINA

ARCHIVOS, CARTOGRAFÍAS

Y HUELLAS DEL DESASTRE

---

Juan Carlos  
Dávila Vera<sup>[1]</sup>

Antonio  
Herrera Díaz<sup>[2]</sup>

María Alejandra  
Rangel Méndez<sup>[3]</sup>

*El desastre oscuro es el que lleva la luz.*

Maurice Blanchot

*Es preciso derribar un palacio para  
convertirlo en objeto de interés.*

Denis Diderot

¿Por qué la contemplación de una ruina y del desastre nos produce asombro, temor pero, a la vez, placer? ¿En qué radica la seducción: en una promesa o en un desencanto? ¿Es posible que este placer provenga de la destrucción y la transgresión, inspirado, tal vez, en el hecho de que un cuerpo haya sido despojado de su principio de unidad y verticalidad, ofreciéndose así en su derrumbamiento? ¿Podría ser el escombros la alegoría de un cuerpo en ruina, fragmentado y diseminado? ¿Cómo archivar una experiencia de duelo, un sentimiento, una frustración o un desengaño, ante estos escombros?

Ferrante Ferranti (2006) anota cómo a través de la historia se ha impuesto una mirada sobre la ruina dominada por la idea de la muerte, como el reflejo material y espiritual de fuerzas oscuras y violentas. Así mismo, la literatura y las artes han ayudado a conservar esta aproximación a las ruinas. Aún hoy en día solemos considerarlas nostálgicas, poéticas y visionarias.

---

1. Juan Carlos Dávila profesor de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico adscrito al programa de Artes Plásticas. Artista y docente investigador, forma parte del grupo de investigación Feliza Bursztyn y es miembro activo de la Mesa por la Reconstrucción de Bellas Artes.

2. Antonio Herrera Díaz es estudiante de trabajo de grado del programa de Artes Plásticas de la Universidad del

Atlántico, miembro activo de la Mesa por la Reconstrucción de Bellas Artes.

3. María Alejandra Rangel Méndez es estudiante de noveno semestre del programa de Artes Plásticas de la Universidad del Atlántico, integrante del semillero de investigación Arte y Pensamiento y del semillero Cuerpas, miembro activo de la Mesa por la Reconstrucción de Bellas Artes.

Desde el siglo XIV Petrarca abrió el camino para su comprensión estética al conferirles poder de evocación: una ruina se considera hermosa cuando deja ver los restos de una existencia que antaño hubiera sido completa. El edificio acabado no podría aspirar a la belleza de las ruinas y no provocaría la contemplación nostálgica como sí lo hace la ruina. (Ferranti, 2006)

En el siglo XVIII la obra de Giovanni Battista Piranesi nos reveló la belleza de las ruinas de la ciudad de Roma a partir de reproducciones e interpretaciones de monumentos romanos. Sus grabados son considerados como imágenes fidedignas y exactas de las ruinas existentes, al igual que algunas reproducciones imaginarias de antiguos edificios en los que es alterada la escala y se han yuxtapuesto elementos que contribuirían a realzar el carácter de grandiosidad de los mismos.

Las anteriores cualidades definirían el carácter de una ruina vinculado a la belleza. Este artículo intenta contraponer, desde una perspectiva crítica, esta mirada estética al de la representación de las ruinas como producto del abandono y el olvido, a partir de la experiencia vivida por el desplome de los techos de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico. Este edificio de patrimonio ha venido a engrosar el largo listado de edificaciones y proyectos arquitectónicos inconclusos en la ciudad de Barranquilla, producto de la desidia y la corrupción en Colombia, presa de los conflictos y las tensiones políticas y sociales que reflejan la ausencia del Estado en muchos órdenes de la vida social, económica, política y cultural.



**Figura 1.** Edificio de la Exposición (de Productos Nacionales), c. 1937. Tarjeta postal no. 14. Edición de Blas Movilla & Co. Colección y foto de Enrique Yidi Daccarett.

La Escuela de Bellas Artes es una de las instituciones de formación artística más antiguas de Colombia. Fue creada hace más de 70 años, según la Ordenanza Departamental N.º 70 de 1939. A mediados de 1940 se firmó la Ordenanza N.º 35 que ordenó establecer el Museo del Atlántico, conformado por 17 institutos educativos, entre ellos la Escuela de Bellas Artes.

En 1979, el Consejo Superior de la Universidad del Atlántico creó la Facultad de Bellas Artes con los programas de Licenciatura en Música y Artes Plásticas. Como primer decano se nombró a Alfredo Gómez Zurek, gran conocedor de todas las manifestaciones artísticas.

En sus salones transitaron artistas como Alejandro Obregón, Cecilia Porras y Enrique Grau, entre otros.

En 1998 se agregó una Escuela de Arte Dramático para la formación de actores profesionales, recogiendo así una vieja tradición artística que se dio en la ciudad desde finales del siglo XIX.<sup>[4]</sup>

El 20 de agosto de 1921 por iniciativa de los doctores Anastasio del Río, Lorenzo Insignares y Arturo F. Manotas se fundó la Compañía del Hospital de Barranquilla.

La Compañía Urbanizadora El Prado se hizo cargo de la construcción, según los planos del arquitecto Mr. Vader, especialmente contratado en Estados Unidos. Contó con la colaboración del ingeniero sanitario Mr. Thos J. Gavin, quien se ocupó de dotar al edificio de modernos drenajes sanitarios. El proyecto parcialmente construido, nunca funcionó como hospital y gracias a su arquitectura se destinó como sede de la Exposición Permanente, y pasó a ser propiedad del departamento. En las décadas del treinta y el cuarenta surge en la ciudad un importante ambiente académico, que deviene en un significativo progreso intelectual. Por iniciativa del profesor Julio Enrique Blanco se le da inicio al proyecto Museo del Atlántico, el cual se instituye a través de la Ordenanza de la Asamblea Departamental no. 35 del 1 de julio de 1940. Siguiendo los objetivos del Museo del Atlántico, que eran fomentar y organizar la educación en la ciudad, en 1941 surgió, adscrito a este, el Instituto de Tecnología del Atlántico, y en 1945 el Instituto Politécnico del Caribe, antecedentes inmediatos de la Universidad del Atlántico, la cual fue creada en 1946 por la Asamblea Departamental. (Ferro, 2016, p. 171)

4. <https://www.pressreader.com/colombia/publimetro-barranquilla/20180309/281633895750314>.

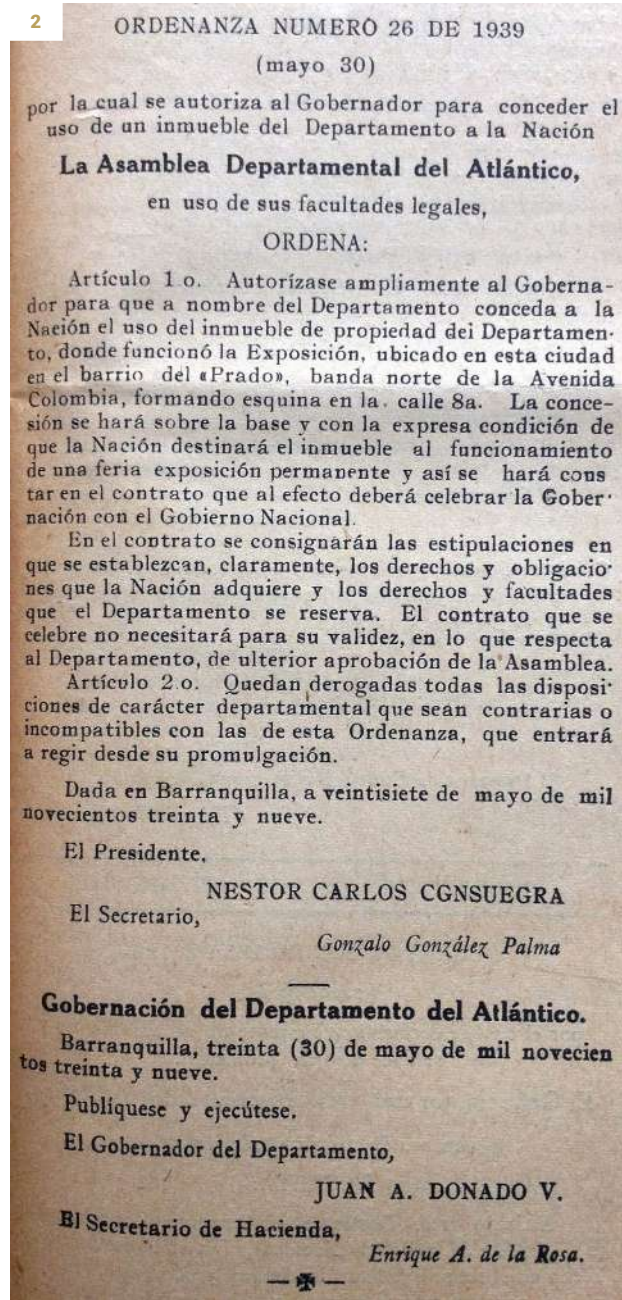
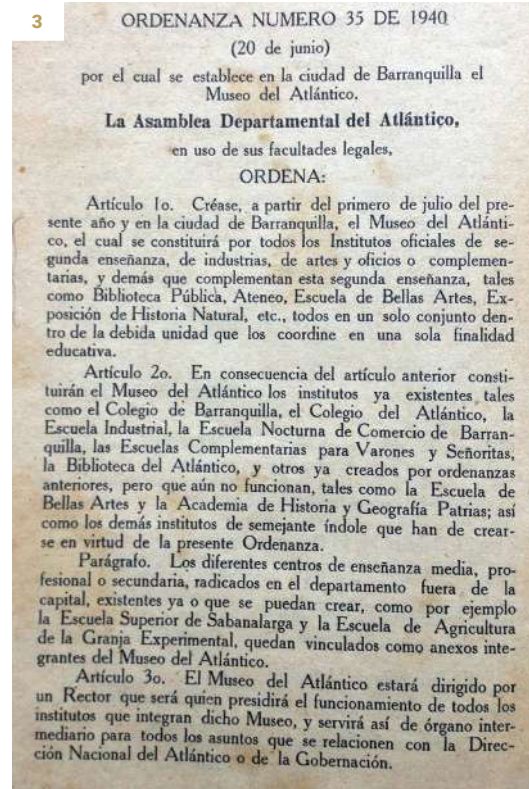
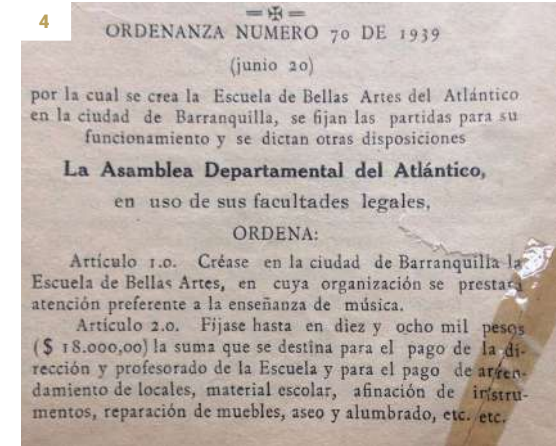
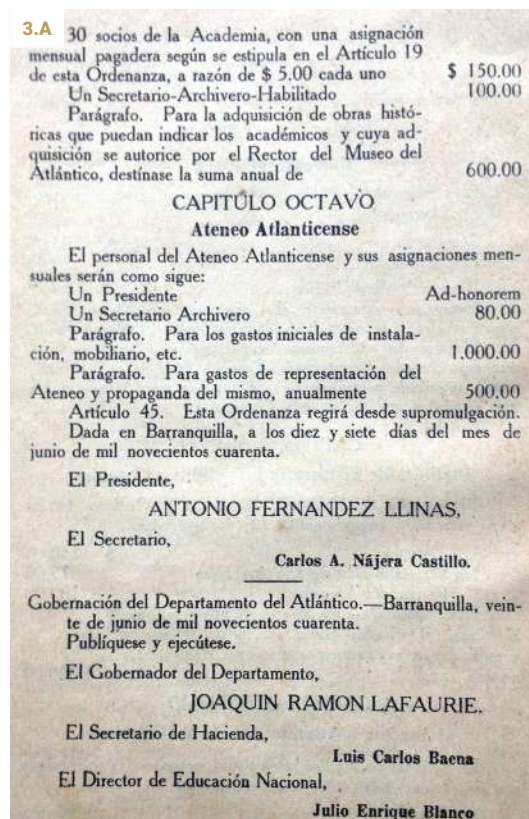


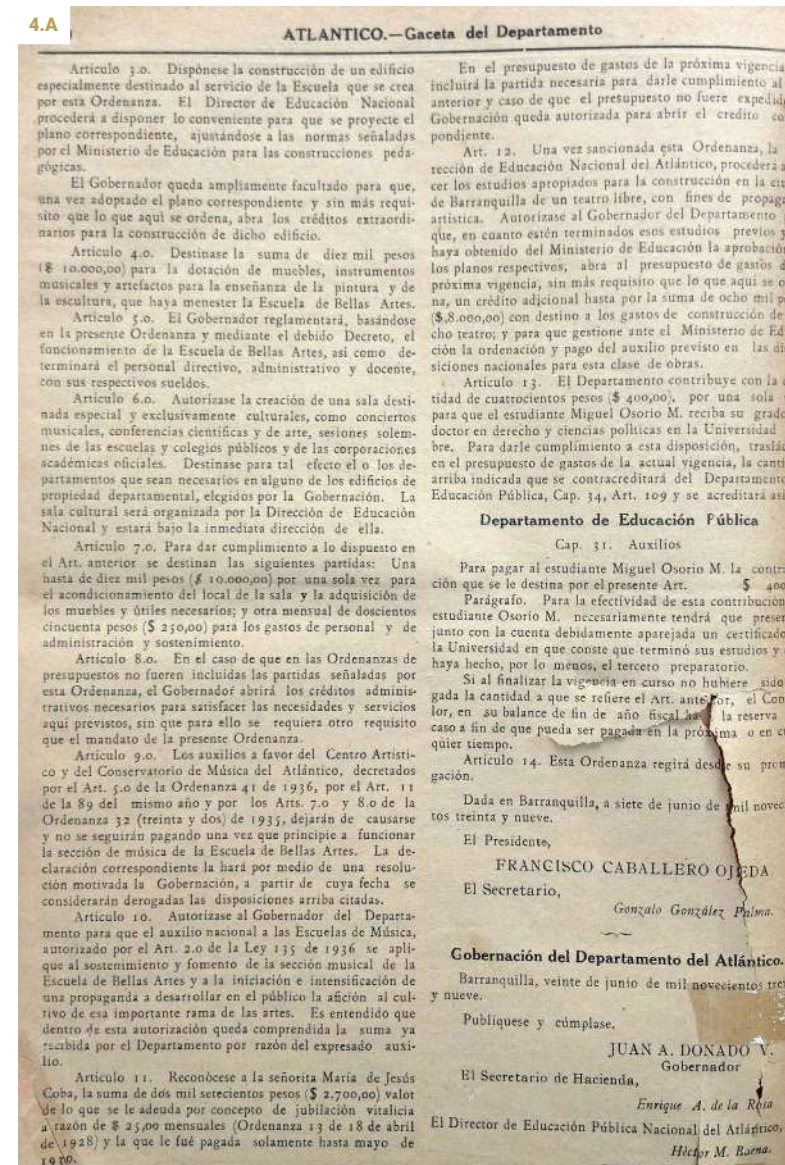
Figura 2.  
 Ordenanza 26.



Figuras 3 y 3.A.  
 Ordenanza 35.



Figuras 4 y 4.A.  
 Ordenanza 70.





Los años de abandono y olvido a los que fue sometida la Escuela de Bellas Artes la llevaron paulatinamente al deterioro no solo de su planta física sino también al desplazamiento de una comunidad de artistas; estas situaciones y falencias ponen en evidencia un sistema que se ha convertido en símbolo de la corrupción y la desidia estatal.

¿Cuáles son los tipos de archivos posibles que pueden revelar las experiencias de la pérdida y dolor que hoy padece la comunidad académica de una de las escuelas de arte más importantes del Caribe colombiano? Para dar respuesta a esta pregunta, de este derrumbe han surgido una serie de imágenes, referencias y evocaciones que permiten abordar la ruina desde todas aquellas imágenes asociadas al desastre y desde la experiencia individual de sus protagonistas, es decir, si el desastre tiene su representación en la caída, lo incompleto, la dispersión, la disolución o el abandono (como lo sugieren algunas obras inspiradas por las ruinas clásicas griegas y romanas del artista Giovanni Battista Piranesi, mencionado anteriormente, o del pintor romántico del siglo XIX Caspar David Friedrich), su comprensión sugiere, en nuestro caso, ir más allá de su representación física como escombros, o como representaciones nostálgicas evocadoras del pasado, o como experiencia incluso metafísica, esta última cuando se intenta comprender la ruina como reflejo de la condición pasajera e impermanente del ser humano. Por el contrario, para nosotros es importante señalar que las causas que la producen son equiparables a la dimensión del desastre que representan, las cuales han llevado al deterioro del patrimonio cultural y arquitectónico de la Escuela de Bellas Artes. La desidia y la corrupción producen también ruinas, al punto de naturalizarse y convertirse en una política de la destrucción, del saqueo y del despilfarro de los recursos públicos; de esta manera, la destrucción ya no es sólo física, representada en la caída de los edificios, sino también moral, aquella que socava los valores éticos de una comunidad.

Este tipo de prácticas corruptas han movilizad o estrategias de creación y han configurado un imaginario de la destrucción por parte de los artistas que responden a la paradoja de considerar el dolor de la pérdida como un estado de creación que activaría distintos modos de producción y acciones que vendrían a convertirse en una forma de resistencia frente al abandono. Respecto a lo anterior, Lyotard señalaba que lo imaginario proviene de la petición; la petición proviene de la resistencia del sujeto para admitir su abandono; siempre se pide no morir; cualquier frase es una petición para no morir; pero la necesidad de morir está inscrita en la ley que separa. El deseo quiere lo imposible, quiere que la ley que lanza al sujeto hacia el abandono (que lo abyecta), lo legitime. Lo *imaginario* es este imposible “realizado”: como si el deseo pudiera realizarse. (Lyotard, 1993, p. 27)

Se muestra en el escombros la figura abyecta que refleja las prácticas de la corrupción y el comportamiento ruin y grotesco de los gobernantes a cargo de la educación artística de la Universidad del Atlántico. La caída y el desastre que se ven en las imágenes que siguen resulta equiparable a la conducta ruin que lo provoca,

aquella que no hace nada para evitarlo y que produce indignación. El escombros como figura es la representación decadente del poder que se contrapone y socava toda idea de unidad. Hemos rastreado, escarbado, su historia entre sus pasillos polvorientos, salones y talleres destruidos, techos caídos, paredes agrietadas. Quizás en estas imágenes alcance a surgir la belleza en medio de la decadencia, el abandono, el olvido, el miedo y la incertidumbre, la rabia y el dolor.

### *En ruinas por la negligencia*

Este edificio de Bellas Artes, de valor patrimonial, data, como ya se dijo, de principios del siglo XX. Con el paso de los años el edificio empezó a mostrar síntomas de agotamiento estructural que iban a requerir, tarde o temprano, una intervención arquitectónica más profunda, las cuales han llevado a plantear la necesidad de construir una nueva sede articulada con el edificio patrimonial. No obstante, las autoridades hicieron caso omiso de estas amenazas de ruina que aparecieron por falta de mantenimiento y desgaste de sus vigas y columnas. El valor arquitectónico, patrimonial, histórico y cultural del edificio requería de una intervención urgente, pero la falta de previsión, mantenimiento y las reparaciones a medias, realizadas a lo largo de estos años, no fueron más que soluciones improvisadas que profundizaron la crisis anunciada con la primera caída de la cubierta y el techo del taller de grabado el 29 de mayo de 2010, el mismo año de la reapertura del Museo de Antropología con quien hoy comparte sede. Posteriormente se fueron agrietando otras estructuras del edificio.

El 18 de junio de 2017 colapsó el muro de dos salones de música, generando el desplome parcial de la estructura y la cubierta. El 2 de marzo de 2018 cayó gran parte del techo del Salón Pedro Biava, luego de que cedieran las vigas de madera y parte de la base de concreto que sostenía la cubierta<sup>[5]</sup>.

Solo después de la caída de las cubiertas de los salones de música en el año 2017, las autoridades de la universidad empezaron a reconocer el valor patrimonial de la edificación. Las intervenciones realizadas con anterioridad a este suceso se habían hecho sin considerar las normas de conservación. Muchas de ellas fueron adecuaciones superficiales e improvisadas que se hacían para dar soluciones momentáneas, las cuales dejaban entrever un manejo improvisado, arbitrario y poco técnico del problema. Estas intervenciones llevaron a la “tugurización” o parcelación de los espacios, los cuales iban creciendo en proporción a la demanda y la cobertura educativa, y estas poco a poco fueron saturando su capacidad y resistencia<sup>[6]</sup>.

5. Para una cobertura del colapso de la estructura: <https://www.elheraldo.co/barranquilla/colapsa-techo-de-otro-salon-en-la-sede-de-bellas-artes-465370>

6. Sobre lo anteriormente mencionado se puede leer: <https://www.elheraldo.co/barranquilla/caida-de->

[muro-y-techo-en-bellas-artes-destruyo-4-salones-de-musica-374013](https://www.elheraldo.co/barranquilla/caida-de-muro-y-techo-en-bellas-artes-destruyo-4-salones-de-musica-374013) y también <https://www.elheraldo.co/atlantico/bomba-del-hotel-royal-una-de-las-hipotesis-de-uniatlantico-sobre-desplome-en-bellas-artes>

Tras estos desplomes, la escuela de formación artística más importante del Caribe colombiano, con 80 años de existencia, pasaría de ser el referente cultural y artístico de la región Caribe y del país a convertirse en el símbolo de la vergüenza y la desidia de numerosas administraciones que hicieron poco o nada para evitar el colapso.

Por otra parte, la crisis desatada por el derrumbe llevó a la comunidad académica a debatir no solo los problemas de la planta física sino aquellos que plantearon preguntas sobre el futuro de la escuela y su papel en la sociedad. La crisis trajo como consecuencia la afectación en los procesos de enseñanza-aprendizaje y motivaría el levantamiento de los estudiantes y las protestas de todos sus estamentos: la Escuela perdió su papel protagónico como referente cultural para la ciudad y la región.

El 18 de junio de 2020 se cumplieron tres años del colapso de los techos del bloque de música y diez años de la primera caída del techo del taller de grabado. Al momento de la escritura de este texto, el edificio de la Facultad de Bellas Artes continúa en ruinas. Los anuncios por su reconstrucción han venido a engrosar el listado de promesas incumplidas de las distintas administraciones que no han mostrado un interés real por sacarla de la crisis. Las demoras en la ejecución de las obras, las soluciones a medias, la negligencia administrativa y la ausencia de un compromiso real con la cultura han impedido que se implementen soluciones de fondo y a largo plazo. Poco a poco Bellas Artes ha pasado a convertirse en un “elefante blanco” y una “papa caliente” para las respectivas administraciones.

Las soluciones para revertir esta situación han de pasar por unos gobernantes a quienes pareciera interesarles muy poco la cultura. La falta de credibilidad en las instituciones por los reiterados incumplimientos y promesas en campaña de los políticos de turno hacen prever que las soluciones no estarán a la vuelta de la esquina. Hoy en día es tan incierto el futuro de Bellas Artes, como tan incierta la salida de la crisis actual provocada por la pandemia del coronavirus que puso en confinamiento a la población mundial. Esta coyuntura prolongará inevitablemente cualquier proceso de reconstrucción y servirá también de cortina de humo para justificar, una vez más, la ineficiencia y la falta de voluntad política de nuestras instituciones.

### *Las ruinas de Bellas Artes y la crisis de la educación pública superior en Colombia*

El contexto de la crisis de Bellas Artes vendría a ser el reflejo de la crisis generalizada de la educación pública superior en Colombia, la cual viene agravándose con el paso de los años a raíz del déficit presupuestal acumulado producto de la implementación de la ley 30 de 1992, cuyo modelo establece el sistema de transferencias de la Nación a los presupuestos de las universidades.

Mientras los gastos de funcionamiento e inversión de las universidades públicas aumentaban con relación a la oferta educativa, las transferencias de la Nación se ajustaban conforme al incremento del Índice de Precios al Consumidor —IPC—, el cual resultaba inferior a la demanda y a las necesidades cada vez mayores de las universidades.

Lo anterior trajo como consecuencia la reducción del presupuesto para las universidades y la consecuente acumulación de deuda que la Nación tendría que transferir. Esta situación llevó a un desfinanciamiento y precarización de la educación pública que ha puesto a las universidades públicas en riesgo de desaparecer o ser privatizadas.

Esta crisis condujo al Paro Nacional Estudiantil de octubre de 2018 y al desarrollo de las más grandes movilizaciones en defensa de la educación pública que se extendieron por todo el país. Después de tres meses de movilizaciones, el paro culminó con la firma de los acuerdos con el Gobierno Nacional en diciembre de 2018, los cuales prometían un aumento gradual del presupuesto para la educación superior durante el cuatrienio que dura la gestión del actual gobierno.

En este contexto nacional se inscribió la situación local que dio pie al nacimiento en el año 2017 del movimiento estudiantil más sólido y organizado que ha tenido la Facultad de Bellas Artes, la cual a través de la historia se había mantenido distante de los problemas que aquejan a la toda comunidad universitaria y que había tenido muy poca presencia y contacto con los movimientos estudiantiles organizados de la Sede Norte de la Universidad del Atlántico. El movimiento estudiantil, apoyado por docentes y trabajadores, canalizó el malestar de una comunidad cansada de los escándalos de corrupción y señalamientos contra la figura del rector de la época que empezaban a circular en medios, sumado a la crisis interna de la Facultad que iba agravándose con el paso de los años. Este movimiento impulsó las manifestaciones, marchas y acciones artísticas que sirvieron de presión a las administraciones locales y departamentales para que pusieran su mirada en el problema<sup>[7]</sup>.

7. Para un mayor desarrollo de este aspecto se puede ver: <https://diarioliberal.com/sitio/2019/11/29/facultad-de-bellas-artes-lanza-sos-a-la-gobernadora-electa/>



**Figura 5.** Marcha estudiantil en defensa de la educación pública, 10 de octubre de 2018, Barranquilla. Esta marcha se desarrolló a nivel nacional y fue organizada por las distintas agremiaciones estudiantiles y sindicatos de profesores. Tuvo el respaldo de las directivas académicas de todas las universidades públicas. Fotografía: Juan Carlos Dávila.

**Figura 6.** Elsa, mira a Bellas Artes. Estudiantes y profesores de Bellas Artes piden intervención de la Gobernadora Electa Elsa Noguera ante la crisis locativa y abandono de Bellas Artes, con intervención artística enfrente de la Gobernación del Atlántico, 29 de noviembre de 2019 <https://vivelanoticia.com/2019/11/29/estudiantes-y-profesores-de-bellas-artes-piden-intervencion-de-elsa-noguera/>

**Figura 7.** Acción artística organizada por los profesores de Bellas Artes sentados en la intersección de la calle 68 con carrera 54. Los profesores decidieron llevar sus almuerzos y comer en medio de la calle. 29 de octubre de 2019. Fotografía: Juan Carlos Dávila.

**Figura 8.** Marcha estudiantil en defensa de la educación pública, 10 de octubre de 2018, Barranquilla. Fotografía: Juan Carlos Dávila.

La crisis locativa no fue la única razón que impulsó la consolidación del movimiento estudiantil en Bellas Artes y la unión de todos los estamentos de la Facultad. A este hecho se sumó el rechazo generalizado a la elección de decanos en propiedad celebrada el 24 de diciembre de 2018, anulada posteriormente por un juez en primera instancia el 18 de diciembre de 2019, quien en la providencia señalaba que: “la Universidad del Atlántico omitió surtir los debates requeridos por el Estatuto General de la institución para la expedición y aprobación del acuerdo superior, en virtud de la cual se hizo la designación de los nuevos decanos”<sup>[8]</sup>. Cabe anotar que la decisión fue apelada y denegada en segunda instancia el 31 de agosto de 2020 por el Tribunal de lo Contencioso Administrativo del Atlántico.

Los anteriores acontecimientos fueron los detonantes para que los estudiantes de la Universidad del Atlántico tomaran la decisión de entrar en paro el 25 de octubre de 2019. Entre un amplio pliego de peticiones se propuso la discusión de una amplia Reforma Estatutaria que propuso una serie de cambios a la estructura organizacional, administrativa y académica de la Universidad. Entre las propuestas más llamativas para la comunidad académica se encontraba el cambio de los mecanismos de elección de Rectores y Decanos, que podría poner término a las arbitrariedades de los mecanismos de elección viciados por la cultura de la corrupción política y que históricamente había impedido la participación real de los estamentos estudiantiles y de profesores. Entrada la pandemia del Coronavirus, que obligó a todos los ciudadanos a mantener estricto confinamiento, el estudio de los acuerdos entraron en un camino de obstáculos que llevaron a modificar su esencia, traicionando así, una vez más, los acuerdos con los cuales se había puesto fin a meses de conflicto y que habían permitido la vuelta a la normalidad académica. Una vez más la confianza en las instituciones se puso a prueba. Es preciso decir que a fecha del día de hoy, al momento de escribir la versión definitiva de este artículo, nada de este acuerdo se ha cumplido de fondo<sup>[9]</sup>.

La elección de decanos en propiedad se sumó a otras decisiones desafortunadas tomadas por la Rectoría, como la del 24 de octubre de 2019 que permitió el ingreso del Escuadrón Móvil Antidisturbios —Esmad— al campus universitario de Sede Norte, violando el principio de autonomía universitaria y poniendo en riesgo la integridad y la vida de las personas que se encontraban en ese momento, coincidiendo con la celebración de un evento académico denominado “la Semana de la Memoria”, un evento de reconciliación que terminó con la intervención y los atropellos de la fuerza pública. El 31 de octubre de 2019 los estudiantes de Barranquilla

exigieron la salida del Rector y se manifestaron contra la reforma laboral impulsada por el gobierno nacional<sup>[10]</sup>.

Todo ello precipitó la renuncia del Rector ese mismo día, en el marco de la mayor movilización de rechazo contra una gestión administrativa que se haya tenido conocimiento en la ciudad. Esta movilización se conoció con el nombre de “Gran Marcha de las Brujas”.

El Paro Estudiantil decretado por unanimidad por todas las facultades trajo como consecuencia el cese de actividades administrativas y académicas y la toma de las distintas sedes, entre ellas la Sede de Bellas Artes ubicada en el barrio El Prado y la Sede 43 donde funcionaba el programa de Artes Plásticas. En los pasillos en los que funcionaba este programa se dieron los trágicos acontecimientos que condujeron a la muerte violenta de la estudiante de Derecho Madelayne Ortega, quien formaba parte del grupo de estudiantes campistas que se habían tomado la sede<sup>[11]</sup>.

Después de este ominoso suceso, que a la fecha de hoy no ha sido esclarecido por las autoridades, se llevó a cabo la entrega paulatina de todas las sedes y la consecuente normalización de la situación administrativa y académica en la universidad, sobre las bases de unos acuerdos que surgieron en la negociación entre estudiantes y la Gobernadora Elsa Noguera para con ello lograr levantar el paro.

La crisis de Bellas Artes vino a sumarse a otra que venía extendiéndose a lo largo de los años y que tenía que ver con la desaparición progresiva de los escenarios culturales de la ciudad de Barranquilla, agravada en los últimos años por el cierre del Teatro Amira de La Rosa y la crisis financiera del Parque Cultural del Caribe, en el cual también se encuentra el proyecto inconcluso del Museo de Arte Moderno<sup>[12]</sup>.

El valor patrimonial y la importancia social, histórica y académica de la escuela de Bellas Artes en la ciudad de Barranquilla deberían crear conciencia sobre la importancia de una política de conservación del patrimonio arquitectónico de la ciudad, pero se ha acostumbrado a demoler edificios históricos sobre la idea de un progreso montada en la campaña de políticos de turno y de algunos que han mantenido su hegemonía en la ciudad por décadas, para quienes la cultura no representa una prioridad. Sus administraciones deberían también garantizar los recursos necesarios para que puedan seguir funcionando los programas de formación artística que tienen características particulares y requieren espacios diferentes a las aulas tradicionales.

El 19 de enero de 2021 se declara en huelga de hambre el ciudadano Elías Lacouture, en apoyo a las demandas de la comunidad académica frente a las demoras en el inicio de los trabajos de reconstrucción de la Escuela de Bellas Artes. Este aconteci-

8. Para ello se puede confrontar: <https://www.elheraldo.co/atlantico/juez-anula-eleccion-de-decanos-de-la-universidad-del-atlantico-688604>

9. Para un mayor desarrollo: <https://corrupcionaldia.com/convierten-el-nuevo-estatuto-de-la-u-del-atlantico-en-un-traje-a-la-medida-de-la-corrupcion/>

10. Confrontar: <https://www.colombia.com/actualidad/nacionales/marcha-estudiantil-barranquilla-246217>

11. Sobre la muerte de la estudiante: <https://www.bluradio.com/blu360/caribe/un-ano-despues-aun-no-hay-claridad-sobre-muerte-de-universitaria-madeleine-ortega>

12. <https://www.publimetro.co/co/barranquilla/2019/03/28/opinionessdivididas-tesis-escenarios-culturales-barranquilla.html>



Figura 9. El 19 de enero de 2021 se declara en huelga de hambre el ciudadano Elías Lacouture, en apoyo a las demandas de la comunidad académica frente las demoras en el inicio de los trabajos de reconstrucción de la Escuela de Bellas Artes. Fotografía: Juan Carlos Dávila.

miento pondría nuevamente sobre la mesa los retrasos y los tropiezos que han venido sucediendo en casi cuatro años que lleva la crisis locativa. El incumplimiento de los contratistas y la falta de liderazgo de los entes responsables demuestran la profunda crisis de una administración cada vez más desacreditada y que han llevado a las personas a tomar decisiones desesperadas que ponen en riesgo su vida. Este acontecimiento nos lleva también a pensar en la dimensión de un cuerpo que se abre a su devenir en ruina: la huelga de hambre emprendida por Elías expondrá los límites y la resistencia de ese cuerpo y empezará a revelarnos los síntomas de la decadencia y el agotamiento cuando es privado del alimento y del agua necesarios para sobrevivir.

Elías encarna la voluntad de morir de aquél que asume hasta las últimas consecuencias una protesta: ¿será necesario el sacrificio de una persona para mover las fibras de una sociedad indolente?, ¿qué hacer frente a este nuevo imaginario que despierta el cuerpo en ruina y el sacrificio de una persona? Este nuevo acontecimiento y su incierto desenlace permiten entender al cuerpo desde su abatimiento, caracterizado por aquello que señala Cruz Sánchez como “ausencia de tensión constructiva” el cual se abordará en el siguiente acápite<sup>[13]</sup>.

13. A propósito de la huelga de hambre de Elías Lacouture: <https://www.elheraldo.co/barranquilla/hombre-se-declara-en-huelga-de-hambre-por-bellas-artes-788457> Y a propósito

de la ausencia de contratista para el diseño de remodelación de Bellas Artes: [https://caracol.com.co/emisora/2021/01/22/barranquilla/1611308247\\_921433.html?ssm=tv](https://caracol.com.co/emisora/2021/01/22/barranquilla/1611308247_921433.html?ssm=tv)

### Indignación ante la ruina

La suerte de archivo visual del derrumbe de Bellas Artes que sigue, surge del deseo y anhelo de quienes se resisten a morir, a pesar de la ignominia a la que son sometidos; es una lucha por mantener viva una esperanza. Reconoce y pone en evidencia la relación de acontecimientos políticos y sociales que afectaron a una comunidad académica que hoy se encuentra desplazada y sumida al olvido de sus administraciones.

Movidos por la indignación y el ánimo de rescatar aquellas voces que se alzaron contra la ignominia, surge este proyecto de escritura que propone una serie de archivos e inventarios extraídos de diversas fuentes. La ruina y el escombros vendrían a operar como la alegoría arquitectónica de un cuerpo social en ruina. Nos ha inspirado el concepto de anarquitectura acuñado por el artista Gordon Matta Clark: según Adolfo Vásquez Rocca, el término se emplea a partir de las investigaciones de Clark con el grupo *Anarquitectura*, que planteaba cuestiones históricas y filosóficas de amplio alcance sobre la naturaleza del espacio social y la propiedad, sobre el profundo nexo entre propiedad e identidad, así como la relación entre el concepto de propiedad y las condiciones de su uso, su consumo y, aún más importante, su transformación en desecho y escombros. (Vásquez Rocca, 2008)

El escombros, según explica Pedro A. Cruz Sánchez, encuentra explicación por la dimensión anarquitectónica del cuerpo, según la cual cada una de las partes que lo componen dejan de poseer ese carácter único y sagrado que tuvo desde la antigüedad hasta finales del siglo XIX. El cuerpo anarquitectónico potencia su naturaleza mutable e intercambiable. Caído en escombros y en partes diseminadas, asume ahora su condición como ruina. Este cuerpo ruinoso, que le es propio al hombre contemporáneo, ya no se planifica sino que “se bricola”, ya no se venera sino que se profana. Su recuperación como “unidad de medida” solo es posible mediante su abatimiento, esto es, por medio de su reducción a un conjunto de escombros caracterizados por “una ausencia de tensión constructiva”, que nos lleva a pensar que lo vivo únicamente se hace accesible a través de lo muerto. El escombros se convierte en el único prisma posible desde el cual se puede mirar y comprender el mundo. Se torna en una suerte de *conciencia del derrumbamiento*. (Cruz Sánchez)

Ahora bien, este cuerpo anarquitectónico nos interesa por cuanto tiene su contraparte en la arquitectura y su derrumbamiento: en escombros ha quedado buena parte del edificio patrimonial de Bellas Artes. El imaginario de la desolación, la destrucción y el abandono que suscita la ruina arquitectónica de este edificio, nos lleva a pensar en el escombros. Este es simultáneamente lugar de resistencia de la imagen unitaria y arquitectónica de lo global, pues implica separación y desmembramiento por su representación como no-arquitectura. En toda “anarquitectura” existe la negación de la memoria, ya que para que se revele como tal, el instante del desprendimiento se debe convertir en un olvido del referente arquitectónico que garantice no sólo su ruptura física, sino también su ruptura imaginaria.

Al hablar de anarquitectura hablamos no solo de una ruptura física, sino también de una ruptura imaginaria que propicia una negación de la memoria; de ahí que los restos y trozos de memorias inventariados aquí activen algunas estrategias y dispositivos artísticos que proponen formas escriturales híbridas que operan como rupturas del referente arquitectónico y crean un nuevo imaginario de la destrucción. Todas estas operaciones fueron llevadas a cabo por quienes fuimos partícipes de una parte de la historia que hoy intentamos re-construir y comprender.

Como artistas sentimos que esta historia debía ser escrita por las voces de los indignados y no por aquellos para quienes el silencio y la omisión fueron la estrategia para sumir en el abandono a la escuela de Bellas Artes. Las voces de los indignados son todas aquellas que están llamadas a re-construir un imaginario poético desde la pérdida, desde los afectos, las frustraciones, la rabia y el miedo. Son algunas de las voces que por primera vez se atrevieron a hablar: voces tergiversadas, silenciadas, confundidas, temerosas e ignoradas. Estas son las voces que hoy intentan tomar cuerpo y ser reconocidas. Para ello produjeron un sinnúmero de archivos visuales, sonoros y escriturales, cuyo inventario nos planteó el reto de articular experiencias disímiles desde las sensibilidades y experiencias particulares de quienes intervinieron aquí y de aquellos que compartieron nuestro entusiasmo intentando recomponer una historia. Es la voz de aquellos que alguna vez creyeron que era posible soñar con un proyecto de Facultad.

En últimas este archivo trata de reconstruir y reorganizar los pedazos y restos de memoria dispersos entre un sin número de acontecimientos que, a manera de intuición, reflexionan y profundizan en las relaciones entre el cuerpo y la arquitectura, la política y el pensamiento a través de unos modos de producción que involucran distintas operaciones sensibles, una forma de agenciamiento que advierte también sobre las consecuencias de una política de la destrucción llevada a cabo por el poder de la corrupción y las mafias políticas enquistadas en la Universidad del Atlántico desde hace décadas. Estas prácticas corruptas son depredadoras de un presupuesto secuestrado por el poder de grupos económicos que financian campañas políticas y contratos millonarios que se reparten como un botín. La falta de una política coherente a largo plazo ha llevado al deterioro gradual de la educación pública y ha puesto a las universidades al borde de su desaparición. A pesar de estar establecida como derecho fundamental, la educación gratuita y de calidad en Colombia es letra muerta en la larga lista de sueños irrealizables de la Constitución Política.

Cuando hablamos de una política de la destrucción también nos referimos a aquellas prácticas que fomentan el abandono de los edificios de valor patrimonial a través del desfinanciamiento de los recursos que se requieren para su preservación y que dejan a su suerte hasta que terminan cayéndose a pedazos, para luego ser intervenidos con proyectos urbanísticos rentables que benefician a pocos o al poder económico dominante.

El edificio de Bellas Artes representa para la ciudad de Barranquilla las intenciones, creencias y vida de quienes lo construyeron y trabajaron en él. Cuenta las historias sobre las comunidades de esa época y cómo se convirtió en lo que hoy son y nos ayuda a comprender quiénes somos, de ahí la importancia de su restauración y reconstrucción.

### *Los inventarios posibles*

Todo inventario supone una revisión de los acontecimientos que dieron origen a una variedad de archivos que intentan rastrear y reorganizar una experiencia de duelo. La reorganización de estos acontecimientos se ha hecho a partir de unos modos de producción que se nutren de las artes visuales y también de los procedimientos de las escrituras híbridas —archivos, imágenes y textos— en un intento por reconstruir y articular el deseo de aquxl o aquellxs que buscaron entre los escombros una cartografía o unas huellas del desastre. Reconstruir, reorganizar, repensar y rediseñar fueron las palabras que se repitieron *ad infinitum* en los diálogos y conversaciones que se dieron entre los distintos actores involucrados en la crisis locativa de Bellas Artes, como un estribillo que, a manera de pauta publicitaria, enmarca la promesa de toda administración nueva que llega con nuevos planes, pero que al final nunca cumple: siempre habrá que volver a replantear y prometer cosas nuevas.

Se tomaron como referencia varias fuentes, entre ellas, los archivos de escritura recopilados en las conversaciones y los mensajes de texto extraídos de un grupo de WhatsApp creado para facilitar la comunicación entre la administración universitaria y los miembros de la comunidad de Bellas Artes, a este grupo de trabajo se le conoció con el nombre de *Mesa por la reconstrucción de Bellas Artes*. Los archivos de textos de este grupo fueron el material con el que se realizaron las distintas reflexiones poéticas e intervenciones artísticas que dieron como resultado las imágenes adjuntas en este texto. Estos archivos fueron intervenidos, reinterpretados y reelaborados a partir de una reflexión sensible que propuso cada uno de los autores de este artículo, tomando como referencia los temas que se abordaban y discutían en la Mesa y que tenían que ver, por un lado, con los trabajos de recuperación de la planta física y, por el otro, con los asuntos académicos que se vieron afectados por la emergencia locativa. Es así como las palabras y los mensajes de este chat resultaron los detonantes para pensar el concepto espacial y arquitectónico sobre el cual giraba el imaginario de la ruina, imágenes que encontraron en la figura de un cuerpo fragmentado y reducido a escombros, la imagen abyecta de la desolación. A partir de estas nociones, algunos mensajes de texto nos permitieron pensar la palabra más allá de su lugar argumentativo para pensarla como imagen del fragmento y de restos diseminados, asociadas a la caída, la transformación, el desastre, la acumulación y la repetición.

Es así como se propuso crear un archivo temporal sobre los acontecimientos más relevantes de esta crisis. La parte que se denomina “Huellas del desastre” trae

imágenes de las ruinas de Bellas Artes y resonancias con obras artísticas y con ruinas de otros edificios patrimoniales. En la sección que hemos denominado “Gestos deconstructivos”, Antonio Herrera trajo los mensajes que se fueron produciendo en la Mesa por la Reconstrucción de Bellas Artes, identificados con la fecha, hora y el teléfono de donde provenían las intervenciones realizadas por los integrantes del grupo. Los mensajes de texto producidos en el intercambio entre los miembros de esta mesa no estuvieron exentos de conflictos y tensiones producidos por los reclamos de una comunidad dolida frente a la falta de compromiso de una administración desacreditada y envuelta en escándalos de corrupción, quienes no le imprimían celeridad a la solución del problema. Cada uno de los mensajes de texto fueron configurando, en el caso de María Rangel y Antonio Herrera, unos modos particulares de escritura a partir de la correspondencia y mensajes de texto que se produjeron a través del tiempo en el grupo de WhatsApp. Las propuestas de intervención tuvieron en cuenta los distintos formatos y fuentes que circulaban en el chat: textos, imágenes y archivos audiovisuales.

Para María Rangel, las palabras evocadoras de la ruina se concibieron como trazos para dibujar, es así como se seleccionaron aquellas palabras que guardaban relación con las imágenes evocadoras de la caída, la acumulación y la repetición, apuntando todas ellas a una reflexión poética sobre el desastre. Se tomó el formato de la hoja de papel como los límites espaciales donde se podían pensar y construir constantemente las figuras de la desolación, las imágenes que se construyeron remitían no solo al significado de la palabra, sino que producía nuevos contenidos que dialogaban con conceptos arquitectónicos asociados al espacio real.

El derrumbe de las cubiertas del edificio de Bellas Artes y el agrietamiento de las paredes a punto de colapsar provocaron el desplazamiento de cinco programas profesionales de formación artística: Artes Plásticas, Arte Dramático, Música, Licenciatura en Música y Danza. En la actualidad, estos programas se encuentran dispersos en distintos espacios de la ciudad de Barranquilla que no son aptos y no cumplen a cabalidad las condiciones requeridas para la enseñanza y la formación artística.

La frustración y el abandono del que fue presa la comunidad de Bellas Artes, sirvió para canalizar la rabia y transformar la experiencia de duelo a través de una reflexión sensible sobre las causas que condujeron al desastre de Bellas Artes, como proyecto y alternativa cultural para la ciudad de Barranquilla, cuya comunidad se resiste a sucumbir y sobrevive en medio de sus escombros y desechos. Los acontecimientos hacen parte de nuestra historia, han transformado la experiencia del desastre en una experiencia de resistencia creativa contra el olvido, en un intento por vencer el miedo y la apatía de una comunidad que no creía que fuese posible soñar con un cambio y tomar las riendas de su futuro.

Estos archivos constituyen una estrategia de pensamiento-creación, según el planteamiento de Suely Rolnik, un concepto asociado a la práctica artística que concibe la reflexión teórica constitutiva a la práctica o ejercicio de creación y no

separada de ésta. De esta manera se produce un diálogo entre la materia y los problemas que esta detona, entre los materiales y el proceso mismo de creación, lo cual supone una práctica del pensamiento y un pensamiento de la práctica como reflexión sensible. Es por esta razón que los archivos así propuestos se analizaron desde la experiencia individual de sus protagonistas, desde los cuales se intentó reconstruir una historia fragmentada y dispersa, a manera de arqueología e inventario sobre algunos sucesos en los cuales estuvimos involucrados.

La organización de estos archivos se hizo no desde algún principio de unidad, ni desde su aspecto técnico, sino principalmente desde las distintas formas de sensibilidad de cada uno de los autorxs, y desde la carga poética que contienen, intentando trazar una cartografía que nos permitiera leer las huellas de otras escrituras posibles.

Las intervenciones realizadas a los distintos archivos reflejan de alguna manera el anhelo de reconstrucción y el deseo por tener unas mejores condiciones para la enseñanza y la práctica artística. La reconstrucción a la que se refiere ya no es solo física, sino también existencial, en la medida que procura reestablecer los vínculos rotos de una comunidad fragmentada y dividida, que aún no ha sanado sus heridas, y que por momentos pierde toda esperanza en el futuro, futuro incierto, entre las decisiones políticas de una administración que poco o nada entienden de la importancia y el papel de la cultura y el papel que desempeñan sus artistas en la sociedad. Pero este anhelo deja entrever al mismo tiempo el deseo de pensar el abandono que produce la desolación y las decisiones políticas que se tomaron o se omitieron para evitar la destrucción de un bien cultural. Estos archivos no buscan una contemplación nostálgica sobre la ruina, sino que invitan a movilizar un sentimiento crítico que abra el debate y la discusión sobre las políticas que se implementaron para su destrucción y las consecuencias que provocaron. Tal vez nuestro deseo sea dejar intacto un trozo del edificio caído, que sirva de contramonumento y reflexión permanente (el contramonumento vendría a ser aquella estrategia utilizada en las artes visuales que no busca conmemorar una victoria o triunfo; en nuestro caso su función es la de propiciar un espacio para el duelo y la ausencia, para abrir la discusión sobre las acciones que no pueden volver a repetirse. El contramonumento se opone a la unificación del discurso ideológico y da cabida a otras formas de conmemoración). Esta estrategia es una forma de construir la memoria esquiva, inconclusa y no escrita aún sobre nuestra escuela, aquella que haría contrapeso a la nostalgia que inspira la ruina o la de un pasado glorioso que fue mejor. Tal vez conservando este pedazo de horror, el escombros informe nos haga entender nuestra naturaleza efímera y pasajera, nuestra vulnerabilidad y fragilidad y las razones que nos llevaron a levantar la voz.

Es así como este tipo de inventario poético pretende a través de la mirada de sus autores, romper el silencio y el abandono para instaurar una práctica de resistencia contra el olvido. Como ruina, Bellas Artes vendría a ser la promesa que nunca se cumple, como lo son las promesas de los políticos en campaña, que nunca dejarán de plantearse y que siempre alimentarán el anhelo de reconstrucción o la esperanza.

## LAS HUELLAS DEL DESASTRE

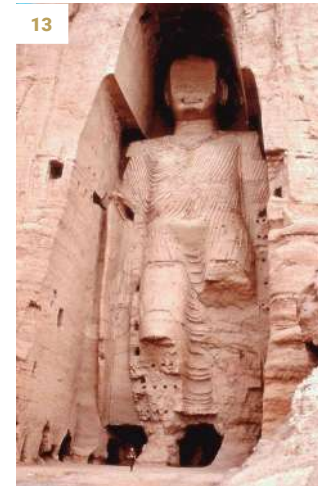


Figuras 10, 10.A, 10.B y 10.C. Facultad de Bellas Artes, Universidad del Atlántico. Desplome del techo de dos salones de música. 18 de junio de 2017. Foto de Roberto Camargo.





**Figura 11.** Caspar David Friedrich. *El mar de hielo*, 1823-1824, óleo sobre lienzo, 96,7 x 126,9 cm. Museo Goethe, Hamburgo, Alemania.



**Figura 13.** Los Budas de Bamiyán. Estatua de Buda antes de ser destruída por el ejército Talibán en marzo de 2001.



**Figura 12.** Elefante blanco. *Vessantara Jataka, Chapter 2: Kalinga Brahmins are Given the White Elephant*. Anónimo Tailandia Museo Walters. Fecha: late 19<sup>th</sup> century (Bangkok). Thailand.

([https://es.wikipedia.org/wiki/Elefante\\_blanco#cite\\_note-3](https://es.wikipedia.org/wiki/Elefante_blanco#cite_note-3))

(<https://www.eltiempo.com/politica/gobierno/duque-sanciona-ley-para-acabar-con-elefantes-blancos-519240>)



**Figura 14.** Los Budas de Bamiyán. Lugar de una de las estatuas después de su destrucción.

[https://es.wikipedia.org/wiki/Budas\\_de\\_Bamiyán](https://es.wikipedia.org/wiki/Budas_de_Bamiyán)



Figura 15. Juan Carlos Dávila. *Columna*, 1997. Intervención sobre muro. Galería Santa Fe, Bogotá.



Figura 16. Juan Carlos Dávila. *Camiseta*, 1995. Intervención sobre muro. Museo de Arte, Universidad Nacional.



Figura 17. Gordon Matta-Clark, *Bingo*, 1974. Detalle extracción y reconstrucción de fachada.



Figura 18. Juan Carlos Dávila. *Sin título*, 2013. Vidrio y reflejo sobre la pared, Trevi, Italia.



Figura 19. Juan Carlos Dávila. *Sin título*, 2009. Papel perforado, 2009.



Figura 20. Juan Carlos Dávila, *Bellas Artes*, 2018.



Figura 21. Juan Carlos Dávila, *Bellas Artes*, 2018.

**Figura 22.** Taller de Grabado de la Facultad de Bellas Artes. El 27, 28 y 29 de mayo de 2010 se llevó a cabo el Taller de punta seca con el maestro Umberto Giangrandi en el marco del Seminario Internacional de Arte. Dos horas después de haber concluido el taller colapsó el techo.



**Figura 23.** Facultad de Bellas Artes, Universidad del Atlántico. Desplome del techo de dos salones de música. 18 de junio de 2017. Vista aérea. Fotografía: Roberto Camargo.



**Figura 24.** Marcha de las Brujas, 31 de octubre de 2019. Movilización estudiantil que logró la renuncia del rector Carlos Prasca de la Universidad del Atlántico. Foto redes sociales.



**Figura 25.** Anna Coleman Ladd. Artista y escultora estadounidense dedicó su tiempo durante la Primera Guerra Mundial a mejorar la apariencia de soldados desfigurados y a devolverles la autoestima gracias a sus máscaras.



Figura 26.  
La casa de Jack.

*La casa de Jack* es el título de la última película escrita y dirigida por Lars von Trier (2018). Relata, en el transcurso de doce años en las décadas de 1970 y 1980, los asesinatos cometidos por Jack y su visión de estos como un gesto artístico. La película se divide en cinco partes, que el director llama *incidentes*, en cada uno de los cuales narra un asesinato y un epílogo. Esta imagen asocia la idea del cadáver o cuerpo en descomposición como el devenir en ruinas de un edificio: los procesos que empiezan en un ser humano después de su muerte podrían entenderse de la misma manera. Si la descomposición es la vía, ¿no podría hacer lo contrario la destrucción y la demolición y crear arte?, es la pregunta planteada por Jack en la película para justificar sus atrocidades.

Con esta pregunta se quieren dejar abiertas las reflexiones que a lo largo del texto dejan entrever las razones que llevan a considerar, por un lado, la ruina como valor, dejando entrever la belleza en la desolación (bien sea desde la nostalgia o el horror que aspira a convertirse en arte), y por otro, aquella que denuncia las operaciones que la convierten en símbolo de la desidia.

Desde la perspectiva de Lars von Trier, el concepto aborda la naturaleza del mal y los límites de la moral, el sadismo, las pulsiones, el arte, la religión y la fuerza de una civilización castrante, egoísta y cínica. Los prejuicios y los valores sobre los que se ha construido el concepto de arte han estado relacionados con la búsqueda y el desarrollo de métodos y técnicas empleadas, en algunos casos muy controvertidos, para conservar la ruina. Los cadáveres que utiliza Jack son almacenados en un congelador para evitar su deterioro, una forma quizás de conservar o enaltecer. Todo ello resulta en una comprensión paradójica que nos lleva a pensar en unas contradicciones que a lo largo de este texto se han intentado exponer sin pretender ser concluyentes.

Al poner en relación la ruina por desidia con la idea de ruina a partir de la descomposición de un cuerpo con el que Jack construyó una casa utilizando los cadáveres de sus víctimas y con ella la posibilidad de crear arte, se muestra otra forma de pensar la ruina, ya no por negligencia, sino por aquello que irrita o perturba la sensibilidad, la moral y los valores humanos, para justificar la muerte de sus semejantes.

Desde otro punto de vista constatamos los distintos procedimientos técnicos

para preservar el material biológico desarrollado a lo largo de la historia y que algunos también han generado cuestionamientos sobre sus alcances. Cada uno de estos ha tenido distintos enfoques centrados en la búsqueda del material más idóneo para lograr la conservación de los cuerpos en descomposición, tales como el embalsamado utilizado en las momias en las antiguas civilizaciones o el proceso de plastinación con el que el artista alemán Gunther von Hagens, desarrollado en 1977, buscaba extraer los líquidos corporales como el agua y los lípidos por medio de acetona para sustituirlos por resinas elásticas de silicona, para luego convertir los cadáveres humanos en esculturas que han sido exhibidas en todo el mundo en exposiciones didácticas sobre la anatomía humana.

## Referentes

### Bibliográficos

- CRUZ SÁNCHEZ, P. (2000). *La vigilia del cuerpo. Arte y experiencia corporal en la contemporaneidad*. Murcia: Tabularium.
- DELEUZE, G., GUATTARI, F. (1994). *Mil Mesetas*. Valencia: Pre-textos.
- DIDI-HUBERMAN, G., (1997). *Lo que vemos, lo que nos mira*. Buenos Aires: Manantial.
- FERRANTI, F. (2006). *El espíritu de las ruinas*. Barcelona: Editorial Océano.
- FERRO, J. & LLANOS ROSANNA, Ed. (2016). *Memorias de El Prado: arquitectura y urbanismo 1920-1960*. Barranquilla: Universidad del Norte.
- GUATTARI, F. Y ROLNIK, S. (2006). *Micropolítica, cartografía del deseo*. Madrid: Traficantes de sueños.
- LYOTARD, J. (1993) *El imaginario posmoderno y la cuestión del otro en el pensamiento y la arquitectura*. Francisco Jarauta, Ed. (1993). Segundo Seminario ARTELEKU Pensar-Componer / Construir-Habitar. San Sebastián.
- MADERUELO, J. (2008). *La idea de espacio en la arquitectura y el arte contemporáneo*. Madrid: Akal.
- ROLNIK, S. (2008). Furor de Archivo. *Revista Colombiana de Filosofía de la Ciencia*, Vol. IX 18 y 19.
- ROCCA, A. (2008). *Gordon Matta Clark; Anarquitectura, Deconstrucción y Memoria*. Revista Observaciones filosóficas, Universidad Andrés Bello, Universidad Complutense de Madrid, Pontificia Universidad Católica de Valparaíso-PUCV.
- WARBURG, A. (2010). *Atlas Mnemosyne*. Madrid: Akal, Madrid.

### Filmográficas

- Vesth L., Bagger J., Bernth P., Jensen P. & Slot, M. (productores) & Von Trier, L. (director). (2018). *La casa de Jack (The house that Jack built)* [Película]. Zentropa Film i Väst.

## GESTOS DECONSTRUCTIVOS

### Los teléfonos

Añadidos 04-9-19

4114322	4717130
6411161	3648151
8149928	5560624
5515051	6909570
6442415	4561259
6932379	2574738
3441484	3678088
4002760	7754312
4110748	2466979
5408394	1346201
3123254	8945397
2661480	4021866

### Las mesas

MESA de resistencia

MESA de obediencia

MESA fr a g men ta da

MESA de desconocidos

MESA sin control

MESA podrida

MESA de mierda

MESA cómplice

MESA de desidia

MESA sin memoria

MESA de olvido

MESA de defunción

MESA desquebrajada

MESA no pensada

MESA de no artistas

MESA desmembradora

MESA violadora

MESA en tensión

MESA en desequilibrio

MESA no pensada

12-9-19  
4561259

LAMENTABLEMENTE hubo un problema de coordinación  
y el señor del ministerio viene el otro jueves.

11:44 am  
19-9-19  
3559587

Pendientes: 1. Cronograma de estudios 2. Análisis del  
ministerio 3. Contratos que quedaron pendientes.

6:25 pm  
30-9-19  
3648151

Mañana las universidades del corredor universitario, lideradas por los estudiantes de la Norte, congregarán una marcha mítica que demostrará la unión de nuestra comunidad y la de las futuras generaciones.

3:45 pm  
MESA cómplice  
24—10-19  
5408394

El ESMAD entrando a la Universidad del Atlántico en estos momentos.

4:52 pm  
24-10-19  
7472875

A los muchachos les ha tocado abrir trochas para salir.

4:55 pm  
24-10-19  
8945397

Corrijo: los 56 estudiantes detenidos por la policía estaban en la Sede Norte. Son de distintos programas.



6:10 pm  
25-10-19  
3540130

¿Ya la Asamblea Multiestamentaria decidió por el paro indefinido?

11:09 am  
25-10-19  
5408394

Posición de Facultades

- Fac. Ciencias de la Educación: **Paro**.
- Fac. Ciencias Básicas: **Paro** hasta renuncia de Prasca.
- Fac. Nutrición y dietética: **Paro** hasta renuncia de Prasca.
- Fac. Ciencias humanas: **Paro** hasta renuncia de Prasca.
- Fac. Bellas Artes: **Paro**.
- Fac. Ingeniería: **Paro** indefinido.
- Fac. Ciencias Económicas: **Paro** hasta renuncia de Prasca.
- Fac. Farmacia: **Paro** con regulación de elección del próximo Rector.
- Fac. Arquitectura: No ha tomado posición, se une a la decisión universitaria.
- Fac. Ciencias Jurídicas: **Paro** hasta la renuncia de Prasca.

3:49 pm  
28-10-19  
6594531

Comunicado de la Decanatura de Bellas Artes

7:09 am  
28-10-19  
4717130

Esto es una universidad no un colegio señor Álvaro. Un 'decano' que desconoce la autonomía universitaria deja claro qué tipo de administrador es.

9:50 am  
28-10-19  
8945397

Me parece un irrespeto ese comunicado. ¿Cómo, después de cuánto se han vulnerado nuestros derechos como estudiantes, usted puede apoyar la persecución, la represión y la estigmatización de Carlos Prasca hacia los estudiantes?

Usted señor Álvaro, no representa a mi Facultad.

12:30 pm  
Mesa de NO artistas  
29-10-19  
5408394

Acción Artística

Hoy a las 12:00 m, en el cruce de la calle 68 con carrera 54,  
Acción Artística del colectivo de profesores de Bellas Artes.

¡¡Todos presentes por la educación pública!!

¡¡Lleva tu almuerzo y ven vestido de blanco!!

11:50 am  
29-10-19  
7232148

Desafortunadamente creo que se han violado los acuerdos de la reunión de ayer: propósito de la acción y la no filtración de lo que se pensaba hacer. Yo no voy a la calle con estudiantes que se han tomado la Facultad, que deciden por nosotros. Por esta razón me abstengo de asistir a la acción de hoy.

11:58 am  
29-10-19  
5021768

Ayer, en la asamblea de Facultad que se convocó, se le dio la oportunidad al representante de los profesores para que por favor hiciera la intervención y diera las conclusiones de su asamblea y este en ningún momento nos dijo qué se pensaba hacer, esa información llegó ahora y qué triste que hable así de los estudiantes que sólo extendieron un acompañamiento, aquí nadie decide por ustedes, siempre han hecho y decidido como profesores o no?

12:10 pm  
29-10-19  
4717130

No vaya a la calle con esos estudiantes 'revoltosos'.  
Quizás aprenda algo. Queda claro quiénes son maestros en esta Facultad.

12:20 pm  
29-10-19  
5408394

Fue muy gratificante participar en este gesto, escoltados por el amor y el cariño de nuestros estudiantes, amigos y familiares.

¡¡¡Quedé entusiasmado y quiero más !!!  
Ahora nos toca con TODA la familia de Bellas Artes:  
estudiantes, profesores y trabajadores.

¡¡A prepararse todos para la del 31 de octubre!!

¡¡Unidos venceremos!!

¡¡Pa' trás, ni pa' coger impulso!!

3:43 pm

MESA en tensión

31-10-19

3559587

### NOTICIA DE ÚLTIMA HORA

El estudiante que lidera marchas, tomas y que tiene orden de captura por terrorismo acaba de HUIR, salió a medirse el disfraz para la marcha de hoy y desapareció en una moto de domicilios.

CARLOS PRASCA acusa a los líderes estudiantiles por planear esta fuga. El depravado mayor da las siguientes declaraciones: Los tengo identificados, son unos vándalos. Los llevaré a la Fiscalía Antiterrorismo.

El Chiquetero Prasky va viajando a su pueblo con el presupuesto de la UA a recibir unas merecidas vacaciones (noticia en desarrollo)

Vean las imágenes que grabó un estudiante curioso.

1:53 pm

31-10-19

8945397

Carlos Prasca presentó su renuncia al Gobernador Verano.

<https://diariolalibertad.com/sitio/2019/10/31/carlos-prasca-presento-su-renuncia-al-gobernador-verano/>

7:08 pm

01-11-19

3559587

Hoy viernes 1 de noviembre a la 2:00 p.m. de 2019:  
Plantón en la Gobernación.

Extendemos la invitación a todos los profesores de Bellas Artes para que asistan a las 2:pm a las afueras de la Gobernación del Atlántico, a realizar un plantón pacífico, exigiendo al Rector el pago del salario de octubre de todos los docentes (planta, TCO y catedráticos) y al Consejo Superior la remoción inmediata del Carlos Prasca como Rector de la Universidad y el nombramiento de un Rector encargado que no sea de la línea de la actual administración, conforme a los acuerdos logrados en la Asamblea General de profesores realizada el 30 de octubre de 2019, convocada por ASPU Seccional Atlántico.

11:26 am  
05-11-19  
3559587

La Asamblea Estudiantil de la Facultad Bellas Artes concluyó: 1. Ratifica el PARO INDEFINIDO hasta que: \*Se haga efectiva la renuncia de Carlos Prasca.\*Se inicien las reformas estatutarias. \*Se cancele el contrato del cuerpo de vigilancia Delthac. 2. Denunciamos y rechazamos las reuniones extraoficiales que está convocando el Rector encargado Jorge Restrepo con los estudiantes, docentes y trabajadores de la universidad. 3. Rechazamos y denunciamos a los estudiantes que se autoproclaman líderes no voceros del PARO. Los únicos espacios legítimos son las asambleas por programas, facultades y multiestamentaria. 4. Convocamos a la Asamblea de padres de familia de la facultad el 10 de noviembre a las 10:00 am en la Sede de Bellas Artes. 5. Exigimos al Consejo Superior Universitario que se suspendan todos los proyectos de infraestructura (Sabanalarga, Parque Tecnológico, Edificio de extensión en la Sede 43) y se priorice la reconstrucción de Bellas Artes y el nuevo edificio que llevamos esperando desde hace 3 años. 6. Proponemos para el PARO CÍVICO del 21 de noviembre, marchar desde la bandera de Barranquilla (Simón Bolívar) hasta el Estadio Metropolitano desde las 4:00 pm con la temática de Minga Indígena y cacerolazo.7. Invitamos a toda la comunidad que participen en la programación artística de la Facultad de BellasArtes#UAResiste#BellasArtesResiste #PrascaNOaRenunciado#EstatutosNuevos#UASomosTodos

2:21 pm  
06-11-19  
5408394

<https://www.semana.com/educacion/articulo/a-pesar-del-nombramiento-del-nuevo-rector-en-uniatlantico-los-estudiantes-seguiran-en-paro/639088>

6:22 am  
MESA en desequilibrio  
11-11-19  
5408394

Estimadxs miembros de la Mesa de Trabajo de Bellas Artes: Quiero proponer, si todxs están de acuerdo, una reunión de la Mesa de Trabajo para analizar el estado de los proyectos emprendidos por la administración anterior y que tienen que ver con: 1. Estudios complementarios contratados para la reconstrucción de Bellas Artes y que deben enviarse al Ministerio de Cultura para su aval. 2. Contrato para nuevos espacios en la Sede Norte (Jardines del Coliseo) para el Programa de Danza. 3. Alternativa de crecimiento en la Sede Norte (Nuevo edificio para Bellas Artes). Dado que no ha sido posible el ingreso al bloque administrativo por el bloqueo de los edificios debido al paro estudiantil, las tareas en ese sentido están paralizadas, razón por la cual, se hace necesario convocar a una reunión urgente con la Oficina de Planeación, la Arquitecta Marcela Cuéllar y los miembros de la Mesa de Trabajo. Para esta reunión propongo invitar al Rector (E) Jorge Restrepo para darle un informe sobre los avances y la situación de Bellas Artes y proponerle que adelante la contratación de los diseños del nuevo edificio para la Facultad.

Quedo atento a una fecha para reunirnos.

Un cordial saludo.

9:18 pm  
12-11-19  
4717130

Profe no estoy de acuerdo

8:26 pm  
12-11-19  
5408394

Exhorto a todos los miembros de la Mesa a pronunciarse y a considerar las razones que cada uno de los miembros tiene por decir.

Si bien el tema de la invitación al Rector puede revisarse, considero que lo mínimo que podemos hacer es escuchar lo que las personas tienen que decir, eso no implica aceptar a ciegas lo que propone.

Si bien es incierto el tiempo que durará el Rector encargado, los trabajos por la reconstrucción de Bellas Artes no se pueden paralizar, independiente del Rector de turno...

9:50 pm  
12-11-19  
502168

¿Cómo nos podremos reunir con un Rector que no es reconocido por los estudiantes, con un decano que aún no da la cara en su cargo y con unos profesores y estudiantes que cuando se cita mesa no pueden asistir? ¿De qué mesa estamos hablando? ¿Dónde están todas las actas de esas mesas@Alvaro Bermejo? Todavía las estamos esperando. Ahora, profe, usted tiene razón en decir que hay que darle el beneficio de la duda, ¿pero qué pasó con Mariluz, algunos de los acuerdos que se debatieron con ella se llevaron a cabo? No ¿cierto? Entonces no veo el porqué ahora sí reunirnos con otro Rector encargado para llegar a nada.

9:56 pm  
13-11-19  
4717130

¿Será que el señor Álvaro opina de su amigo Leyton?

2:14 pm  
20-11-19  
8945397

[https://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/  
intimidacion-y-censura-medios-y-artistas-denuncian-  
abusos-dias-antes-del-paro-nacional/79129](https://www.revistaarcadia.com/agenda/articulo/intimidacion-y-censura-medios-y-artistas-denuncian-abusos-dias-antes-del-paro-nacional/79129)

12:35 pm  
25-11-19  
7232148

Buenos días. Finalmente nos dejan ingresar a los  
estudiantes a la Sala del Agua? ¿La reunión va a realizarse  
allí o en otro lugar?

8:45 am  
25-11-19  
4717130

A parar para avanzar, viva el Paro Nacional



9:48 am  
11-12-19  
5408394

Buenos días estimados colegas y estudiantes de la Mesa...  
Si bien es cierto que este no es el canal adecuado, creo que aquí hay representación de todos los estamentos de la Facultad a los que convocó a dialogar y analizar la situación presentada el día de ayer en la Sede 43...  
Necesitamos encontrar entre todos una solución.

10:57 am  
11-12-19  
4717130

Porque es algo respecto al paro, lo que sucedió durante el paro. Paro el cual la mayoría acá no apoya, no ha sido participe y desconoce. ¿Por qué discutirlo con ellos? ¿O específicamente qué se busca al que sea por este canal?

11:28 am  
23-12-19  
6909570

Y ¿quiénes son los del campamento? Y por qué hay que anunciarse?... Definitivamente se perdió la autonomía. No cuenten conmigo.

3:23 pm  
23-12-11  
2466979

O sea, que algo concerniente a la situación de la Facultad, donde se invita a los estudiantes, no va a ser posible porque los estudiantes no quieren hablar de lo que les aqueja. Bien.

3:25 pm  
23-12-11  
6909570

Los docentes no somos nómadas y ellos no son los dueños de la Facultad. Lo siento, pero creo que se pasan de autoridad.

3:28 pm  
23-12-19  
5408394

La reunión está siendo convocada y propuesta por los mismos miembros de la Mesa, buscando informar sobre el comunicado emitido por el Representante de los Profesores al CSU, en torno a la situación de infraestructura, que es el tema que concierne a la Mesa de Bellas Artes.

Nadie está obligado a venir, de hecho es bueno recordar que los docentes estamos de vacaciones, pero a veces su presencia en situaciones de crisis es necesaria, nunca obligada. Además la respuesta de los docentes a las convocatorias ha sido escasa, sobre todo cuando se requieren hablar temas prioritarios para la facultad.. Hoy tuvimos una reunión con el Rector y los líderes estudiantiles para buscar una salida al bloqueo administrativo a la cual nadie nos obligó a venir, pero aquí estuvimos varios docentes y estudiantes de Bellas Artes y nos pronunciamos sobre la problemática de Bellas Artes en el asunto del presupuesto.

El tema de Bellas Artes hay que recordarlo siempre en todos los escenarios.

3:54 pm  
23-12-19  
8945394

Junior tiene razón en lo que apunta. Y no sé si asistir o no al campamento me quita voz y voto, pero igual voy a aprovechar el momento para manifestar mi desacuerdo con las decisiones de los compañeros tomistas, no me parece aceptable esa decisión de restringir el acceso a Bellas Artes a los representantes de la mesa que van a tratar asuntos que competen precisamente a ese espacio. Y menos me parece que debamos manifestar preocupaciones por este medio, en vez de ejercer acciones de diálogo con los tomistas. Me parece que lo sucedido en la Sede 43 fue precisamente una falta de toma de decisiones frente a actitudes y situaciones en concreto que no favorecían ni a los mínimos manifestados por los estudiantes, ni al paro. Así que mi invitación es a que pensemos el asunto de la toma de Bellas Artes como algo serio y que nos compete a todos.

4:15 pm  
23-12-19  
3559587

Con todo respeto pero pienso que ya esta mesa no está funcionando. Debemos reunirnos lo más pronto a replantear este mecanismo, que, al parecer ya se agotó. Quedo atento a la hora de la reunión del viernes en la Perla. Feliz tarde para todos y todas.

5:20 pm  
28-12-19  
5408394

<https://www.sintradeua.org/co/reflexiones-sobre-los-efectos-del-fallo-judicial-que-anulo-eleccion-de-decanos-en-uniatlantico/>

6:48 am  
10-01-20  
3559587

La Facultad de Bellas Artes se reunió en asamblea hoy 10 de enero de 2020 a las 4:00 pm en el salón 5 de Arte Dramático y concluyó:

1. Ratifica el PARO INDEFINIDO hasta que:
  - Se apruebe la Reforma Estatutaria
  - Se dé la salida del grupo de vigilancia DELTHAC
  - Se asignen los presupuestos completos de restauración y edificio nuevo de Bellas Artes.
2. Los y las estudiantes se levantan de la Mesa de Trabajo de Bellas Artes. Sólo vuelven al diálogo cuando se asignen los presupuestos de restauración y para un nuevo edificio para la Facultad e invitamos a los y las docentes que se unan a nuestra decisión.
3. Se ratifica el rechazo al decano Álvaro Bermejo y el bloqueo de la decanatura.
4. Se mantiene el campamento al interior de la Facultad hasta que se cumpla el pliego de exigencias.
5. Exigimos a la Fiscalía General de la Nación y a Medicina Legal celeridad en el caso de la compañera Madelayne Ortega para que se esclarezcan los hechos ocurridos en la Sede 43.
6. La Facultad, a partir del 13 de enero, retoma sus actividades artísticas en pro al paro. Horario de 8:00 am a 8:00 pm
7. La Facultad de Bellas Artes propone a las demás facultades realizar la Asamblea Multiestamentaria el día 16 de enero a las 2:00 pm en las instalaciones de nuestra sede en el barrio El Prado.
8. Se respalda a los compañeros Linda López y Junior Villarreal como voceros de la Facultad. Seremos la generación que salvó la Facultad de Bellas Artes de la corrupción.

11:12 pm  
11-01-20  
4717130

<https://www.elheraldo.co/barranquilla/bellas-artes-tendra-tres-nuevos-salones-y-nueva-sede-rector-693115>

8:18 am  
11-01-20  
8945397

Si para algo son buenos, es para hacer reír. ¿Qué es esa respuesta, ah? ¿Qué es esa entrevista? Y que dizque el edificio se cayó «en parte por la cantidad excesiva de alumnos». Además de lo ridícula que es la afirmación, pena debería darle a este señor afirmar que en Bellas Artes vivíamos en condiciones de hacinamiento.

8:37 am  
15-01-20  
3559587

¿A QUÉ JUEGA JORGE RESTREPO?

De nuevo la administración, y en cabeza del Rector encargado, de manera arbitraria planea irrumpir en las instalaciones de nuestra Alma Mater, desconociendo la decisión tomada por la mayoría de las facultades que conforman nuestra universidad ¡SEGUIMOS EN PARO! Este actuar sólo demuestra su poca voluntad política y el casi inexistente respeto que le tienen al estudiantado. No entendemos por qué mientras piensa su próxima estrategia para levantar el Paro, mejor no invierte su tiempo en agilizar la aprobación por parte del CSU de la reforma parcial de los estatutos. El llamado de Rectoría de retomar labores administrativas ponen en peligro la seguridad de los estudiantes que se encuentran acampando en las diferentes sedes de la Universidad, demostrando así la falta de responsabilidad política y administrativa del Sr. Rector encargado. Hacemos responsable al Rector de cualquier hecho que ponga en riesgo o atente contra la vida y autonomía del estudiantado.

La UA necesita más RESPETO y menos RESTREPO.

11:00 pm  
17-01-20  
5408394

Se acaba de caer el techo del Taller de Espacio en la Sede Centro. Una ruina más para el inventario de Bellas Artes.

Estamos entre la ruina y la utopía.

10:24 am  
17-01-20  
4717130

Hay que instaurar una demanda a la Universidad por poner en riesgo la vida de sus estudiantes. E ir a la Procuraduría a que haga veeduría a los responsables de esto. Ya basta de abusos e irresponsabilidad por parte de esta administración mentirosa.

10:43 am  
17-01-20  
6411161

Buenos días. Hubo colapso de parte de una pared. La oficina de Planeación y el Departamento de Servicios Generales se encuentran al frente de la situación haciendo las reparaciones respectivas y haciendo las investigaciones del caso a fin de determinar qué sucedió exactamente y determinar las responsabilidades a las que haya lugar. Asimismo se está estableciendo contacto con el contratista para hacer efectivas las garantías. La obra se encuentra cubierta por las pólizas respectivas para este tipo de trabajos.

10:48 am  
17-01-20  
4717130

¿Quiénes recibieron por parte de Planeación las obras? Siempre las empanadas de *desplaneación*: que respondan, que haya responsables. Siempre es lo mismo: juegan con la vida de uno, entregan obras mal hechas y con materiales pésimos. ¿Qué esperan? ¿Que la empanada les dure toda la vida?

10:52 am  
17-01-20  
4260051

Buen día. Esta es la primera vez que escribo aquí. El techo de Artes Plásticas del edificio que se derrumbó corre riesgo de desplomarse otra vez porque las piezas metálicas o cerchas no fueron soldadas como debe ser. El teatro hay que revisarlo a ver si tiene vigas de amarre. Los edificios se caen por esta razón. Hay personas dando razones equivocadas del porqué se derrumban. NO TIENE VIGAS DE AMARRE. Mientras no exista un comité de seguimiento o de veeduría van a seguir utilizando los materiales más baratos. Lo barato sale caro. Los diseños en música no incluyen tratamiento acústico apropiado. No necesitamos 3 nuevos salones. Eso es un contentillo. Se requiere de diseños que vayan más allá de ese contentillo.

11:02 am

17-01-20

7232148

Buenas tarde, no suelo intervenir por este medio, la mayoría conoce mi opinión sobre los grupos de WhatsApp, pero no puedo estar a espaldas de este nuevo suceso. 10 años de derrumbes, de entrega de obras de forma irresponsable sin levantar actas de entrega, de derrumbes constantes sin que se genere una investigación (ejemplo vigas amarradas con alambre dulce, mala calidad de los materiales). No son 2 años, son 10. Por eso no hay credibilidad. Ahora hablan de restaurar Bellas Artes y construir un nuevo edificio como si fuera la primera vez que se dice. El edificio de Bellas Artes está totalmente deteriorado no sólo por la falta de mantenimiento por más de 60 años, recordemos la bomba que estalló sobre la 54 en la década de los 80. Ahora se habla del nuevo edificio en la Sede Norte (¿cuántos años para eso?) y recuperar Bellas Artes, pero para quién o quiénes será esa Bellas Artes? Y el presente qué y lo académico dónde queda y dónde darán sus clases los de Artes Plásticas ahora? Es muy triste, terrible, dramático todo lo que sucede y no sólo es pérdida material, creo que todos los dolientes de nuestra facultad nos encontramos anímicamente destrozados. Ahora mismo, ¿qué nos puede motivar? Hemos trabajado sin parar en las condiciones actuales, somos la única Facultad que además de desarrollar las actividades académicas pertinentes y comunes a toda la universidad, hace, adicionalmente, trabajando fines de semana y noches enteras, ARTE, la expresión más perfecta de lo que representa al ser humano, pero poco a poco nos vamos desmotivando y qué va a pasar? ..... En fin 😞

1:13 pm

## DOMINGOS

Junio 18, 2017. Junio 25, 2017. Julio 2, 2017. Julio 9, 2017. Julio 16, 2017. Julio 23, 2017. Julio 30, 2017. Agosto 6, 2017. Agosto 13, 2017. Agosto 20, 2017. Agosto 27, 2017. Septiembre 3, 2017. Septiembre 10, 2017. Septiembre 17, 2017. Septiembre 24, 2017. Octubre 1, 2017. Octubre 8, 2017. Octubre 15, 2017. Octubre 22, 2017. Octubre 29, 2017. Noviembre 5, 2017. Noviembre 12, 2017. Noviembre 19, 2017. Noviembre 26, 2017. Diciembre 3, 2017. Diciembre 10, 2017. Diciembre 17, 2017. Diciembre 24, 2017. Diciembre 31, 2017. Enero 7, 2018. Enero 14, 2018. Enero 21, 2018. Enero 28, 2018. Febrero 4, 2018. Febrero 11, 2018. Febrero 18, 2018. Febrero 25, 2018. Marzo 4, 2018. Marzo 11, 2018. Marzo 18, 2018. Marzo 25, 2018. Abril 1, 2018. Abril 8, 2018. Abril 15, 2018. Abril 22, 2018. Abril 29, 2018. Mayo 6, 2018. Mayo 13, 2018. Mayo 20, 2018. Mayo 27, 2018. Junio 3, 2018. Junio 10, 2018. Junio 17, 2018. Junio 24, 2018. Julio 1, 2018. Julio 8, 2018. Julio 15, 2018. Julio 22, 2018. Julio 29, 2018. Agosto 5, 2018. Agosto 12, 2018. Agosto 19, 2018. Agosto 26, 2018. Septiembre 2, 2018. Septiembre 9, 2018. Septiembre 16, 2018. Septiembre 23, 2018. Septiembre 30, 2018. Octubre 7, 2018. Octubre 14, 2018. Octubre 21, 2018. Octubre 28, 2018. Noviembre 4, 2018. Noviembre 11, 2018. Noviembre 18, 2018. Noviembre 25, 2018. Diciembre 2, 2018. Diciembre 9, 2018. Diciembre 16, 2018. Diciembre 23, 2018. Diciembre 30, 2018. Enero 6, 2019. Enero 13, 2019. Enero 20, 2019. Enero 27, 2019. Febrero 3, 2019. Febrero 10, 2019. Febrero 17, 2019. Febrero 24, 2019. Marzo 3, 2019. Marzo 10, 2019. Marzo 17, 2019. Marzo 24, 2019. Marzo 31, 2019. Abril 7, 2019. Abril 14, 2019. Abril 21, 2019. Abril 28, 2019. Mayo 5, 2019. Mayo 12, 2019. Mayo 19, 2019. Mayo 26, 2019. Junio 2, 2019. Junio 9, 2019. Junio 16, 2019. Junio 23, 2019. Junio 30, 2019. Julio 7, 2019. Julio 14, 2019. Julio 21, 2019. Julio 28, 2019. Agosto 4, 2019. Agosto 11, 2019. Agosto 18, 2019. Agosto 25, 2019. Septiembre 1, 2019. Septiembre 8, 2019. Septiembre 15, 2019. Septiembre 22, 2019. Septiembre 29, 2019. Octubre 6, 2019. Octubre 13, 2019. Octubre 20, 2019. Octubre 27, 2019. Noviembre 3, 2019. Noviembre 10, 2019. Noviembre 17, 2019.

## LUNES

Junio 19, 2017. Junio 26, 2017. Julio 3, 2017. Julio 10, 2017. Julio 17, 2017. Julio 24, 2017. Julio 31, 2017. Agosto 7, 2017. Agosto 14, 2017. Agosto 21, 2017. Agosto 28, 2017. Septiembre 4, 2017. Septiembre 11, 2017. Septiembre 18, 2017. Septiembre 25, 2017. Octubre 2, 2017. Octubre 9, 2017. Octubre 16, 2017. Octubre 23, 2017. Octubre 30, 2017. Noviembre 6, 2017. Noviembre 13, 2017. Noviembre 20, 2017. Noviembre 27, 2017. Diciembre 4, 2017. Diciembre 11, 2017. Diciembre 18, 2017. Diciembre 25, 2017. Enero 1, 2018. Enero 8, 2018. Enero 15, 2018. Enero 22, 2018. Enero 29, 2018. Febrero 5, 2018. Febrero 12, 2018. Febrero 19, 2018. Febrero 26, 2018. Marzo 5, 2018. Marzo 12, 2018. Marzo 19, 2018. Marzo 26, 2018. Abril 2, 2018. Abril 9, 2018. Abril 16, 2018. Abril 23, 2018. Abril 30, 2018. Mayo 7, 2018. Mayo 14, 2018. Mayo 21, 2018. Mayo 28, 2018. Junio 4, 2018. Junio 11, 2018. Junio 18, 2018. Junio 25, 2018. Julio 2, 2018. Julio 9, 2018. Julio 16, 2018. Julio 23, 2018. Julio 30, 2018. Agosto 6, 2018. Agosto 13, 2018. Agosto 20, 2018. Agosto 27, 2018. Septiembre 3, 2018. Septiembre 10, 2018. Septiembre 17, 2018. Septiembre 24, 2018. Octubre 1, 2018. Octubre 8, 2018. Octubre 15, 2018. Octubre 22, 2018. Octubre 29, 2018. Noviembre 5, 2018. Noviembre 12, 2018. Noviembre 19, 2018. Noviembre 26, 2018. Diciembre 3, 2018. Diciembre 10, 2018. Diciembre 17, 2018. Diciembre 24, 2018. Diciembre 31, 2018. Enero 7, 2019. Enero 14, 2019. Enero 21, 2019. Enero 28, 2019. Febrero 4, 2019. Febrero 11, 2019. Febrero 18, 2019. Febrero 25, 2019.



## MARTES

Junio 20, 2017. Junio 27, 2017. Julio 4, 2017. Julio 11, 2017. Julio 18, 2017. Julio 25, 2017. Agosto 1, 2017. Agosto 8, 2017. Agosto 15, 2017. Agosto 22, 2017. Agosto 29, 2017. Septiembre 5, 2017. Septiembre 12, 2017. Septiembre 19, 2017. Septiembre 26, 2017. Octubre 3, 2017. Octubre 10, 2017. Octubre 17, 2017. **Octubre 24, 2017.** Octubre 31, 2017. Noviembre 7, 2017. Noviembre 14, 2017. Noviembre 21, 2017. Noviembre 28, 2017. Diciembre 5, 2017. Diciembre 12, 2017. Diciembre 19, 2017. Diciembre 26, 2017. Enero 2, 2018. Enero 9, 2018. Enero 16, 2018. Enero 23, 2018. Enero 30, 2018. Febrero 6, 2018. Febrero 13, 2018. Febrero 20, 2018. Febrero 27, 2018. Marzo 6, 2018. Marzo 13, 2018. Marzo 20, 2018. Marzo 27, 2018. Abril 3, 2018. Abril 10, 2018. Abril 17, 2018. Abril 24, 2018. Mayo 1, 2018. Mayo 8, 2018. Mayo 15, 2018. Mayo 22, 2018. Mayo 29, 2018. Junio 5, 2018. Junio 12, 2018. Junio 19, 2018. Junio 26, 2018. Julio 3, 2018. Julio 10, 2018. Julio 17, 2018. Julio 24, 2018. Julio 31, 2018. Agosto 7, 2018. Agosto 14, 2018. Agosto 21, 2018. Agosto 28, 2018. Septiembre 4, 2018. Septiembre 11, 2018. Septiembre 18, 2018. Septiembre 25, 2018. Octubre 2, 2018. Octubre 9, 2018. Octubre 16, 2018. Octubre 23, 2018. Octubre 30, 2018. Noviembre 6, 2018. Noviembre 13, 2018. Noviembre 20, 2018. Noviembre 27, 2018. Diciembre 4, 2018. Diciembre 11, 2018. Diciembre 18, 2018. Diciembre 25, 2018. Enero 1, 2019. Enero 8, 2019. Enero 15, 2019. Enero 22, 2019. Enero 29, 2019. Febrero 5, 2019. Febrero 12, 2019. Febrero 19, 2019. Febrero 26, 2019. Marzo 5, 2019. Marzo 12, 2019. Marzo 19, 2019. Marzo 26, 2019. Abril 2, 2019. Abril 9, 2019. Abril 16, 2019. Abril 23, 2019. Abril 30, 2019. Mayo 7, 2019. Mayo 14, 2019. Mayo 21, 2019. Mayo 28, 2019. Junio 4, 2019. Junio 11, 2019. **Junio 18, 2019.** Junio 25, 2019. Julio 2, 2019. Julio 9, 2019. Julio 16, 2019. Julio 23, 2019. Julio 30, 2019. Agosto 6, 2019. Agosto 13, 2019. Agosto 20, 2019. Agosto 27, 2019. Septiembre 3, 2019. Septiembre 10, 2019. Septiembre 17, 2019. Septiembre 24, 2019. Octubre 1, 2019. Octubre 8, 2019. Octubre 15, 2019. Octubre 22, 2019. Octubre 29, 2019. Noviembre 5, 2019. Noviembre 12, 2019. Noviembre 19, 2019. Noviembre 26, 2019. Diciembre 3, 2019. Diciembre 10, 2019. Diciembre 17, 2019. Diciembre 24, 2019. Diciembre 31, 2019. Enero 7, 2020. Enero 14, 2020. Enero 21, 2020. Enero 28, 2020. Febrero 4, 2020. Febrero 11, 2020. Febrero 18, 2020. Febrero 25, 2020. Marzo 3, 2020. Marzo 10, 2020. Marzo 17, 2020. Marzo 24, 2020. Marzo 31, 2020. Abril 7, 2020. Abril 14, 2020. Abril 21, 2020. Abril 28, 2020. Mayo 5, 2020. Mayo 12, 2020. Mayo 19, 2020. Mayo 26, 2020. Junio 2, 2020.

## MIÉRCOLES

Junio 21, 2017. Junio 28, 2017. Julio 5, 2017. Julio 12, 2017. Julio 19, 2017. Julio 26, 2017. Agosto 2, 2017. Agosto 9, 2017. Agosto 16, 2017. Agosto 23, 2017. Agosto 30, 2017. Septiembre 6, 2017. Septiembre 13, 2017. Septiembre 20, 2017. Septiembre 27, 2017. Octubre 4, 2017. **Octubre 11, 2017.** Octubre 18, 2017. Octubre 25, 2017. Noviembre 1, 2017. Noviembre 8, 2017. Noviembre 15, 2017. Noviembre 22, 2017. Noviembre 29, 2017. Diciembre 6, 2017. Diciembre 13, 2017. Diciembre 20, 2017. Diciembre 27, 2017. Enero 3, 2018. Enero 10, 2018. Enero 17, 2018. Enero 24, 2018. Enero 31, 2018. Febrero 7, 2018. Febrero 14, 2018. Febrero 21, 2018. Febrero 28, 2018. Marzo 7, 2018. Marzo 14, 2018. Marzo 21, 2018. Marzo 28, 2018. Abril 4, 2018. Abril 11, 2018. Abril 18, 2018. Abril 25, 2018. Mayo 2, 2018. Mayo 9, 2018. Mayo 16, 2018. Mayo 23, 2018. Mayo 30, 2018. Junio 6, 2018. Junio 13, 2018. Junio 20, 2018. Junio 27, 2018. Julio 4, 2018. Julio 11, 2018. Julio 18, 2018. Julio 25, 2018. Agosto 1, 2018. Agosto 8, 2018. Agosto 15, 2018. Agosto 22, 2018. Agosto 29, 2018. Septiembre 5, 2018. Septiembre 12, 2018. Septiembre 19, 2018. Septiembre 26, 2018. Octubre 3, 2018. Octubre 10, 2018. Octubre 17, 2018. **Octubre 24, 2018.** Octubre 31, 2018. Noviembre 7, 2018. Noviembre 14, 2018. Noviembre 21, 2018. Noviembre 28, 2018. Diciembre 5, 2018. Diciembre 12, 2018. Diciembre 19, 2018. Diciembre 26, 2018. Enero 2, 2019. Enero 9, 2019. Enero 16, 2019. Enero 23, 2019. Enero 30, 2019. Febrero 6, 2019. Febrero 13, 2019. Febrero 20, 2019. Febrero 27, 2019. Marzo 6, 2019. Marzo 13, 2019. Marzo 20, 2019. Marzo 27, 2019. Abril 3, 2019. Abril 10, 2019. Abril 17, 2019. Abril 24, 2019. Mayo 1, 2019. Mayo 8, 2019. Mayo 15, 2019. Mayo 22, 2019. Mayo 29, 2019. Junio 5, 2019. Junio 12, 2019. Junio 19, 2019. Junio 26, 2019. Julio 3, 2019. Julio 10, 2019. Julio 17, 2019. Julio 24, 2019. Julio 31, 2019. Agosto 7, 2019. Agosto 14, 2019. Agosto 21, 2019. Agosto 28, 2019. Septiembre 4, 2019. Septiembre 11, 2019. Septiembre 18, 2019. Septiembre 25, 2019. Octubre 2, 2019. Octubre 9, 2019. Octubre 16, 2019. Octubre 23, 2019. Octubre 30, 2019. Noviembre 6, 2019. Noviembre 13, 2019. Noviembre 20, 2019. Noviembre 27, 2019. Diciembre 4, 2019. Diciembre 11, 2019. **Diciembre 18, 2019.**

## JUEVES

Junio 22, 2017. Junio 29, 2017. Julio 6, 2017. Julio 13, 2017. Julio 20, 2017. Julio 27, 2017. Agosto 3, 2017. Agosto 10, 2017. Agosto 17, 2017. Agosto 24, 2017. Agosto 31, 2017. Septiembre 7, 2017. Septiembre 14, 2017. Septiembre 21, 2017. Septiembre 28, 2017. Octubre 5, 2017. Octubre 12, 2017. Octubre 19, 2017. Octubre 26, 2017. Noviembre 2, 2017. Noviembre 9, 2017. Noviembre 16, 2017. Noviembre 23, 2017. Noviembre 30, 2017. Diciembre 7, 2017. Diciembre 14, 2017. Diciembre 21, 2017. Diciembre 28, 2017. Enero, 4, 2018. Enero 11, 2018. Enero 18, 2018. Enero 25, 2018. Febrero 1, 2018. Febrero 8, 2018. Febrero 15, 2018. Febrero 22, 2018. Marzo 1, 2018. **Marzo 8, 2018.** Marzo 15, 2018. Marzo 22, 2018. Marzo 29, 2018. Abril 5, 2018. Abril 12, 2018. Abril 19, 2018. Abril 26, 2018. Mayo 3, 2018. Mayo 10, 2018. Mayo 17, 2018. Mayo 24, 2018. Mayo 31, 2018. Junio 7, 2018. Junio 14, 2018. Junio 21, 2018. Junio 28, 2018. Julio 5, 2018. Julio 12, 2018. Julio 19, 2018. Julio 26, 2018. Agosto 2, 2018. Agosto 9, 2018. Agosto 16, 2018. Agosto 23, 2018. Agosto 30, 2018. Septiembre 6, 2018. Septiembre 13, 2018. Septiembre 20, 2018. Septiembre 27, 2018. Octubre 4, 2018. **Octubre 11, 2018.** Octubre 18, 2018. Octubre 25, 2018. Noviembre 1, 2018. Noviembre 8, 2018. Noviembre 15, 2018. Noviembre 22, 2018. Noviembre 29, 2018. Diciembre 6, 2018. Diciembre 13, 2018. Diciembre 20, 2018. Diciembre 27, 2018. Enero 3, 2019. Enero 10, 2019. Enero 17, 2019. Enero 24, 2019. Enero 31, 2019. Febrero 7, 2019. Febrero 14, 2019. Febrero 21, 2019. Febrero 28, 2019. Marzo 7, 2019. Marzo 14, 2019. Marzo 21, 2019. Marzo 28, 2019. Abril 4, 2019. Abril 11, 2019. Abril 18, 2019. Abril 25, 2019. Mayo 2, 2019. Mayo 9, 2019. Mayo 16, 2019. Mayo 23, 2019. Mayo 30, 2019. Junio 6, 2019. Junio 13, 2019. Junio 20, 2019. Junio 27, 2019. Julio 4, 2019. Julio 11, 2019. Julio 18, 2019. Julio 25, 2019. Agosto 1, 2019. Agosto 8, 2019. Agosto 15, 2019. Agosto 22, 2019. Agosto 29, 2019. Septiembre 5, 2019. Septiembre 12, 2019. Septiembre 19, 2019. Septiembre 26, 2019. Octubre 3, 2019. Octubre 10, 2019. Octubre 17, 2019. **Octubre 24, 2019.** Octubre 31, 2019. Noviembre 7, 2019. Noviembre 14, 2019. Noviembre 21, 2019. Noviembre 28, 2019. Diciembre 5, 2019. Diciembre 12, 2019. Diciembre 19, 2019. Diciembre 26, 2019. Enero 2, 2020. Enero 9, 2020. Enero 16, 2020. Enero 23, 2020. Enero 30, 2020. Febrero 6, 2020. Febrero 13, 2020. Febrero 20, 2020. Febrero 27, 2020. Marzo 5, 2020. Marzo 12, 2020. Marzo 19, 2020. Marzo 26, 2020. Abril 2, 2020. Abril 9, 2020. Abril 16, 2020. Abril 23, 2020. Abril 30, 2020. Mayo 7, 2020. Mayo 14, 2020. Mayo 21, 2020. Mayo 28, 2020.

## VIERNES

Junio 23, 2017. Junio 30, 2017. Julio 7, 2017. Julio 14, 2017. Julio 21, 2017. Julio 28, 2017. Agosto 4, 2017. Agosto 11, 2017. Agosto 18, 2017. Agosto 25, 2017. Septiembre 1, 2017. Septiembre 8, 2017. Septiembre 15, 2017. Septiembre 22, 2017. Septiembre 29, 2017. Octubre 6, 2017. Octubre 13, 2017. Octubre 20, 2017. Octubre 27, 2017. Noviembre 3, 2017. Noviembre 10, 2017. Noviembre 17, 2017. Noviembre 24, 2017. Diciembre 1, 2017. Diciembre 8, 2017. Diciembre 15, 2017. Diciembre 22, 2017. Diciembre 29, 2017. Enero 5, 2018. Enero 12, 2018. Enero 19, 2018. Enero 26, 2018. Febrero 2, 2018. Febrero 9, 2018. Febrero 16, 2018. Febrero 23, 2018. **Marzo 2, 2018.** Marzo 9, 2018. Marzo 16, 2018. Marzo 23, 2018. Marzo 30, 2018. Abril 6, 2018. Abril 13, 2018. Abril 20, 2018. Abril 27, 2018. Mayo 4, 2018. Mayo 11, 2018. Mayo 18, 2018. Mayo 25, 2018. Junio 1, 2018. Junio 8, 2018. Junio 15, 2018. Junio 22, 2018. Junio 29, 2018. Julio 6, 2018. Julio 13, 2018. Julio 20, 2018. Julio 27, 2018. Agosto 3, 2018. Agosto 10, 2018. Agosto 17, 2018. Agosto 24, 2018. Agosto 31, 2018. Septiembre 7, 2018. Septiembre 14, 2018. Septiembre 21, 2018. Septiembre 28, 2018. Octubre 5, 2018. **Octubre 12, 2018.** Octubre 19, 2018. Octubre 26, 2018. Noviembre 2, 2018. Noviembre 9, 2018. Noviembre 16, 2018. Noviembre 23, 2018. Noviembre 30, 2018. Diciembre 7, 2018. Diciembre 14, 2018. Diciembre 21, 2018. Diciembre 28, 2018. Enero 4, 2019. **Enero 11, 2019.** Enero 18, 2019. Enero 25, 2019. Febrero 1, 2019. Febrero 8, 2019. Febrero 15, 2019. Febrero 22, 2019. Marzo 1, 2019. **Marzo 8, 2019.** Marzo 15, 2019. Marzo 22, 2019. Marzo 29, 2019. Abril 5, 2019. Abril 12, 2019. Abril 19, 2019. Abril 26, 2019. Mayo 3, 2019. Mayo 10, 2019. Mayo 17, 2019. Mayo 24, 2019. Mayo 31, 2019. Junio 7, 2019. Junio 14, 2019. Junio 21, 2019. Junio 28, 2019. Julio 5, 2019. Julio 12, 2019. Julio 19, 2019. Julio 26, 2019. Agosto 2, 2019. Agosto 9, 2019. Agosto 16, 2019. Agosto 23, 2019. Agosto 30, 2019. Septiembre 6, 2019. Septiembre 13, 2019. Septiembre 20, 2019. Septiembre 27, 2019. Octubre 4, 2019. **Octubre 11, 2019.** Octubre 18, 2019. **Octubre 25, 2019.** Noviembre 1, 2019. Noviembre 8, 2019. Noviembre 15, 2019. Noviembre 22, 2019. Noviembre 29, 2019. Diciembre 6, 2019. Diciembre 13, 2019. Diciembre 20, 2019. Diciembre 27, 2019. Enero 3, 2020. Enero 10, 2020. **Enero 17, 2020.** Enero 24, 2020. Enero 31, 2020. Febrero 7, 2020. Febrero 14, 2020. Febrero 21, 2020. Febrero 28, 2020. Marzo 6, 2020. Marzo 13, 2020. Marzo 20, 2020. Marzo 27, 2020. Abril 3, 2020. Abril 10, 2020. Abril 17, 2020. Abril 24, 2020. Mayo 1, 2020. Mayo 8, 2020. Mayo 15, 2020. Mayo 22, 2020. Mayo 29, 2020.

## SÁBADO

Agosto 19, 2017. Agosto 26, 2017. Septiembre 2, 2017. Septiembre 9, 2017. Septiembre 16, 2017. Septiembre 23, 2017. Septiembre 30, 2017. Octubre 7, 2017. Octubre 14, 2017. Octubre 21, 2017. Octubre 28, 2017. Noviembre 4, 2017. Noviembre 11, 2017. Noviembre 18, 2017. Noviembre 25, 2017. Diciembre 2, 2017. Diciembre 9, 2017. Diciembre 16, 2017. Diciembre 23, 2017. Diciembre 30, 2017. Enero 6, 2018. Enero 13, 2018. Enero 20, 2018. Enero 27, 2018. Febrero 3, 2018. Febrero 10, 2018. Febrero 17, 2018. Febrero 24, 2018. Marzo 3, 2018. Marzo 10, 2018. Marzo 17, 2018. Marzo 24, 2018. Marzo 31, 2018. Abril 7, 2018. Abril 14, 2018. Abril 21, 2018. Abril 28, 2018. Mayo 5, 2018. Mayo 12, 2018. Mayo 19, 2018. Mayo 26, 2018. Junio 2, 2018. Junio 9, 2018. Junio 16, 2018. Junio 23, 2018. Junio 30, 2018. Julio 7, 2018. Julio 14, 2018. Julio 21, 2018. Julio 28, 2018. Agosto 4, 2018. Agosto 11, 2018. Agosto 18, 2018. Agosto 25, 2018. Septiembre 1, 2018. Septiembre 8, 2018. Septiembre 15, 2018. Septiembre 22, 2018. Septiembre 29, 2018. Octubre 6, 2018. Octubre 13, 2018. Octubre 20, 2018. Octubre 27, 2018. Noviembre 3, 2018. Noviembre 10, 2018. Noviembre 17, 2018. Noviembre 24, 2018. Diciembre 1, 2018. Diciembre 8, 2018. Diciembre 15, 2018. Diciembre 22, 2018. Diciembre 29, 2018. Enero 5, 2019. Enero 12, 2019. Enero 19, 2019. Enero 26, 2019. Febrero 2, 2019. Febrero 9, 2019. Febrero 16, 2019. Febrero 23, 2019. **Marzo 2, 2019.** Marzo 9, 2019. Marzo 16, 2019. Marzo 23, 2019. Marzo 30, 2019. Abril 6, 2019. Abril 13, 2019. Abril 20, 2019. Abril 27, 2019. Mayo 4, 2019. Mayo 11, 2019. Mayo 18, 2019. Mayo 25, 2019. Junio 1, 2019. Junio 8, 2019. Junio 15, 2019. Junio 22, 2019. Junio 29, 2019. Julio 6, 2019. Julio 13, 2019. Julio 20, 2019. Julio 27, 2019. Agosto 3, 2019. Agosto 10, 2019. Agosto 17, 2019. Agosto 24, 2019. Agosto 31, 2019. Septiembre 7, 2019. Septiembre 14, 2019. Septiembre 21, 2019. Septiembre 28, 2019. Octubre 5, 2019. **Octubre 12, 2019.** Octubre 19, 2019. Octubre 26, 2019. Noviembre 2, 2019. Noviembre 9, 2019. Noviembre 16, 2019. Noviembre 23, 2019. Noviembre 30, 2019. Diciembre 7, 2019. Diciembre 14, 2019. Diciembre 21, 2019. Diciembre 28, 2019. Enero 4, 2020. **Enero 11, 2020.** Enero 18, 2020. Enero 25, 2020. Febrero 1, 2020. Febrero 8, 2020. Febrero 15, 2020. Febrero 22, 2020. Febrero 29, 2020. Marzo 7, 2020. Marzo 14, 2020. Marzo 21, 2020. Marzo 28, 2020. Abril 4, 2020. Abril 11, 2020. Abril 18, 2020. Abril 25, 2020. Mayo 2, 2020. Mayo 9, 2020. Mayo 16, 2020. Mayo 23, 2020. Mayo 30, 2020.

## FECHAS Y ANOTACIONES PARA NO OLVIDAR:

**Octubre 24, 2006:** primera detonación dentro de la UA, cuatro estudiantes fallecidos: [NI PERDON NI OLVIDO](#)

**2010:** primer desplome, techo Bellas Artes: [INICIO DE UN INVENTARIO](#)

**Octubre 11, 2011:** lxs estudiantes paran. [NO A LA REFORMA DE LA LEY 30](#)

**Junio 18, 2017:** segundo desplome, techo Bellas Artes: [PELIGRO, NO PASE](#)

**Marzo 2, 2018:** tercer desplome, techo Bellas Artes: [PASE, PERO POR EL PARQUEADERO](#)

**Marzo 8, 2018:** tras el último desplome de Bellas Artes, lxs estudiantes hacen toman pacífica de la rectoría. Ocurren agresiones contra ellos, y amenazas con armas blancas: [“SÓLO MUERTOS NOS PODRÁN CALLAR”](#)

**Octubre 12, 2018:** estudiantes en defensa de la Educación Pública a nivel nacional. Lxs estudiantes paran, marchan y protestan por mejores presupuestos para las universidades públicas. [PARO INDEFINIDO](#)

**Enero 11, 2019:** agreden a estudiantes del campamento en sede norte. Personas externas a la UA ingresan en horas de la noche. [LOS VIGILANTES FUERON CÓMPlices](#)

**Octubre 24, 2019:** más detonaciones. Violación a la autonomía universitaria, ingreso del ESMAD a la UA: [PRASCA DIÓ LA ORDEN](#)

**Octubre 25, 2019:** Asamblea Multiestamentaria. LXS ESTUDIANTES PARAMOS, HASTA: [LA RENUNCIA DE PRASCA. LA SALIDA DEL CUERPO DE VIGILANCIA DELTHAC. Y LA REFORMA DE LOS ESTATUTOS](#)

**Diciembre 18, 2019:** muere estudiante en campamento de sede 43 de la UA. Aún se desconoce la causa de su muerte. [MADELAYNE ORTEGA](#)

**Enero 17, 2020:** colapsa el techo del taller de espacio de la sede 43, detrimento de la educación pública. [MÁS RUINA, DESIDIA Y ABANDONO](#)



Figura 27.  
Tanque de guerra.

2006 — 2020:

Sería la Semana de la Memoria número 14, junto al día 24 de octubre repetido 14 veces para que se nos volviera a recordar cuanto sucede este día, cada año. Octubre es un mes para resaltar sus días en el calendario, para enumerar los hechos, para escribir con mayúsculas, para vivir el archivo, para inventariar la huella. En octubre, no existe NI PERDÓN, NI OLVIDO. No se tacha, no se borra. Se copia y se pega. Se pega el cuerpo del estudiante al piso, a la pared, al policía. Se pega el sudor, la irritación en la piel, el ardor en los ojos y la taquicardia. Se persiguen estudiantes, hasta que llegan al rincón. Se inventan maneras de callar, de practicar el control, y el poder. PODER. Para activar detonaciones, para buscar el SILENCIO, para sembrar el miedo, para hacer llamados al olvido. Parece que la memoria está hecha sólo para poner en la historia los nombres de nuevas víctimas. En octubre, los días para la memoria ya no son para reivindicar y pensar el pasado, sino para vivirlo.

**No hay verdad, ni reconciliación. Solo repetición.**



Figura 28. Salón del Pabellón de Música. (Izquierda superior).



Figura 29. Pasillo en el área del Pabellón de Música (Centro superior).

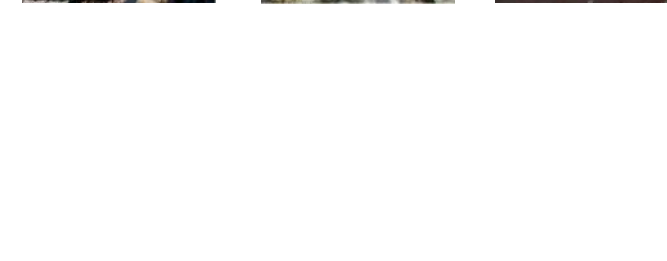


Figura 30. Área de descansos y ensayos del Pabellón de Música (Derecha superior).<sup>14</sup>

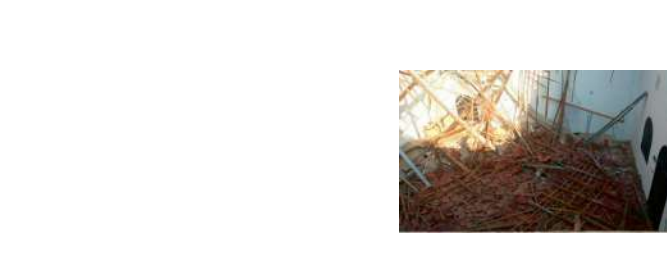


Figura 31. Salón de Pabellón de Música. (Izquierda inferior).

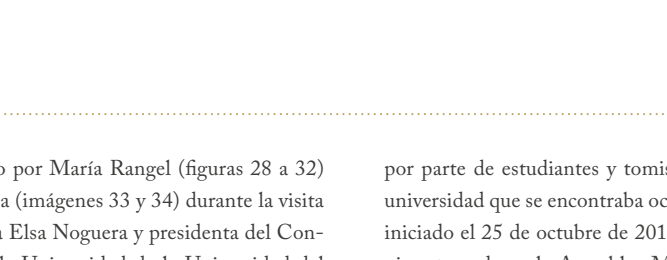


Figura 32. Galería La Escuela, área de Artes Plásticas. (Centro inferior).

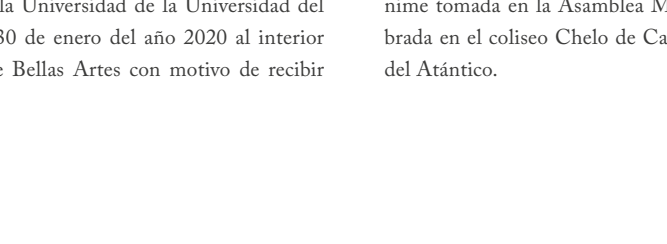


Figura 33. Salón Pabellón de Música. (Derecha inferior).



Figura 34. Salón Pedro Biava. (Inferior).

14. Registro realizado por María Rangel (figuras 28 a 32) y Antonio Herrera (imágenes 33 y 34) durante la visita de la gobernadora Elsa Noguera y presidenta del Consejo Superior de la Universidad de la Universidad del Atlántico el día 30 de enero del año 2020 al interior de la Facultad de Bellas Artes con motivo de recibir

por parte de estudiantes y tomistas de esta sede de la universidad que se encontraba ocupada a partir del paro iniciado el 25 de octubre de 2019 tras la decisión unánime tomada en la Asamblea Multiestamentaria celebrada en el coliseo Chelo de Castro de la Universidad del Atlántico.

#### COSAS POR HACER:

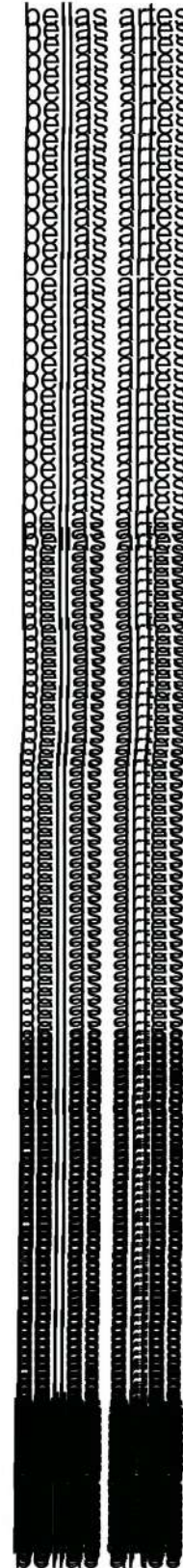
- Para la restauración de Bellas Artes hace falta un número de personas igual o mayor al número de sus escombros
- Llevar el peso de la ruina en la memoria
- Evitar el silencio, la muerte
- Amplificar el eco de las ruinas
- Apartar del olvido las cosas
- Hacer un inventario de la maleza que crece entre los escombros. Del vuelo de los pájaros que surcan el pedazo de cielo que le pertenece a un salón de clases. O de la dirección que toman las sombras de un techo en ruina con cada vuelta al sol
- Anotar los recuerdos, por si sirvieran de algo
- Escribir de nuevo sobre pupitres, pero entre el polvo que los cubre
- Trasladar las formas de las grietas, y hacerlas presencia
- Escribir de nuevo la historia, pero al revés
- Contar el número de veces que suena un paso cuando se camina entre la ruina
- Hacer visitas a diario, y regalarle títulos a los días
- Escribir con bolígrafos sin tinta, vivir el vacío
- Hacer de la ruina un discurso

Quien condena al olvido a una Facultad de Artes, no sabe, no piensa,  
no habla, no ha vivido el arte.



replantear  
reubicar  
reacomodar  
reparar  
remendar  
restablecer  
reestructurar  
reedificar  
rediseñar  
restaurar  
rehabilitar  
reconstruir  
reprogramar  
recomenzar  
reiniciar  
reanudar  
reiterar  
redundar  
repetir  
repetir  
repetir  
repetir  
repetir  
repetir  
repetir  
repetir  
repetir  
repetir  
repetir  
repetir  
repetir  
repetir  
repetir  
repetir  
repetir

menos, la palabra resultados







Es tarea difícil precisar la dimensión que ocupa la palabra silencio. Ausencia cuando se le pronuncia, presencia cuando se vuelve cómplice.

Silencio es una palabra persuasiva y elocuente. Bastante descarada en la manera que tiene de pedirnos las cosas. Arbitraria, manipuladora, amenazante. Nos somete a renunciar al ruido.

por favor, silencio  
cállese  
guarde silencio  
no haga ruido  
silencio en la sala  
el “tapabocas”  
quédese en silencio  
silenciar...

No es para nada proporcional medir el silencio que hay en una Mesa que mide kilómetros de distancia. El silencio más bien es proporcional a un número de muertes. A la cantidad de personas que mata, a la cantidad de ideas que mueren, a la muerte que hay al caminar entre ruinas, a la pérdida de la memoria.

En esta Mesa nadie exige nada, no se escucha nada, nadie piensa en nada. Nos callamos todo.

El silencio es un asesino.

SILENCIO

Para la restauración de Bellas Artes hace falta un número de personas igual o mayor al número de sus escombros. Llevar el peso de la ruina en la memoria. Evitar el silencio, la muerte. Amplificar el eco de las ruinas, apartar del olvido las cosas. Hacer un inventario de la maleza que crece entre los escombros, del vuelo de los pájaros que surcan el pedazo de cielo que le pertenece a un salón de clases y de la dirección que toman las sombras de un techo en ruina con cada vuelta al sol.

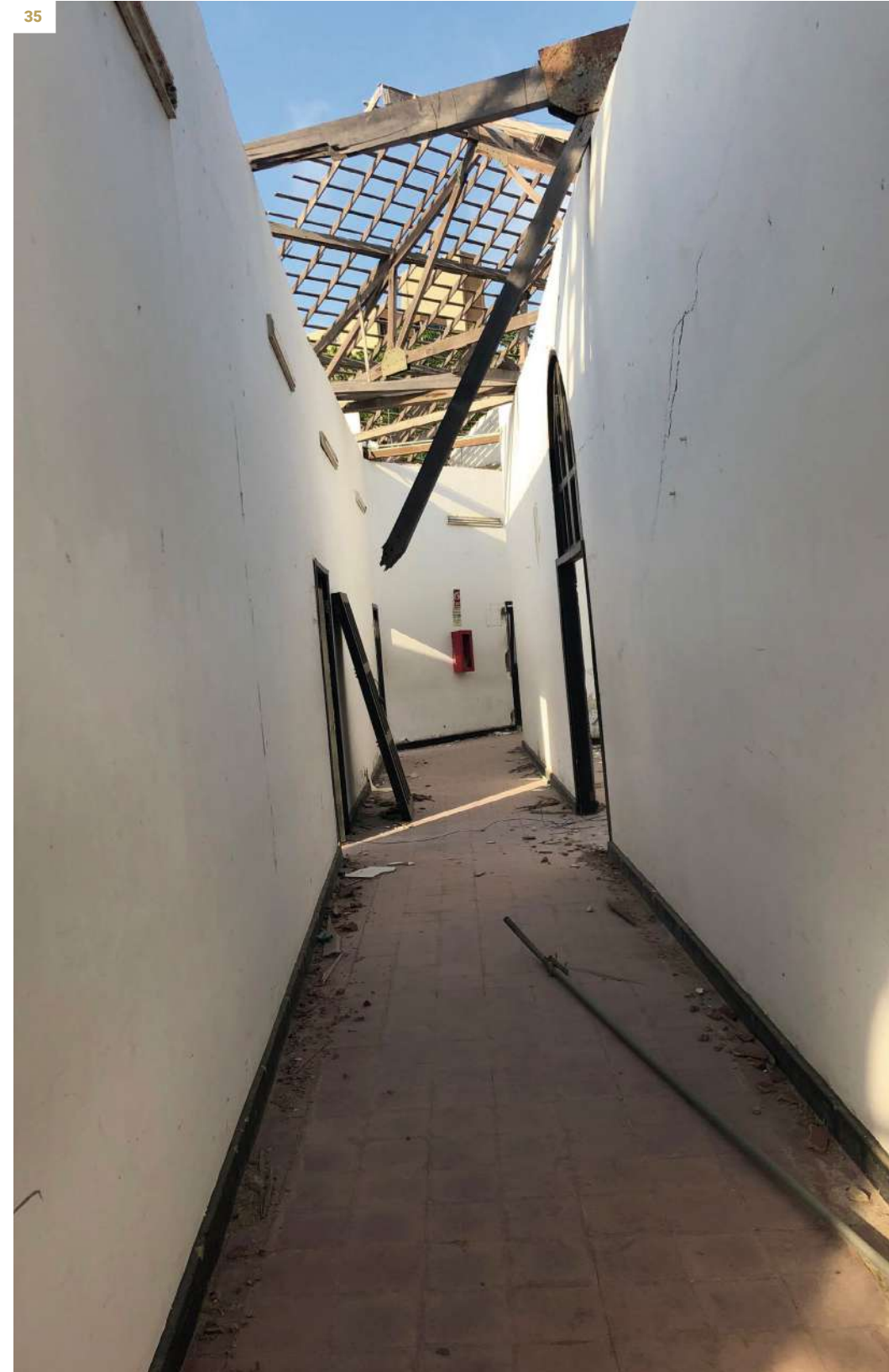


Figura 35. Juan Carlos Dávila.



MARÍA MOÑITOS.

NOTAS SOBRE ARCHIVO, PERFORMATIVIDAD

Y TRANSFORMISMOS VISUALES<sup>[1]</sup>

Danny Armando  
González Cueto<sup>[2]</sup>

## Introducción

Las imágenes (ver archivo 6) que dieron lugar a este texto corresponden a escenas del carnaval de Barranquilla de 1961, y fueron captadas por el cineasta y escritor Álvaro Cepeda Samudio. En uno de los cortes un hombre, disfrazado de mujer, se ha colgado a la espalda un letrero que dice: “Soy loca”. Baila con ademanes femeninos y ríe a la cámara, que parece regodearse en el personaje.<sup>[3]</sup> Corrían los años de la infancia de Emil Castellano Calderón, el hombre que años después inmortalizó a un personaje similar en las fiestas populares: la *María Moñitos*. Al revisar aquel archivo carnavalero de los años sesenta se evidencia que el disfraz de mujer que asumían los hombres es parte de una práctica corporal festiva desde hace muchos años antes. Pero, también, el hecho de que existiera tal práctica demuestra que las referencias de Emil Castellano Calderón surgen de la calle.

En este texto irán apareciendo imágenes, a veces como el archivo de María Moñitos, otras como mi propio archivo, representado en una serie de viñetas al inicio de cada sección. A partir del diálogo entre los dos archivos me planteo definir la forma como la imagen construida por Castellano Calderón no solo cambiaba su rol de género mediante su acto performativo<sup>[4]</sup>, aunque con fuertes elementos

1. Esta investigación contó con el apoyo y las imágenes del artista y fotógrafo Haroldo Varela, quien no sólo facilitó fotografías que fueron integradas por mí en un hipotético archivo de María Moñitos, sino que ha sido desde hace varios años uno de los artistas cuyo lente ha captado la escena cultural de Barranquilla y el Caribe, prestando especial atención a las expresiones carnavaleras y a artistas y espacios emergentes de la ciudad.
2. Profesor asistente e investigador en Estudios Visuales y Audiovisuales de la Facultad de Bellas Artes de la Universidad del Atlántico y director y miembro fundador del grupo de investigación Feliza Bursztyn de la misma facultad.
3. El metraje de la película hizo parte del documental que Álvaro Cepeda Samudio rodó en 1961, titulado *Un carnaval para toda la vida*, y que fue editado póstumamente en 1986 por Tita Cepeda y Pacho Bottía.
4. Me refiero aquí al concepto empleado por Judith Butler denominado performatividad, mediante el cual centra su discurso en la materialidad del cuerpo como espacio enunciativo de poder desde el cual cambiar: “la *performatividad*

debe entenderse, no como un ‘acto’ singular y deliberado, sino, antes bien, como la práctica reiterativa y referencial mediante la cual el discurso produce los efectos que nombra.” (Butler, 2002, p. 18). En este ámbito, Butler cree que dicho poder se concibe desde “el carácter fijo del cuerpo, sus contornos, sus movimientos, (que) será plenamente material, pero la materialidad deberá reconocerse como el efecto del poder, como el efecto más productivo del poder.” (Butler, 2002, p. 19). Butler propone las siguientes cuestiones que estarán en juego en tal reformulación de la materialidad de los cuerpos: “(1) la reconsideración de la materia de los cuerpos como el efecto de una dinámica de poder; (2) la comprensión de la performatividad; (3) la construcción del ‘sexo’; (4) una reconcepción del proceso mediante el cual un sujeto asume, se apropia, adopta una norma corporal; y (5) una vinculación de este proceso de ‘asumir’ un sexo con la cuestión de la identificación y con los medios discursivos que emplea el imperativo heterosexual para permitir ciertas identificaciones sexuadas y excluir y repudiar otras.” (Butler, 2002, p. 19)

heteronormativos, sino, y muy importante, cómo una figura que provenía de los márgenes pudo desplegar un archivo visual que se ha convertido en componente icónico de los carnavales de Barranquilla. Para llevar esto a cabo me interesa trabajar a partir del concepto de *cuero grotesco* de Mijaíl Bajtín, que encarna muy bien *María Moñitos*, y que se puede interpretar desde los planteamientos de Giulia Colaizzi cuando acuña el término cuerpo *cyborguesco*, en alusión tanto al *cyborg* de Donna Haraway como al concepto bajtiano. Evidentemente es necesario advertir que en este personaje se inscribe más claramente la teoría de Bajtín pero que, visto su constante deseo de desmarcarse de las prácticas travestis, de la peligrosa homosexualidad contagiosa y de mostrarse a sus herederos genéticos como prolongación del macho reafirmado, la lectura de Colaizzi es pertinente para comprender los contrasentidos del personaje.

Así mismo, no podemos desconocer la amplitud de la teoría contrasexual y fluida<sup>5</sup> de Paul B. Preciado, desde la cual podemos vislumbrar el cuerpo *queer* de *María Moñitos*, mas no el de su creador, Emil Castellano Calderón, si pensamos que nuestro foco se centra en la performance puesta en marcha por su ejecutante. Pensar el sentido en que, sin enarbolar una causa, *María Moñitos* venció dos barreras simultáneamente, a saber: la invisibilidad y la práctica performática del cuerpo. Como lo expresa Preciado:

El nombre de contra-sexualidad proviene indirectamente de Foucault, para quien la forma más eficaz de resistencia a la producción disciplinaria de la sexualidad en nuestras sociedades liberales no es la lucha contra la prohibición, sino la contra-productividad, es decir, la producción de formas de placer-saber alternativas a la sexualidad moderna. (Preciado, 2002, p. 19)<sup>6</sup>

5. El término *fluido* está relacionado con la expresión en lengua inglesa *genderfluid* que tiene la siguiente definición: "A person whose gender identity or expression shifts between masculine and feminine, or falls somewhere along this spectrum" (Green y Maurer, 2015, p. 54), que en español traduce: "se refiere a una persona cuya identidad o expresión de género cambia entre masculino y femenino, o cae en algún punto dentro de este espectro". Al referirme a que la teoría de Preciado es fluida en *Testo Yonqui* el autor dice: "En la pornografía, el sexo es performance, es decir, representación pública y proceso de repetición social y políticamente regulado. Consideremos de nuevo esta relación entre industria cultural e industria del sexo. La teórica Judith Butler, en un giro que marcó el feminismo de finales del siglo XX, define el género, la masculinidad y la feminidad, en términos de performan-

ces, de procesos de repetición regulados, de normas que son internalizadas en forma de estilo corporal, de representación y teatralización pública. Paralelamente a Butler, en los años ochenta, la actriz porno Annie Sprinkle introducirá un nuevo desplazamiento performativo en la comprensión de la identidad al definir esta vez no ya el género, sino la sexualidad en términos de performance. Para Sprinkle, la verdad de la sexualidad que la pornografía pretende capturar no es sino el efecto de un dispositivo de representación, de un conjunto de coreografías corporales reguladas por códigos de representación bien precisos, semejantes a los que dominan la danza, la acción en la cinematografía clásica o el teatro. De ahí que para Sprinkle la pornografía carezca de un valor realista o documental más allá del que emerge de su voluntad de representación." (Preciado, 2008, pp. 181-182)

Para combatir la invisibilidad, *María Moñitos* parece haberse situado estratégicamente en el punto de mira de los fotógrafos destacados que apuntaban a la producción de materiales en los cuales incluyeron su imagen: Viki Ospina (María Victoria Villalba Stewart), Samuel Tcherassi, Enrique García o fotógrafos profesionales que transitaban en camino de la creación artística como Haroldo Varela, o de los reporteros que ilustraban las páginas de los eventos de carnaval en los principales periódicos; y no menos importante, elegía muy bien sus objetivos para ser el centro de la atención cuando besaba y abrazaba con torrente masculino a los personajes de la farándula o del deporte. Pero en su combate contra la invisibilidad resulta especialmente significativo el haberse apropiado de una vitrina que le dio todo el espacio posible: el carnaval de Barranquilla. Y eso lo pudo entender justo cuando decidió que su disfraz sería una parodia de lo femenino: una mezcla de mujer desesperada y un cuerpo de masculino fornido, entrenado en los múltiples oficios con los cuales se ganaba la vida: 'toderó', en el argot Caribe.

Aquel cuerpo desarmaba la masculinidad de los hombres que estaban en compañía de sus parejas heterosexuales y su grupo de amigos, los que encontraba a su paso en los desfiles y en las calles; esos mismos que con el trago de licor repartían maicena a todo el mundo, y que alentaban a la multitud a gritar improperios a las travestis, a los homosexuales y a todo aquel personaje que encarnaba un género opuesto. La práctica de un cuerpo que lleva el fragor de la desesperación, el calor de la pasión de una mujer que no tiene ojos sino sólo para el hombre, es una parodia que gusta y que sigue vigente en los carnavales. Así pues, no se trata de desarmar la masculinidad solamente, sino de alentarla, con los gestos corporales y faciales que *María Moñitos* empleaba para lograr sus objetivos:

como consecuencia de una performatividad sutil y políticamente impuesta, el género es un «acto», por así decirlo, que está abierto a divisiones, a la parodia y crítica de uno mismo o una misma y a las exhibiciones hiperbólicas de «lo natural» que, en su misma exageración, muestran su situación fundamentalmente fantasmática. (Butler, 2007, p. 285)

6. "La contra-sexualidad no es la creación de una nueva naturaleza, sino más bien el fin de la Naturaleza como orden que legitima la sujeción de unos cuerpos a otros. Las prácticas contra-sexuales que van a proponerse aquí deben comprenderse como tecnologías de resistencia, dicho de otra manera, como formas de contra-disciplina sexual (...) La contra-sexualidad es también una teoría del cuerpo que se sitúa fuera de las oposiciones hombre/mujer, masculino/femenino, heterosexualidad/homosexualidad. Define la sexualidad como tecnología, y considera

que los diferentes elementos del sistema sexo/género denominados «hombre», «mujer», «homosexual», «heterosexual», «transexual», así como sus prácticas e identidades sexuales no son sino máquinas, productos, instrumentos, aparatos, trucos, prótesis, redes, aplicaciones, programas, conexiones, flujos de energía y de información, interrupciones e interruptores, llaves, leyes de circulación, fronteras, constreñimientos, diseños, lógicas, equipos, formatos, accidentes, detritos, mecanismos, usos, desvíos (...)." (Preciado, 2002, pp. 18-19)

Los actos de la *María Moñitos* incluían evidentemente elementos masculinos por los cuales era reconocido por sus iguales, para que no hubiera duda de que sólo era la representación de un hombre disfrazado de mujer que, como a ellos, por ejemplo, le gustaba el licor; con esto se enviaba un mensaje muy claro: el disfraz no es más que un pretexto para pedir dinero, nada debe inducir a suspicacias, aunque se siente en las piernas de esos otros hombres, los incomode y estos, con tal de poner un límite a esta manifestación sospechosa, terminen dándoles la contribución económica que esperan. De modo que, en tanto que era posible reconocerlo como hombre, no subvertía la heteronormatividad en esa acción performativa. Una visión que mantiene un referente al carnaval, ya que con frecuencia se explica desde la burla a la realidad. Visto así, las justificaciones carnavaleras vienen en auxilio de las dudas y las desviaciones. Lo cierto es que las multitudes que esperan pacientes el desfile de la Guacherna Gay, actualmente los sábados después del viernes de Guacherna, no van allí sólo a contemplar, sino a ejercer su derecho a señalar y expresar su incapacidad para performar su propio género, su ser hombre.

Durante muchos años se ha esperado de los hombres que se feminicen en las fiestas, ejerciendo personajes como novias, mujeres abandonadas o viudas, que mantengan a flote sus ademanes varoniles, ridiculizando así a sus mujeres quienes parecen no percatarse e incluso asisten a los desfiles a verlos. Podría uno suponer entonces que tal parodia no les afecta, y que es, por el contrario, celebrada sin el menor reparo.

El archivo que he revisado me ha permitido rastrear estas prácticas y entender los contextos culturales, pero no solo desde el punto de vista de la imagen que se ordena y se contempla, sino en el sentido de la imagen que se altera, se apasiona, se introvierte, se manipula, se retrotrae. Ciertamente es que esta mirada sobre los archivos de la *María Moñitos* es una memoria de la construcción de la masculinidad en el Caribe, un fragmento de la fiesta masculinizada y parodiada a favor de la misma, en detrimento de lo femenino.

Para abordar este fenómeno he contrastado el archivo de *María Moñitos* con pinturas de otras épocas. Pienso en las representaciones de mujeres que se transformaron en hombres como en la pintura *La mujer barbuda o Magdalena Ventura con su marido* (Figura 1.), del artista del barroco español José de Ribera, conocido como El Españoleto. La mujer fue retratada por encargo del mecenas del artista, Fernando Afán de Ribera y Téllez-Girón, Duque de Alcalá y Virrey de Nápoles, quien, al parecer, permitió a Ribera pintar a la mujer que presentaba un curioso caso de hirsutismo en su cara, esto gracias al privilegio que tenían los artistas en poder representar cuerpos no normados. A la vez confronto esta imagen con la del *Chevalier d'Eon* (Figura 2), el famoso espía de Luis XV, cuyo nombre verdadero era Charles-Geneviève-Louis-Auguste-André-Timothée d'Éon de Beaumont, también conocido como Mademoiselle Beaumont, en una pintura del artista inglés Thomas Stewart (antes Jean-Laurent Mosnier), quien realizó la obra en 1792.



Figura 1. De Ribera, J. (1631). La mujer barbuda o Magdalena Ventura con su marido.

Figura 2. Stewart, T. (1792). *Chevalier d'Eon*.



Figura 3. Brueghel el Viejo, P. (1559). *El combate entre Don Carnaval y Doña Cuaresma*.



Figura 4. Taylor, J. E. (1867). *Mardi Grass en Nueva Orleans, el martes 6 de marzo: procesión del Mistick Krewe de Comus*.

Se sabe poco de la representación de Mademoiselle Beaumont; lo que sí es cierto es que su práctica transformista no puede tomarse como simple estrategia militar. Contraponer estas imágenes, aunque de épocas y realidades sociales diferentes, permite observar la morbosidad desplegada por los artistas que capturaban también a *María Moñitos* siglos después.

A la vez comparo el espacio de la calle festiva, desde la visión del archivo, con dos imágenes: la del famoso *El combate entre Don Carnaval y Doña Cuaresma* (Figura 3), del artista flamenco Pieter Brueghel el Viejo (1559) y *Mardi Grass en Nueva Orleans, el martes 6 de marzo: procesión del Mistick Krewe de Comus* (Figura 4) (1867) del artista norteamericano James Earl Taylor, y me pregunto: ¿por qué las mujeres siempre van a los rituales de la cuaresma y los hombres al carnaval? Quizá, me respondo, porque los roles femeninos se circunscriben a las fiestas, a las ferias de mercado y a todo aquello que resuene como celebración: a la comida y su preparación, o incluso su venta, pero no a la bebida o al licor, a la confección del personaje del disfraz, pero no a su presencia en el carnaval, debido a que a las mujeres se les atribuyen espacios cerrados y relacionados con sufrimiento, pena, dolor, en este caso la Iglesia Católica, y a los hombres el espacio público, el ámbito de la transgresión y la sexualidad libre. Es ésta la distinción que se fue imponiendo en los roles femenino y masculino en el carnaval. Esa división explica por qué la mujer debe aparecer como parodia y no como mujer. Y pienso todo esto en unos años específicos, aunque creo que permanecen las divisiones: en Barranquilla, en Cartagena, en Santa Marta, son reinas, capitanas, chaperonas, modistas, madrinan, etc. Las mujeres no suelen parodiar a los hombres, y a lo largo de la historia de las fiestas no ha sucedido.

De la leche que mana de *La mujer barbuda* de Ribera al cerdo transportado en medio del *Mardi Grass* de Taylor; del hombre detrás de Mademoiselle Beaumont a la mujer pálida y enclenque que enfrenta a Don Carnaval; del disfraz “Soy loca”, en la película de Cepeda Samudio, a la *María Moñitos*, que van de la foto fija a la imagen en movimiento, es el despliegue del cuerpo grotesco que gusta, que mueve, que atrae y que mira fijamente. Y si el cuerpo grotesco de la *María Moñitos* es también, a la vez, la articulación de una contrasexualidad grotesca, que necesita y alimenta la masculinidad, no entenderíamos la parodia. Lo grotesco sería suficiente. Con la idea de fealdad propuesta por Umberto Eco, el concepto de grotesco de Bajtín y el cyborg que deviene grotesco propuesto por Colaizzi estamos probablemente ante un archivo de lo grotesco que configura la idea de carnaval, uno de cuyos oficiantes de sus ritos es la *María Moñitos*, ritos que tienen repercusiones políticas y sociales, no solo festivas. O, mejor, habría que leer lo festivo en clave política y social, es decir desde la forma de aceptación de un canon o de un código de lo femenino, de un símbolo que da sentido a su cuerpo, en relación con el cuerpo masculino que celebra al individuo macho que bebe y reparte trago, que se deja abrazar por la parodia de lo femenino, y que no se permitirá traspasar el límite rígido e higiénico que hay entre sexos y que, parece, todas y todos desean que se perpetúe.

## Grotesco y cyborguesco, tras un cuerpo carnavalero

*Viñeta 1<sup>[7]</sup>. La primera vez que tuve contacto con una persona que practicaba el travestismo fue en una peluquería cerca de la casa de mis abuelos. Habían obligado a uno de mis tíos a que me llevara a cortar el cabello. Allí, en aquella sala de belleza unisex, que abundaban en los barrios en la Barranquilla de los años ochenta, apareció ante mí la estilista más solicitada, conocida como Pinina. Tal vez había visto a muchos María Moñitos en los eventos de carnaval, pero nunca aquella visión. Pinina era rubia, blanca, utilizaba prendas femeninas y empleaba ademanes femeninos. Mientras me cortaba el pelo, le escuché decir que había tenido una mala noche. Su marido de turno llamado Juancho había venido a verla de noche en estado de ebriedad y sus golpes serían los responsables de una hinchazón en uno de sus párpados. Quedé tan conmovido aquel día, que intentaba reconstruir la escena, saber quién era el tal Juancho, y por qué le había pegado a Pinina. Era algo irracional. Pero a la vez la imagen de Pinina era extraña para que pudiera entenderla. Esa imagen, que hoy está en mi memoria recobrada, es la primera con el mundo vibrante del margen. Pero es además la imagen de la fealdad y de lo grotesco. La imagen del margen.*

Las imágenes grotescas me han acompañado siempre en el espacio carnavalero, porque allí se permite que unos y otros individuos se mezclen sin importar, en apariencia, las diferencias de clase, grupo cultural o ideologías que puedan transitarlo. Para Bajtín “el rasgo sobresaliente del realismo grotesco es la degradación, o sea la transferencia al plano material y corporal de lo elevado, espiritual, ideal y abstracto.” (Bajtín, 2003, p. 24). Por eso lo grotesco está muy asociado a la comicidad y a la fiesta popular, porque esa degradación conlleva

entrar en comunión con la vida de la parte inferior del cuerpo, el vientre y los órganos genitales, y en consecuencia, también, con los actos como el coito, el embarazo, el alumbramiento, la absorción de alimentos y la satisfacción de las necesidades naturales. (Bajtín, 2003, p. 25)

7. Mi archivo se presenta aquí en forma de viñetas, siguiendo el uso del término en lo que se refiere a dibujos o cómics, proponiendo una serie de recuadros en los que aparece mi vida en relación con las prácticas travestis, transformistas y drag queens, y de aquellas personas con quienes me relacioné de manera directa o indirecta, que es apenas una selección. Las viñetas se han conformado con varias imágenes, pensando en diferentes paneles (como sugiere la voz inglesa para el término), reconstruidas a partir de mi memoria, y aunque no están datadas, en algunos casos,

corresponden a las diferentes etapas de mi propia vida, siguiendo el mismo sentido de los archivos y de la vida de María Moñitos, y de todo el contexto que nos rodeaba a ambos: casi a un año de haber nacido yo, en los años setenta, Castellano crea a María Moñitos; a finales de los años ochenta las experiencias travestis y la homofobia se hacen más manifiestas. Estos son los mismos años en que el personaje de María Moñitos empieza a ser reconocido; y, finalmente en 2000, concluyendo la etapa universitaria, en la que por fin salgo del closet, Castellano fallece.

El cuerpo carnalero es, como ya anunciaba, un cuerpo grotesco. Cuando uno observa los gestos de la *María Moñitos* y en general de los hombres que se disfrazan de mujer, salta a la vista el énfasis en lo sexual. Los cuerpos de hombre tienden a exagerar la gestualidad visual y táctil: movimiento insistente de sus ojos, que parecen salir de sus órbitas, gesticulación exagerada de bocas y labios; agarran a otros hombres y los besan provocativamente sin detenerse. No cejan en su intento, hasta no lograr producir la mayor incomodidad en sus presas. Un rasgo de lo grotesco que destaca Bajtín:

Entre todos los rasgos del rostro humano, solamente la boca y la nariz (esta última como sustituto del falo) desempeñan un rol importante en la imagen grotesca del cuerpo. Solo cuentan los ojos desorbitados, pues lo grotesco se interesa por todo lo que sale, hace brotar, desborda el cuerpo, todo lo que busca escapar de él. (Bajtín, 2003, p. 285)

Podría uno pensar que el rostro de la *María Moñitos* produciría miedo por su expresión grotesca, o por su fealdad, o que seduciría a la vez con sus ojos, pero lo que resulta ser es un vehículo de lo lascivo, como lo obsceno, como el deseo sexual propio del carnaval. Umberto Eco asevera que “en una sociedad que defiende ya el predominio de lo humano y de lo terrenal sobre lo divino, lo obsceno se convierte en orgullosa afirmación de los derechos del cuerpo” (Eco, 2011, p. 142), punto en el cual coincide con las tesis de Bajtín en su estudio sobre la obra de François Rabelais: *Gargantúa y Pantagruel*. Según los criterios medievales padre e hijo son deformes porque son desproporcionados, gigantes, pero su deformidad se torna gloriosa. Ya no son los temibles gigantes: “con su incontinente y enorme tamaño se convierten en los héroes de los nuevos tiempos.” (Eco, 2011, p. 142). Así también la imagen del loco, que se convierte en protagonista del festín orgiástico y obsceno. Las fiestas de locos que se celebraban en la Edad Media y en el Renacimiento tenían como objetivo desmoldar la oficialidad del ritual eclesial y permitir poner las jerarquías y el mundo al revés. El loco, como lo percibe Bajtín, es una

inversión paródica del culto oficial acompañado de disfraces, mascaradas y danzas obscenas (...) degradaciones de los diferentes íconos y símbolos religiosos transferidos al plano material y corporal: tragaldabas y borrachines aparecían sobre el altar, se hacían gestos obscenos, especies de strip-tease, etc. (Bajtín, 2003, p. 72)

Y, ¿la Loca? ¿Está representada acaso en la *María Moñitos*? En la interpretación de este personaje pareciera que se conjugaran dos naturalezas. Por una parte, la mujer desesperada que sale a buscar a los hombres y, por otro, un afeminamiento paródico de un hombre que sucumbe a la locura de carnaval. Es decir: una Loca. En ambos casos no se trata de una mera representación de una mujer. Su cuerpo permite una lectura de la percepción común del homosexual o de la travesti. En los

años en los que la *María Moñitos* empezó a hacer sus apariciones y vio en la calle imágenes como las que aparecen en el documental póstumo de Cepeda Samudio, y en otros documentales de los años sesenta y setenta, la figura de la Loca solía ser representada por hombres heterosexuales que incluso afirmarán su sexo con letreros y gestos. La imagen del afeminado ya había ganado terreno en las representaciones visuales y audiovisuales en películas como *Una Eva y dos Adanes (Some Like It Hot)* de Billy Wilder (1959), *No desearás al vecino del quinto* (1970) de Tito Fernández o *La jaula de las locas (La Cage aux folles)* (1978) de Édouard Molinaro, cuyo principal recurso es la parodia de lo femenino o del afeminado. De la misma manera *María Moñitos* construye un personaje en el que se yuxtaponen la fealdad, la locura y lo grotesco en un mismo personaje.

La performatividad es la manera por la cual los cuerpos se replantean frente al desafío heterosexual que intenta deslegitimar la palabra del cuerpo sexual y diverso. Giulia Colaizzi propone una construcción discursiva de un cuerpo que llama *cyborguesco*, un nuevo cuerpo que lucha en la contemporaneidad. Una propuesta que surge “en un intento de definir una nueva tipología de sujeto en el momento en que asistimos a la disolución del cuerpo —es decir, del individuo— de la modernidad.” (Colaizzi, 1996, p. 1). Siguiendo las propuestas de *El manifiesto cyborg* de Donna Haraway, Colaizzi ve al *cyborg* como

una especie de Frankenstein tecnológico —ser des/figurado, ‘abyecto’, uno y otro a la vez— cuyo cuerpo, como el cuerpo grotesco descrito por Bajtín en su análisis del texto rabelaisiano, excede constantemente las fronteras entre cuerpo individual y mundo, el ‘yo’ y el ‘otro’. (Colaizzi, 1996, p. 2)

La propuesta de Colaizzi es leer este cuerpo *cyborg* en el sentido de cuerpo grotesco, definido como “—un cuerpo que propongo definir como *cyborguesco* porque es nuestro grotesco, el del relato post—moderno, tecnológico—que nos recuerda que ‘la frontera entre ciencia ficción y realidad social’ es una ilusión óptica.” (Colaizzi, 1996, p. 3). El cuerpo de la *María Moñitos* sería un *cyborg/grotesco*, teniendo en cuenta que

si el *cyborg* tiene que entenderse como un cuerpo grotesco reinscripto por la tecnología, es entonces — así como el cuerpo carnavalesco o el cuerpo grotesco de la cultura popular en la crisis de valores que caracteriza el paso a la cultura renacentista— vehículo de crítica y posible agente de cambio social. (Colaizzi, 1996, p. 2)

La *María Moñitos* es un cuerpo carnalero, que suma la metáfora *cyborg* recreando un género grotesco, una visión de su transformación, frente a cualquiera que ha pretendido seguir sus pasos, o a aquellos que se enfundan el atuendo femenino o practican el afeminamiento. Ahora bien, se trata de una transformación incompleta, puesto que en la *María Moñitos* hay un componente *queer*<sup>[8]</sup> que es importante.

## El cuerpo de la *María Moñitos* ¿un cuerpo queer?

*Víñeta 2. La primera vez que sentí el impulso de transformarme en viuda de Joselito, el personaje que simboliza la vida y la muerte del carnaval, fue en 2014. Por supuesto no era la primera vez en montarme, ya lo había hecho siendo muy joven en la privacidad de la habitación de mi madre, y después habría sucumbido en un balneario en la costa Caribe. Como no soy bueno para la voz dramática, menos para la actuación, me propuse recurrir a los gestos de dolor y tristeza, cubierto por un velo fucsia que tenía pegado a un sombrero rojo. Unas protuberantes gafas de sol muy oscuras, abanico andaluz, bolso, medias negras y zapatos rojos de carnaval, enfundado en un vestido negro de mi madre, que me ajustó sin problemas. El desfile es de los pocos de viudas de Joselito que sobrevive y se celebra los martes de carnaval. Los miembros de dos comparsas que antes eran una sola —Disfrázate como quieras y La puntica no ma’— se unen en el desfile. Y junto a mí una institución: la viuda interpretada por el artista performer Alfonso Suárez. Muchos hombres enfundados en el disfraz de la Abandoná, muchas mujeres saliendo como viudas revolucionando la tradición.*

Los hombres que se disfrazan de mujer o parodian a las travestis ya se han hecho un lugar en el imaginario festivo del Caribe: la *Abandoná*, *María Abanico* y por supuesto las *María Moñitos*, hoy multiplicadas como tendencia en las fiestas. Para Edgar Rey Sinning el disfraz de mujer es uno de los más importantes en las festividades populares; sin embargo, no logra comprender las razones por las cuales deciden hacerlo y arriesga esta hipótesis:

muchos lo hacen para pasar un rato alegre y otros por encontrarse plenamente identificados con él (...) este disfraz es común verlo en la temporada; unos aparecen haciendo el papel de novias en un supuesto matrimonio y desfilan acompañados de sus esposos; éstos y aquéllas simulan permanentemente un beso. (Rey Sinning, 2004, pp. 157-158)

8. Una definición de la expresión queer puede explicar su difundido uso político: "Queer, que en inglés significara originalmente "raro", "excéntrico" o "extraño", "torcido" o "desviado", hace tiempo que se convirtió en injuria, insulto y arma verbal de uso coloquial orientado con especial intensidad contra los homosexuales y, de modo más difuso, contra todos aquellos cuya conducta, apariencia, "estilo de vida" o "forma de ser" no se ajusta a las normas imperantes de la "naturaleza" humana. Es justamente esta condición de arma verbal lo que hace que su resignificación se cargue de tanta pasión." (Epps, 2008, p. 898-899). Utilizo aquí el término tomando en cuenta el cuestionamiento que ha tenido, así también su impacto,

en Latinoamérica, ya que "una de sus limitaciones, quizás la más importante (ya que de una palabra se trata) es de orden lingüístico: como ya se ha indicado, "queer" tiene más peso, más fuerza, más resonancia en un contexto mayoritariamente anglófono que en cualquier otro. Este hecho aparentemente obvio y sencillo, vislumbrado en la tendencia a incluir en casi todo examen de la teoría queer una definición de la palabra "queer", suele diluirse ante las pretensiones generalizantes propias de toda teoría (he aquí una generalización meta-teórica), incluso cuando ésta quiere mostrarse atenta, como en el artículo presente, a localizaciones, particularidades, peculiaridades, personalizaciones y especificidades." (Epps, 2008, p. 900)

Se piensa que la mayoría de los que lo hacen son travestis, maricas u homosexuales, como lo sostiene Rey Sinning; incluso cree, apoyándose en opiniones psicológicas, que "este hecho está referido a una pasividad masculina, en la vida diaria; otros afirman que está motivado por una represión sexual" (Rey Sinning, 2004, pp. 157-158), argumento moralista<sup>[9]</sup>, para nada científico, que incluso revisa solo la participación en el desfile y que olvida que el carnaval lo hacen, en su mayoría, personas del colectivo LGBTIQ+, que de una u otra forma desempeñan diferentes roles en su configuración: maquilladores, modistos, coreógrafos, bailarines, etc.

Tal es el desconocimiento de autores como Rey Sinning, que cita el carnaval romano para justificar la participación de los travestis en el carnaval de Barranquilla, cuando desde el siglo XIX las travestis estuvieron presentes en las danzas de tradición del carnaval de Barranquilla como la de El Congo Grande, creada por el comerciante italiano Joaquín Brachi, la cual tenía una prohibición sobre la participación de mujeres y niños. Con fuertes influencias africanas, El Congo Grande estaba compuesto, entre otros, por hombres transformados en mujeres

que habían sido convencidos por Joaquín Brachi para que se vistieran de mujer porque en esa época estaba prohibido que las mujeres bailaran en los congos porque eran danzas guerreras, de hombres, asevera Gilberto Altamar (en entrevista personal), quien ingresó al grupo en 1950. (Gasca, 2017, pp. 265-266)

Siguiendo a Gasca se confirma que "esto quiere decir que El Congo Grande, desde el comienzo, tuvo travestis" (2017, p. 266), y que es evidente que el transformismo era una práctica incorporada en las festividades populares caribeñas.

Es también importante señalar el papel que juegan los heterosexuales como miembros de las danzas tradicionales sobre las que Ligia Cantillo Barrios ha investigado, como es el caso de los hombres disfrazados de mujer, que mantienen su identidad masculina:

hombres de apariencia ruda, curtidos por el tiempo, el trabajo arduo y la insatisfacción de las necesidades básicas dejan su tradicional indumentaria masculina y la reemplazan por las femeninas. Se visten con faldas largas y blusas de flores multicolores (vestido de cumbiambera) y se maquillan con tonos fuertes sus rostros, cubren sus cabezas con un sombrero adornado con flores y llevan en su mano una sombrilla. (Cantillo Barrios, 2014, p. 166)

9. Cuando Rey Sinning usa los términos pasividad sexual o represión sexual, moraliza los conceptos. No es verdad la tan mentada pasividad sexual a la que se refiere sobre las personas gay masculinas, como tampoco en las personas transgénero y/o transexuales, como tampoco

que exista una represión sexual, porque son conceptos acuñados por las iglesias cristianas y la institución clínica, acudiendo a Michel Foucault. Sigue la idea de que las sexualidades diversas son pecaminosas o padecen enfermedades contagiosas.



¿Las farotas de Talaigua? En más de una ocasión escuché en documentales y eventos a la directora de esta danza, Etelevina Dávila, ya fallecida, advertir que los danzantes de las farotas no son homosexuales, algo que le expresó a la prensa hace más de veinte años incansablemente y que fue su prueba más fuerte:

Me costó trabajo convencer a la picardía de la gente de que los bailarines no eran maricas, que eran todos unos señores, padres de familia, algunos abuelos, que aman tanto su folclor que no tienen inconveniente en ponerse un traje de mujer. (Llanos Rodado, 1999, s.p.)

La presencia de las Farotas hace parte de la cultura popular, igual que los hombres cisgénero que se disfrazan con atuendos femeninos, inmortalizados en no pocas ocasiones por la literatura:

Llegaron a un pueblo de descendientes de esclavos en el que por las noches los hombres se disfrazaban de mujeres y bailaban canciones de burla a las mujeres de verdad que se dejaron seducir por los invasores que mandaba el rey. Bailaban al compás de un guía vestido de mujer, de piernas peludas, que movía una bandera mientras los niños del pueblo corrían adelante gritando ahí vienen las farotas. (Burgos Cantor, 2014, p. 145)

La presencia del sujeto que se reconoce como heterosexual, pero que transgrede esa orientación sexual en el carnaval al vestirse de mujer para gozar y pedir dinero, es uno de los diferentes estereotipos detectados por Catalina Ruiz-Navarro, al que hay que sumar las viudas de Joselito. Para Ruiz-Navarro las viudas, que lloran por las calles el martes de Carnaval a Joselito

son interpretadas tanto por hombres como por mujeres sin que, en el caso de estos, se los tilde de homosexuales. El personaje, que se presta para la caricatura y la exageración, no representa un papel excluyente, y por eso, para algunos, se convierte en un espacio propicio para descansar por unas horas de la masculinidad. (Ruiz-Navarro, 2011, p. 199)

Aunque los disfraces de estos hombres no están exentos de cuestionamientos, como evidentemente sí lo estuvo la *María Moñitos*, que para Cantillo Barrios mantiene una doble naturaleza en el disfraz, a la vez que

un trabajador de la construcción (albañil), actividad impregnada de fuerza física (...) crea y se disfraza de una mujer seductora que acosa a los hombres con besos y abrazos en forma descomplicada y sin ningún recato, y sin temor de transgredir su masculinidad hegemónica, la cual está muy presente en el hombre Caribe. (Cantillo Barrios, 2014, p. 166)

*María Moñitos* o Emil Castellano, el hombre rudo que nunca dejó de aclarar y afirmar su masculinidad como lo aseguró a Franco Altamar en una entrevista para la prensa: “no tengo nada de homosexual. Yo lo que soy es un tronco de vivo y me gusta entusiasmar al público.” (2013, p. 2)

Curiosamente, para algunos entendidos, la tradición de disfrazarse de mujer se está perdiendo en los carnavales. Así lo han afirmado los escritores Carlos Polo y Libardo Barrios Escorcía, quienes recientemente han rescatado la tradición de dos disfraces simbólicos de los carnavales, la *Abandoná* y *María Abanicos*. Sobre la tradición de la *Abandoná*, Polo recuerda que en los años ochentas

llegaban en grupos de a dos y de a tres y tomaban por asalto a mis tíos y vecinos que se sabroseaban el Carnaval a golpe de aguardiente y frías. Los recuerdo maltrajeados, con un tufo endemoniado de tres días de trago, maquillados, con barba y bigote, con vestidos viejos, ajados, piernipeludos, llorosos, pidiendo dinero so pretexto de la manutención de sus hijos abandonados (unas muñecas de trapo que cargaban como a un trasto). (Polo, 2017, s.p.)

El personaje de la *Abandoná* resulta de ese imaginario que se encuentra ligado a la manera como se vivían las fiestas. Las diferencias debían ser superadas sin dejar de mostrar las señales de que la masculinidad no estaba en entredicho, conservar los rasgos del macho costeño y, en ningún caso, dejar escapar una sola señal de afeminamiento ni en el cuerpo ni en el maquillaje. Vivir la experiencia de los carnavales como un goce que no interfiera con la masculinidad, pero que tampoco permita que afloren las identidades sexuales que la cuestionan. Eso se lo dejaron claro los entrevistados a Barrios Escorcía en su exploración del personaje de la *María Abanico*:

Yo soy un varón, y no dejo de serlo cuando me disfrazo; simplemente me tomo el trabajo de imitar a una mujer. No soy gay, porque el gay quiere ser más que una mujer, y a una mujer no se le puede superar en ningún aspecto, ella es única. (Barrios Escorcía, 2017, p. 93)

Los dos personajes, junto a manifestaciones como el Reinado del Cadillo en el que hombres heterosexuales ataviados con disfraces femeninos folclóricos compiten por un título en Baranoa (municipio del departamento del Atlántico), intentan limpiar e higienizar<sup>[10]</sup> muy a fondo la masculinidad para que no se contamine con

10. Uso esta expresión dada la tendencia actual en limpiar el lenguaje, como en el caso de ciertos partidos políticos colombianos que no reconocen al colectivo LGBTQ+, al referirse a ellos como no heterosexuales. Una idea de esto la expresa Preciado al decir que: “Es preciso señalar

que estas tecnologías del sexo y del género no existen aisladamente o de manera específica, sin formar parte de una biopolítica más amplia, que reúne tecnologías coloniales de producción del cuerpo-europeo-heterosexual-blanco. De este modo, el nuevo cuerpo masturbador, amenazado

ademanos, códigos y recursos homosexuales. Polo y Barrios Escorcía son conscientes de que ya se ha ido perdiendo la tradición de disfrazarse de mujer, porque travestis, transformistas, transgéneros y *drag queens* están participando visiblemente en los carnavales, y eso pone en entredicho su idea de parodia de la mujer, y también cuestiona su masculinidad intocable debido a que todos aquellos sujetos heterosexuales que practican el transformismo en los carnavales, constantemente se justifican explicando que no son maricas.

Para otros, como el periodista Jorge Enrique Rojas, la *María Moñitos* es un cuerpo *queer* que hace parte de las tradiciones carnavaleras: “el disfraz de varón pintorreado como mujer festiva —al comienzo, una argucia inventada para hacerle quite al hambre y conseguir unas cuantas monedas— con el tiempo se convirtió en el primer símbolo de la participación gay en el desfile”. (Rojas, 2009, p. 55)

Las referencias al varón que decide transformarse en mujer o convertirse en travesti han impregnado la música popular especialmente en el Caribe. Es el caso de la canción *El gran varón*, escrita por Omar Alfanno e interpretada por Willie Colón. Cuenta la historia de Simón, quien decide ir en sentido contrario de las expectativas de su padre Andrés y emigrar desde Puerto Rico a los Estados Unidos para, una vez allí, hacer la transición y convertirse en transexual. Duramente criticada por el público por considerarla homófoba, la canción es considerada la primera en español que habla del fenómeno del VIH SIDA pues Simón muere muy joven, a los 30 años, a causa de la enfermedad, justamente cuando es repudiado por sus padres. La canción apareció en un álbum de Colón en 1989 y se difundió ampliamente en los circuitos radiales latinoamericanos; incluso la historia se llevó al cine en 2002: la película mexicana *Simón, el gran varón*, dirigida por Miguel Barreda Delgado, con la actuación de Alberto Estrella, Víctor Carpinteiro y Alicia Encinas. Pero no fue esta la única vez que el imaginario asoció o creó estereotipos con la práctica del travestismo y el transformismo.

En América Latina, y específicamente en Colombia, los melodramas han jugado un papel muy importante en la difusión del estereotipo a través de la televisión, en particular las que han presentado un alto índice de audiencia en las últimas décadas. Han sido más de una treintena de historias que seguían promoviendo el estereotipo. Por ejemplo, el actor Carlos Barbosa siguió lidiando con el señalamiento de su supuesta homosexualidad cuando interpretó al peluquero Eurípides de la

telenovela *El Divino* (Caracol Televisión, 1987-1988). La figura de la ‘loca’ o del homosexual afeminado aparece en la televisión de la mano de esta telenovela que, a finales de los años ochenta, llegó a provocar muchas críticas, incluso la probable censura. *El Divino*, una adaptación de la novela del mismo nombre del escritor Gustavo Álvarez Gardeazábal (1985), fue llevada a la televisión en 1987 bajo la dirección de Kepa Amuchástegui.

La historia ocurre en un pueblo del Valle del Cauca llamado Ricaurte, en el que Mauro, un humilde muchacho, se enamora de una chica de clase alta. En el fondo es una obra costumbrista que muestra la cultura de una región de Colombia, con los típicos paisajes y personajes que captan audiencia: como las hermanas adineradas, el bobo, la chismosa, el cura, el terrateniente, la dama elegante, la fanática religiosa, la adivinadora del futuro, el prestamista, el vago, el boticario, los extranjeros, entre otros.

En ese contexto aparece por primera vez un personaje homosexual —con toda la parafernalia típica montada por el mismo novelista, en aquel inhóspito pueblo— que, como las mujeres del lugar, asedia al protagonista. Barbosa, en una entrevista concedida a Patricia Pardo para el programa televisivo *Confesiones* en 2017, habló de ese papel que, paradójicamente, le abrió las puertas de los medios de comunicación, de los canales y programas de televisión:

cuando me ofrecieron el personaje lo pensé unas diez veces porque era el único (...) la primera vez que se iba a hacer un personaje de esos en televisión. En esa época había más machismo que ahora y esos personajes no se podían ni siquiera nombrar porque iba a ser un problema para el actor (...) porque cuando no se ha hecho una cosa así la gente tiene mucho temor. (...) y decidí aceptarlo. (Rojas, 2017)

Como se ve el estereotipo tomó forma a partir del melodrama, y logró sus frutos. Las estrategias usadas para captar a familias enteras se manipulaban desde la televisión. En ese sentido habría que tener en cuenta la imagen que la telenovela creó, o el papel importante jugado sobre los estereotipos con respecto a los homosexuales.

Y, no obstante, la censura logró que otras telenovelas fueran retiradas del aire, como fue el caso de *Infierno* (1987), escrita y dirigida por Bernardo Romero Pereiro y protagonizada por Luis Eduardo Arango quien, en los escasos tres capítulos que se transmitieron, interpretó algunas escenas íntimas. También de la telenovela *Los Pecados de Inés de Hinojosa* (RTI Televisión, 1988), dirigida por Jorge Alí Triana, fueron censurados algunos capítulos por las escenas de lesbianismo entre dos de las protagonistas, Amparo Grisales y Margarita Rosa de Francisco, aunque no lograron retirarla de la programación. (Peláez, 2008, s. p.)

Al avanzar los años noventa, la participación en televisión de personajes LGBTQ+ fue incrementándose y se fue pasando de un estereotipo a la realidad de la vida cotidiana. Desde Eurípides hasta nuestros días se ha generado una

por una contaminación interna a sus propios límites, opera también como una metáfora fisiológica de los nuevos estatales modernos en pleno período de expansión colonial. La piel, sometida, del mismo modo que la frontera, a un proceso inmunológico de auto-protección y auto-demarcación, se convierte en la superficie

de registro de las nuevas estrategias de formación de los estados soberanos europeos. La misma economía de regulación energética protege al cuerpo y al estado-nación de deplorables maniobras solitarias que podrían convertirse en un peligro para su seguridad y su reproducción.” (Preciado, 2002, p. 83)

transformación en el tratamiento de los personajes gay en las telenovelas. Eso cree Álvaro H., de la Fundación Diéresis:

antes éramos amanerados, femeninos y con tinte de caricatura. En *Café*, con el hermano de Sebastián Vallejo, se mostró la salida del closet; el Marcel, de *Hombrés*, es más de avanzada. Hoy el personaje hasta que no dice, no se nota que es. (Peláez R., 2008, s.p.)

Algunos de los actores que interpretaron personajes LGBTIQ+ en la televisión colombiana fueron Guillermo Vives, como Bernardo Vallejo Saénz en *Café con Aroma de Mujer* (RCN Televisión, 1994-1995); la actriz Alejandra Borrero interpretó a Helena Saldarriaga en *Perfume de Agonía* (Producciones JES, 1997-1998) y a Soledad Carbó en *Merlina mujer divina* (RCN Televisión, 2006); Julián Arango interpretó al estilista Hugo Lombardi en *Yo soy Betty la fea* (RCN Televisión, 1999-2001); Sebastián Boscán interpretó a Leandro Santos en *Pasión de Gavilanes* (RTI Televisión, 2003-2004); Endry Carreño fue la primera actriz transexual en interpretar un personaje travesti llamado Laisa, en *Los Reyes* (Coestrellas, 2005-2006); Juan David Galindo interpretó a Alcides Niño, un obrero que enfrenta su homosexualidad en *El último matrimonio feliz* (RCN Televisión, 2008-2009); Patrick Delmas y Jorge Enrique Abello conformaban una pareja igualitaria en la serie española adaptada en Colombia *Aquí no hay quien viva* (RCN Televisión, 2008-2009); Ricardo Leguizamo interpretó al chef Gino en *Amor en custodia* (RCN Televisión, 2009-2010); Natalia Reyes interpretó a Ana Lucía Giraldo en *A mano limpia* (Cenpro Televisión, 2010-2011/2012-2013); Mijail Mulkay interpretó a Rodrigo Flores en *Los caballeros las prefieren brutos* (Laberinto Producciones, 2010); Rodrigo Candamil interpretó al diseñador Lucas de la Rosa en *Chepe Fortuna* (RCN Televisión, 2010-2011) y en *Casa de Reinas* (RCN Televisión, 2012-2013); Andrés Parra interpretó al diseñador Tony en *Hilos de amor* (Caracol Televisión, 2010-2011) y Juan Pablo Espinoza interpretó a Camilo Rincón, un personaje que se negaba a aceptarse como homosexual en *Secretos de familia* (Caracol Televisión, 2010-2011).

El cuerpo de Emil Castellano Calderón, que encarnó a la *María Moñitos* durante veinticinco años, promovió el estereotipo pero a la vez alentó, en cierta forma, la visibilización de las prácticas travestis, arraigadas en lo popular: un travestismo artesanal, podría decirse, que llegó a convertirse en una institución desconocida en su valor y pervivencia en el tiempo, en los carnavales de Barranquilla y de los pueblos del departamento del Atlántico: Baranoa, Luruaco, Puerto Colombia, Sabanalarga y Santo Tomás. Y esto es posible constatarlo a través del archivo visual de *La Moñitos* y su ventrílocuo que, al igual que las travestis, las transformistas y el Carnaval Gay de Barranquilla y el Atlántico, han creado y mantenido un repertorio de memoria que traspasa los medios, los espacios, los imaginarios y los años.

### La *María Moñitos* como imagen de archivo visual

*Viñeta 3. La víspera de la fiesta de Halloween de 2004, me encontraba en Montería para participar en un encuentro académico. En la llamada Perla del Sinú, me aguardaba una sorpresa. Mi amigo Fredys, un activista apasionado, fascinado por el mundo queer, había planeado al detalle una fantástica bienvenida, después que en años anteriores pernocté muy a menudo en aquella ciudad a la que no había regresado. El plan me pareció una completa e irracional locura, pero me reencontró con un pasado que quería sepultar, y, sin embargo, accedí. Un nutrido grupo de amigos suyos y conocidos habían decidido celebrar Halloween transformándose en candidatas a un reinado organizado por ellos mismos en el balneario conocido como Coveñas. Nos fuimos al mercado a comprar los ajuares y partimos a la aventura silvestre. La noche de las brujas en una propiedad privada, un grupo muy grande de hombres gay se transformaron en reinas de belleza. Por mi atuendo, con color predominante fucsia, resulté ser Fresita. Pasadas las horas, y pese a mi fuerte incomodidad con el maquillaje, acompañé al séquito real a buscar a miembros de la Marina en el pueblo. La madrugada se extendió de tal forma que creía estar viviendo una escena en el pueblo de Brest, en la película de Rainer Fassbinder, Querelle de Brest. Mi amigo murió asesinado cuatro años después, a los pocos días de haber viajado a Barranquilla a disfrutar de lo que más le gustaba: los carnavales.*

La *María Moñitos* fue encarnada por Emil Castellano Calderón desde muy joven, hasta que falleció a sus cincuenta años en 2000. Castellano Calderón nació, probablemente, en La Guajira. Unas fuentes hablan de que probablemente fuese oriundo de San Juan del César. Otros dicen que era hijo de un dentista de nombre Juan Castellano, que vivía cerca al centro de Ciénaga, en el departamento del Magdalena. La madre de Castellano Calderón era una señora llamada Dilia Calderón, la saluda en una entrevista en pleno desfile, y expresa que quiere enviar sus saludos a Riohacha (Telecaribe, 1989). Otros artículos de archivo hablan de que su padre y su madre se separaron y el primero decidió dejar su crianza en manos de una tía, la que resultó ser la madre sustituta que, al parecer, Emil terminó reconociendo como su verdadera madre, pero sus saludos a su madre biológica en plena transmisión de televisión demuestran que aún mantenía un vínculo con ella.

Fue tal vez a mediados de los años setenta que empezó a disfrazarse de mujer, para salir en los carnavales. ¿Cuáles carnavales? Asumimos que ya vivía en Barranquilla. Residía en el barrio Las Nieves, uno de los espacios patrimoniales de la cultura popular que sostiene el carnaval contemporáneo. Durante años desfiló con el colectivo de disfraces de Enrique Salcedo, Rey Momo de 1995. Lo dice en otra entrevista: “Yo soy de Barranquilla, mi mamá es de La Guajira” (Telecaribe, 1990). Su extensa descendencia era el argumento para declarar que era un hombre heterosexual con una familia numerosa. Uno de sus hijos, al parecer el único que le acompañaba en los días de sus apariciones de carnaval, sería, según lo expresó, el

heredero de su legado cultural. La memoria actúa en el caso de la *María Moñitos* como un archivo vivo. Se encuentra en el imaginario social, desde las fotografías a los videos, incluso en individuos que siguieron haciéndolo como un personaje que le pertenece a toda una comunidad.<sup>[11]</sup>

En su camino por convertirse en valioso archivo del imaginario festivo, la *María Moñitos* fue incluida por la fotógrafa María Victoria Villalba Stewart, conocida como Viki Ospina, en una exposición con ciento veintiséis personajes retratados por ella, pertenecientes al Carnaval de Barranquilla, titulada *Dos miradas cruzadas en el tiempo: del realismo mágico al realismo cotidiano, Carnaval de Barranquilla* (1997). Es uno de los primeros archivos que recuerdo haber consultado. Apareció en un dossier dedicado a Barranquilla, que divulgaba su nueva exposición. Reconocida por sus intereses sociales, en las imágenes seleccionadas aparecían los personajes de carnaval al lado de imágenes de los oficios o de sus roles en la vida cotidiana, como planteando: ¿cuál era la vida cotidiana?<sup>[12]</sup> En una de esas imágenes aparecen las palabras de Castellano Calderón hablando desde su realidad cotidiana cuando no es tiempo de carnaval: “yo ya soy un señor de edad, de 47 años. Tengo ocho hijos y siempre los he sostenido con mi oficio de albañilería” (Ospina, 1997, p. 40). ¿Quién guarda el archivo? ¿quién lo considera? ¿quién lo valora? Tengo muchas más preguntas. Algo de estas fotos me dejan ver que no tengo respuestas que me permitan ir a fondo en los archivos consultados.

Dentro del espectro de archivos consultados, no imaginaba la decisión de las y los fotógrafos de retratar a la *María Moñitos* mucho más que a la Reina del Carnaval de turno. Viki Ospina y Enrique García se decidieron, a finales de los años noventa y comienzos de los dos mil, a enfocar su lente sobre un personaje que se había convertido a la vez en símbolo de las clases sociales que sobreviven día a día, puesto que viven de su trabajo informal, así que el carnaval es vital para estas, es un estado del alma. A la vez contradicción con lo que la *María Moñitos* representa de cara a las travestis y transformistas del colectivo LGBTIQ+ que durante más de dos décadas debieron soportar los oprobios de una comunidad, en este caso la barranquillera, que al tiempo decidió exaltar la burla y la parodia, mientras la ejecutaba contra quienes tenían las prácticas del cuerpo como prácticas de la cotidiano. Simplemente los archivos no existen en absoluto y esta propuesta ficciona y crea uno particular. El

estereotipo primó sobre lo demás y, en medio de todo, la lucha fue desde el cuerpo. Pensar el archivo desde los espacios homosociales nos podría dar algunas respuestas a este juego dicotómico, en especial en el sentido de la homosociabilización:

pensar la narrativa como compendio cartográfico y archivo de la memoria LGBTIQ+ es una de las más interesantes contribuciones de las obras de Jaime Manrique Ardila y John Better. La manera en que Manrique mira a Barranquilla, no es la misma en la que crece Better. Así, tampoco el centro de Better es el mismo que vivencia Manrique. La percepción de los espacios que cada uno vive según una época es muy distinta, y no se debe sólo a factores históricos, sino también económicos, socioculturales y afectivos. (González Cueto y Zurián, 2017, pp. 119)

Me propuse entonces revisar y recopilar una serie de piezas del archivo visual que incluye a varios fotógrafos, personajes de la sociedad barranquillera que compartieron con la *María Moñitos*. Una sola fotografía de Viki Ospina muestra a Emil Castellano Calderón enfundado en el oficio cotidiano de albañil, además de videos de varias épocas, especialmente tres documentales (*Panamericana* de 1957, *Un carnaval para toda la vida* de 1961 y *Al mal tiempo buena cara* o *La ópera del mondongo* 1974, citadas en el Archivo 6), más dos fragmentos de las transmisiones del canal regional Telecaribe, de los años 1989 y 1990, del archivo de ese canal. Esto permite dibujar un plano de la realidad de la representación visual de la *María Moñitos* y su especial incidencia en el espacio y tiempo de los carnavales durante por lo menos los últimos diez años de su vida, de 1989 a 2000. Su desaparición en 2000 pudo dar lugar a otros imaginarios que tal vez habían quedado relegados y, además, nuevos creadores y artistas pudieron haber tomado otro nivel de importancia, insospechado en los difíciles años ochentas y noventas, porque en los años dos mil la participación de la comunidad LGBTIQ+ se hizo más fuerte. Esto a tal punto que ahora circulan más noticias sobre los hijos de la *María Moñitos* que de los personajes que ahora lo encarnan heredando su legado.

Los seis archivos que siguen han sido organizados y compuestos por mí, no existen en esta forma en la realidad, como no existe un fondo específico de consulta. Estos archivos permiten evidenciar los procesos del transformismo heterosexual, en especial de un personaje como la *María Moñitos*, que ha traspasado todo formato desde los márgenes pero necesariamente en las formas de representación. Estos archivos seleccionados y compilados corresponden a una mirada múltiple, revisada y reinterpretada frente a lo que las prácticas travestis y transformistas *queer* tuvieron que pasar en aquellos mismos años —ser rechazadas, discriminadas o prohibidas—, en los que la *María Moñitos* y otros disfraces y parodias de mujer podían lograr sin tener elementos de prácticas artísticas y del cuerpo que son expresión de resistencia política, pues disfrazarse parodiando a las mujeres heterosexuales no corresponde a una reivindicación política y socio-cultural, que sí sería el caso de las prácticas travestis y transformistas.

11. Desde 2008, el taxista Iván Varela interpreta a la María Moñitos en los carnavales, tras la muerte de Emil Castellano Calderón. Rodeado de un ambiente familiar cuya característica principal es que madre, hermanas e hijos se convirtieron al cristianismo evangélico, Varela desafía su propio contexto y sigue saliendo a desfilas: “Salir la primera vez fue difícil porque me estaba disfrazando de una mujer y muchos creían que por hacerlo yo era homosexual. Hoy en día me siento orgulloso de estar con este disfraz

porque se ha vuelto un patrimonio en estas fiestas” (Arroyo y Meneses, 2018, s.p.). Por supuesto el mayor temor es una masculinidad puesta en entredicho.

12. O *la vida normal* como le dijo el director de la Cumbiamba La Revoltosa, Ubaldo Mendoza, a Ernesto McCausland mientras esperaban el bus que les llevaría a la Batalla de Flores en la Vía 40: “que venga esto rápido pa’ salir e integrarnos a la vida normal.” (McCausland, Carnaval XVII: la Revoltosa, circa 2006) Esta referencia hace falta en bibliografía.

**ARCHIVO 1:**

*Emil Castellano Calderón  
prepara a María Moñitos*

En esta secuencia de cuatro fotografías que datan de los años noventa, de autor desconocido y perteneciente al archivo del periódico *El Heraldo*, el archivo roza la intimidad del personaje. En las (figuras 5.A., 5.B., 5.C. y 5.D.) se le ve preparándose para una presentación en su casa, en compañía de sus hijos, o dando una caminata en los alrededores del barrio Las Nieves, en Barranquilla. Considero que el valor de estas imágenes es profundamente documental. Son los últimos años de su vida, los últimos también de la *María Moñitos*. La serie de imágenes fue publicada en las dos ediciones que ese periódico empezó a manejar con regularidad en la década actual. La forma como se publicaron las fotografías, sobre las que no parece haber adjudicado un autor, tiene la misma característica de casi todo aquello que se ubica en el margen: no hay ni la más mínima información que permita conllevar un proceso de investigación sobre el particular: esto es, no se encuentra al autor/autora de la fotografía, no se documentan las fechas exactas, no está claro si corresponden a un reportaje o crónica del mismo medio, es decir, la información se nubla completamente, sin permitirnos acercarnos más. Me pregunto por la finalidad de mostrarle en su casa, mostrar a su familia, etc. Incluso queda la pregunta por si él mismo promovió estas imágenes. Algunas son de corte en primer plano, lo que parece querer evidenciar la realidad del mismo. Las intenciones del fotógrafo no quedan muy a la vista. Encontramos a *María Moñitos* entrado en años, muy distante de las fotografías de los años ochenta. Llamen la atención las cintas de colores, que se vuelven más metalizadas y brillantes. Demuestran el paso del disfraz de lo artesanal a una estilización que bien pudo exigirle aparecer en los medios de comunicación, o por consejo de personas cercanas a la organización del carnaval. Pienso en la peluca que utilizó por primera vez y que le robaron al apenas salir, y el paso a estas cintas cuyo brillo se ha vuelto tendencia en el carnaval de nuestros días. Los archivos lo son en realidad, puesto que simplemente fueron publicados en el periódico, y no puedo asegurar que en realidad se tenga claro su valor, pero evidentemente el hecho de recordarlo puede que tenga ese propósito. No obstante todo queda en la más pura anécdota: el personaje querido por la opinión pública, que sin embargo no merece mayor reflexión sobre su vida, su situación laboral, su entorno y sus realidades.



**Figura 5.A.** Archivo *El Heraldo* (1990's). Emil Castellano Calderón transformándose en *María Moñitos* en su casa junto a uno de sus hijos.



**Figura 5.B.** Archivo *El Heraldo* (1990's). Emil Castellano Calderón transformándose en *María Moñitos* conversa en su casa con los medios.



**Figura 5.C.** Archivo *El Heraldo* (1990's). Emil Castellano Calderón transformándose en *María Moñitos* activando la actitud del personaje en su casa.



**Figura 5.D.** Archivo *El Heraldo* (1990's). Emil Castellano Calderón y *María Moñitos* en las calles del barrio Las Nieves.

**ARCHIVO 2:**  
*María Moñitos*  
*con la comunidad*

En esta secuencia aparecen tres (figuras 6.A., 6.B. y 6.C.) publicadas en un reportaje realizado por el periodista Javier Franco Altamar para los periódicos *El Tiempo* y *ADN*, más de diez años después de la muerte de *María Moñitos*. El periodista ganaría el Premio Ernesto McCausland a la Mejor Crónica de Carnaval por su trabajo. Las imágenes están firmadas por el fotógrafo Guillermo González, quien ha negado que las imágenes sean de su autoría. No se sabe exactamente de quién sean las imágenes. Un análisis de su factura me dice que pueden haber sido extraídas del álbum familiar de diferentes personas. La comunidad es, sin duda, la protagonista a su lado. Castellano, con su disfraz de *María Moñitos*, ha podido sentir que esas mismas personas de la comunidad le respaldan y acompañan en diferentes espacios: en un desfile de un carnavalito escolar de un jardín infantil, posando para la foto con una espontánea o poniendo en aprietos al cliente de un establecimiento, con las insinuaciones y provocaciones que ya hacían parte del libreto de su personaje. Las tres imágenes muestran aspectos diferentes entre ellas, por mucho que el hilo común sea una comunidad que se relaciona con un personaje que empieza a simbolizar el Carnaval. Su presencia en un jardín infantil demuestra que no había la menor sospecha de que su personaje denotara una conducta que se persiguiera, se criminalizara o se patologizara. Es evidente que se entiende que es una parodia y un disfraz, que se enmarca en las expresiones de la cultura popular. Los circuitos en los que se movía *María Moñitos* son próximos al conjunto de disfraces que estaban bajo la representación de Enrique Salcedo Rivaldo, designado como el primer *Rey Momo* de los carnavales contemporáneos, en 1995, y quien fue fundador de la Asociación de Grupos Folclóricos del Atlántico (AGFA) y del Carnaval del Sur. Las otras dos fotografías se corresponden con esta línea: una mujer desconocida que posa junto a una parodia suya, y que proyecta un personaje reconocido y muy familiar, o un hombre heterosexual que sale a carnavalear y que, mientras se toma una cerveza, encuentra un paisaje grotesco que despliega el erotismo más recóndito: un hombre fornido que lleva prendas femeninas y que se arroja sin contemplaciones sobre un cuerpo masculino que no parece tener dudas ante la tremenda incomodidad. Sea como sea, tanto el jardín infantil, como la mujer y el hombre permanecen en una identidad desconocida. Pensar los rumbos que pudo recorrer o tomar, en las personas con las cuales se relacionaba, los códigos que empleaba para comunicarse, su realidad en el día a día, todo queda para mí, por el momento, en un profundo silencio.



**Figura 6.A.** Archivo *El Tiempo* (1990's). *María Moñitos* en la carroza de Geraldine I, en el carnavalito de un jardín infantil de Barranquilla.

**Figura 6.B.** Archivo *El Tiempo* (1990's). *María Moñitos* posa junto a una mujer desconocida.

**Figura 6.C.** Archivo *El Tiempo* (1990's). *María Moñitos* en su performance del personaje junto a un hombre desconocido.

**ARCHIVO 3:**

*Personajes de la vida cultural y social con María Moñitos*

Las cuatro fotografías que componen este archivo corresponden a los periódicos *El Heraldo* y *El Tiempo*, y al artista y fotógrafo Haroldo Varela. En estas imágenes la *María Moñitos* pasa a un plano público muy especial, pues aparece retratada a pedido de los reporteros, de los personajes de la farándula local y de la vida cultural y social de Barranquilla, por sus mismas y acostumbradas formas de interacción social, con el cantante Checo Acosta (figura 7.A.), junto al disfraz de bebé de uno de los personajes del carnaval de los años noventa (figura 7.B.), con el jugador argentino Gabriel Omar Batistuta (Figura 7.C.) de la época en que los seleccionados de ambos países solían jugar en Barranquilla para las eliminatorias al Mundial de Fútbol, y finalmente en una fotografía icónica de Haroldo Varela (Figura 7.D.) en la que *María Moñitos* está besando al gestor cultural Ricardo Martínez Escolar (†), mientras Patricia Daes (†), conocida como Pachy (propietaria del famoso bar restaurante La Estación, que se inauguró con la restauración de La Aduana de Barranquilla) mira a la cámara disfrazada como *María Moñitos*. Esta es la única fotografía que tiene autoría, y es además un interesante ejercicio de serialidad, en la que *María Moñitos* se presenta como un transformismo duplicado, tanto en la persona de su intérprete Castellano y en Daes, que demuestra que el disfraz no cuestiona ni masculinidad ni feminidad, y que es en el fondo una práctica que plantea una acción performática que no va más allá de la simple parodia hacia lo femenino, que en este caso es devuelta por Daes, que no se sabe con exactitud si iba en ese sentido. La fotografía de Varela resume el pensamiento del personaje, que pasa a una segunda fase, en la que captado por los fotógrafos y cámaras, se convierte en un símbolo de la cultura carnalera y del transformismo que ejecutan los hombres heterosexuales en esta zona del Caribe. Pero me surge una pregunta: ¿quién parodia a quién?



**Figura 7.A.** Archivo *El Tiempo* (1990's). *María Moñitos* besa al cantante Checo Acosta.

**Figura 7.B.** Archivo *El Tiempo* (1990's). *María Moñitos* con banda de una marca de licor, posa junto a hombre desconocido disfrazado de bebé.

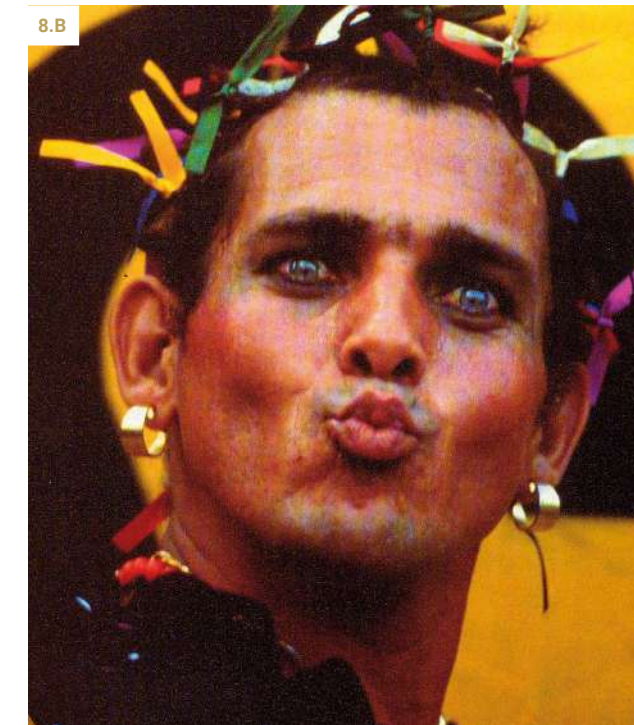
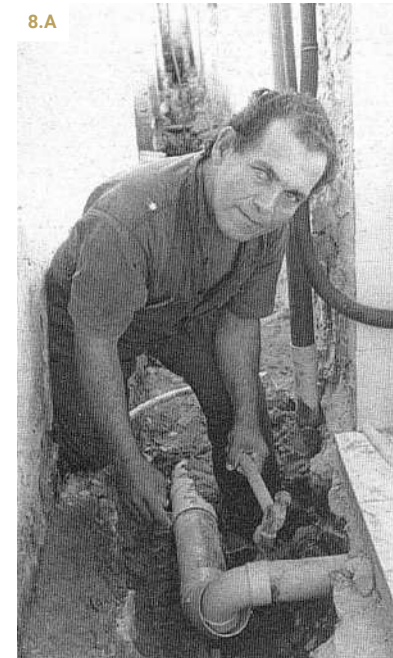
**Figura 7.C.** Archivo *El Tiempo* (1990's). *María Moñitos* besa a Gabriel Omar Batistuta, jugador de la Selección de Argentina, en el Estadio Metropolitano de Barranquilla.

**Figura 7.D.** Varela, H. (1990's). *María Moñitos* besa al gestor cultural Ricardo Martínez Escolar a la izquierda, y Patricia Daes, propietaria del desaparecido bar La Estación, posa a la derecha, disfrazada de *María Moñitos*.

**ARCHIVO 4:**

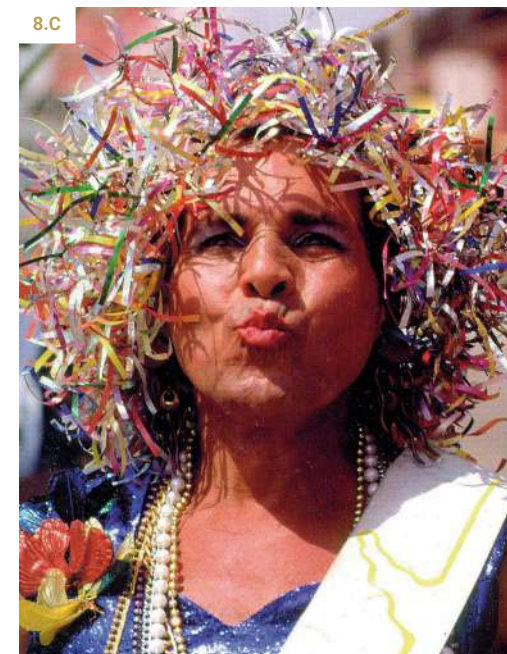
*María Moñitos retratada para exposiciones y libros de fotografía*

El interés por tener un retrato del transformista más famoso del Carnaval de Barranquilla de los años noventa lleva a notables fotógrafos de la ciudad a incluirlo en sus exposiciones y en sus libros de fotografía. Un particular fenómeno que forma parte de las dinámicas mismas de las fiestas, desde cuando Nina S. de Friedemann se atrevió, como antropóloga y etnógrafa, a publicar el primer compendio visual sobre las fiestas. En un hecho inédito aquel libro no volvió a tener una segunda edición, cuando paradójicamente tenía en sus páginas a uno de los más importantes fotógrafos del siglo XX en Latinoamérica: Nereo. Sin embargo, en estas cuatro fotografías que presento aquí de *María Moñitos*, lo podemos ver ingresar por la puerta grande de los registros fotográficos del carnaval. Las dos primeras imágenes corresponden a la exposición *Dos miradas cruzadas en el tiempo* de Viki Ospina (figuras 8.A. y 8.B.), en la que se le ve en su oficio cotidiano como albañil, con el cual sostenía la economía familiar, y justo a su lado, en una imagen que no tiene fecha muy clara, aparece como *María Moñitos*. En esa exposición, que no tuve oportunidad de conocer, Ospina colocaba juntos al intérprete cotidiano y al personaje que encarnaba en las fiestas, constituyendo estas dos fotografías el único caso que se encuentra en la exposición que daría cuenta de un acto performativo. La tercera imagen es del fotógrafo Enrique García (figura 8.C.), un auténtico escritor de la luz, quien durante las últimas décadas se ha dedicado a retratar el mismo espacio de acción de los artistas del carnaval, y que captó a *María Moñitos* en pleno desfile de la Batalla de Flores, en plena acción, y que muestra su paso de la incursión en la calle a su entrada a una parada folclórica. Por último, encontré una imagen que le tomó el artista Samuel Tcherassi (figura 8.D.), cuyo formato era muy comercial, y que hace parte de su repertorio de libros de fotografías de carnaval, un hito en la evolución visual de las fiestas.

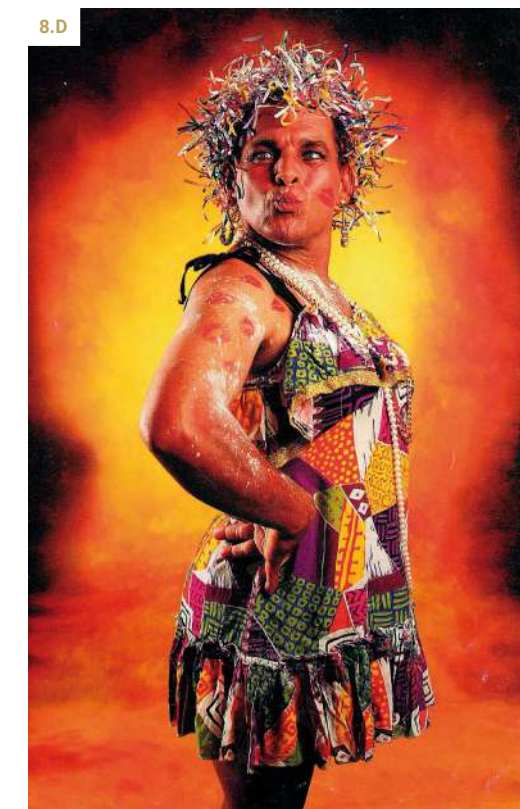


**Figura 8.A.** Viki Ospina (1980's-1990's). Emil Castellano Calderón desempeñando su oficio como albañil.

**Figura 8.B.** Viki Ospina, V. (1980's-1990's). Emil Castellano Calderón como *María Moñitos*.



**Figura 8.C.** Enrique García (1990's). *María Moñitos* en la Batalla de Flores.



**Figura 8.D.** Samuel Tcherassi (1990's). *María Moñitos* en estudio.



**ARCHIVO 5:**

*La herencia simbólica de María Moñitos*

Las últimas cinco imágenes de esta última secuencia de archivo de *María Moñitos* que he seleccionado corresponden al devenir del legado del personaje, lo que se produjo en sus últimas apariciones y años después. Prueba de esto es la imagen del hijo de Emil Castellano tomada por Haroldo Varela (figura 9.A.), y las dos imágenes captadas por Enrique García (figuras 9.B. y 9.C.) retratando a una Gigantona del carnaval que le hizo un homenaje a *María Moñitos*, y otra fotografía, también de su hijo, que parecía recoger la tradición creada y mantenida por Emil Castellano Calderón durante veinticinco años, ahora proyectándose seguramente en lo que parece ser el Carnaval de los Niños. Las dos últimas fotografías corresponden precisamente a esa visión para la cual su imagen será reproducida quizá sin medida, y sin reportar ganancia alguna para sus descendientes: la primera fue captada por la fotógrafa Beatriz Múnera (figura 9.E) y fue publicada en el primer libro que registró la titularidad de la fiesta como patrimonio de la humanidad, y la segunda, finalmente, un mural de piso que hace parte de la reconstrucción del parque del barrio Las Nieves (figura 9.D), el barrio donde vivió durante muchos años *María Moñitos* y donde sigue viviendo su familia. Este conjunto de imágenes me ofrecía una lectura en sentido de que evidentemente este personaje no cuestionaba la masculinidad heteronormativa, sino que la afirmaba.



**Figura 9.A.** Haroldo Varela (2000's). El hijo de *María Moñitos* en el Carnaval de los Niños.



**Figura 9.C.** Enrique García (2001). *María Moñitos La Gigantona*.



**Figura 9.B.** Enrique García (2001). El hijo de *María Moñitos*.



9.D. Archivo *El Tiempo* (2010's). *María Moñitos* en mural del parque del barrio Las Nieves.



8.E. Beatriz Múnica (2004). Disfraz infantil de *María Moñitos*.

**ARCHIVO 6:**  
*Una arqueología de la María Moñitos*

La secuencia de las ocho imágenes que he seleccionado aquí están compuestas por fotogramas que corresponden a cuatro documentales de los años sesenta y setenta. En esas imágenes es posible rastrear visualmente las prácticas travestis y transformistas de aquel entonces, una arqueología de los antecedentes de la *María Moñitos*. Con esas evidencias visuales se puede confirmar la forma como se ha mantenido la tradición del transformismo, sea heterosexual u homosexual, en los carnavales de Barranquilla. La primera imagen corresponde a un fotograma del documental *La Panamericana* (1957)<sup>[13]</sup> (imagen 6.1), realizado por un cineasta jesuita suizo, Felix A. Plattner, completamente en alemán, que hace un recorrido por la Avenida Panamericana desde Argentina y termina en Barranquilla, en época de carnaval. Frente a la cámara se atraviesa un hombre maquillado de mujer, con un sombrero con tocado en forma de tucán, para desaparecer pocos segundos después.

Los cuatro fotogramas siguientes pertenecen al documental *Un carnaval para toda la vida* (1961/1986) de Álvaro Cepeda Samudio. En estos se puede ver a un hombre que se ha maquillado y vestido como mujer y colgado un letrero que dice “Soy loca” (figura 10.C.), mientras en los otros se ve a un alegre grupo de hombres disfrazados de mujer todos en un mismo color (figuras 10.D. y 10.E.), ataviados con pañoletas, lo que nos hace pensar que es una comparsa. Los tres últimos fotogramas pertenecen al documental *La ópera del mondongo* (1974) de Luis Ernesto Arocha, en la que se ve pueden apreciar tres formas de transformismo en aquella década: la novia (figura 10.F.), la comedia como tal (figura 10.G.) y el travestismo como práctica que ya se dejaba ver en eventos públicos (figura 10.H). Un documental fuertemente crítico de la realidad social que transcurría en la Barranquilla de aquellos años, y que sigue, en parte, teniendo actualidad. Los fotogramas son un gabinete de curiosidades de un transformismo en movimiento. Finalmente, este archivo incluye dos fragmentos audiovisuales de las transmisiones del canal regional Telecaribe en 1989 y 1990, que hacen parte de su archivo institucional, en los cuales aparece *María Moñitos* en entrevista en pleno desfile junto a los disfraces de Enrique García, quien fuera elegido Rey Momo en 1995 y que es uno de los colectivos de disfraces de mayor tradición en el carnaval de Barranquilla.

13. En el material restaurado se puede leer la siguiente nota: “De julio de 1957 a febrero de 1958, el padre Felix A. Plattner, S.J. y el fotógrafo Albert Lunte viajaron por Sudamérica siguiendo los pasos de los ex misioneros jesuitas. El resultado es este documental de inestimable valor. En la década de 1960, la película se proyectó en

los cines de Zurich y partes de ella en televisión durante varios meses antes de ser olvidada. Los rollos de película se redescubrieron en 2009 y, gracias al apoyo de Memoriaiv, se pudieron conservar y digitalizar en 2016.” Memoriaiv es una fundación que preserva el patrimonio cultural suizo.



**Figura 10.A.** Felix, Plattner, S.J. (1957). Hombre transformista con sombrero en forma de tucán en el Carnaval de Barranquilla.

**Figura 10.B.** Álvaro Cepeda Samudio (1961/1986). Hombre travestido con sombrilla en el Carnaval de Barranquilla.

**Figura 10.C.** Álvaro Cepeda Samudio (1961/1986). Hombre travestido con sombrilla y con letrero en la espalda en el que se puede leer “Soy loca”.

**Figura 10.D.** Álvaro Cepeda Samudio (1961/1986). Hombre travestido con pañoleta en el Carnaval de Barranquilla.

**Figura 10.E.** Álvaro Cepeda Samudio (1961/1986). Comparsa de hombres travestidos con pañoletas en el Carnaval de Barranquilla.

**Figura 10.F.** Luis Enrique Arocha (1974). Hombre travestido con traje de novia en el Carnaval de Barranquilla.

**Figura 10.G.** Luis Enrique Arocha (1974). Actor travestido compartiendo set con actor en traje masculino, en comedia callejera “Amor de madre”, en el Carnaval de Barranquilla.

**Figura 10.H.** Luis Enrique Arocha (1974). Travesti en verbena en el Carnaval de Barranquilla.

## Cierre

*Viñeta 4. Corrían los años noventa, un grupo de amigas y amigos se hicieron un plan. Querían que fuéramos a ver un evento que me llamaba mucho la atención: el desfile de las maricas. Siendo que todos éramos gays y lesbianas, así era el nombre con el cual el imaginario ubicaba al desfile. Fuimos muy entusiastas aquel sábado y lo que prometía una larga noche en medio de los vientos alisios caribeños, resultó ser más corta de lo imaginable: las travestis desfilaron corriendo y en cuestión de minutos desaparecieron de nuestra vista. Parecía que las perseguían. Lo cual era cierto, las agredieron todo el camino: gritos, insultos, burlas, empujones, etc. A finales de esos mismos años mi curiosidad persistió. La llegada del Ciclo Rosa a Bogotá nos animó a querer traerlo a Barranquilla. En ese cambio de siglo, el artista Fernando Castillejo nos presentó a Lino Fernando Andrade a mis queridos amigos Alberto Campo, Yuris Polo y a mí. Era un artista del maquillaje y la peluquería de primera línea. Refinado hasta los tuétanos, perspicaz y puntilloso, tenía su peluquería en la elegante zona del Parque Washington al norte de Barranquilla, toda la élite acudía allí o le pedía a domicilio para las grandes fechas sociales. Cuando llegaban los atardeceres íbamos a visitarle con frecuencia. Andábamos corriendo entre el Sur y el Norte, en nuestras vidas frenéticas, y las visitas disminuyeron hasta ya no volver ningún día. Un mensaje me estremeció por el teléfono: “Lindi, mataron a Lino Fernando anoche”. Quedé en estado de completo ensimismamiento. La leyenda del estilismo, que en 1989 fue coronada Reina del Carnaval Gay de Barranquilla, había muerto a manos de un individuo que lo degolló. Pidió auxilio, se desplomó en la calle y murió desangrándose. Como homenaje a su memoria, la cineasta Gloria Triana le dedicó unas palabras en la presentación de su documental sobre el Carnaval Gay, titulado Cada uno sabe su secreto, en la Cinemateca de la ciudad. Entre reacciones encontradas, aún bajo una conmoción interna y una profunda tristeza, aplaudimos por varios minutos, para que nos escuchara bien arriba.*

Estas breves notas de exploración de la *María Moñitos*, una mujer incorregible como dijera una actriz que interpreta a una reportera en la película *El último carnaval* (1998) de Ernesto McCausland, son también un intento de aproximación a la poética de la práctica del travestismo y el transformismo como tradición, por más de un siglo, del carnaval de Barranquilla. A la vez reafirmación de una práctica cultural corporal en la que el género o la identidad no son relevantes, pero tampoco justificación moralista de la aprobación de unas en detrimento de otras, puesto que se sigue discriminando a las travestis y a las transformistas, incluso se impulsa a las *drag queens*. Como un proceso que sigue libre su bio-logía, me gustaría dejar algunos puntos como intento de cierre, como cuando se terminan los desfiles en el carnaval.

El tema de lo grotesco hace parte de los componentes fundamentales del carnaval. En una fiesta como la de Barranquilla, esos elementos grotescos tornan una imagen que comenzó a crecer y a evolucionar desde los mismos grupos sociales

que crearon una estética de disfraces y comparsas, desplegando un conocimiento de la cultura popular que la comercialización parece haber golpeado en la última década. Si les parece que un disfraz parece ser el mismo año tras año, todo hay que interpretarlo desde las condiciones sociales, económicas e incluso políticas. El fasto de los colectivos de hoy está bajo sospecha. Esos elementos de lo grotesco, en la imagen de la *María Moñitos*, incluye el hecho de que constantemente se reinventara para convencer con su personaje. Un material como del que están hechas las trencitas que usaba en su cabeza, después que le robaran su peluca cuando empezó a transformarse, pudo ser el detonante de una práctica corporal inusitada. Pero además aprovechar toda la potencia que le brindaba lo popular. Las travestis que participaron en las danzas de congos se adaptaron a una época y a una realidad, pero fueron esos componentes grotescos los que jugaron un papel determinante hacia las prácticas transformistas contemporáneas. Ante la fealdad, lo grotesco y la locura de ayer, la respuesta ha sido profundizar en una belleza depurada, una higienización de lo grotesco y una ajustada formalidad de los excesos y las irracionalidades.

Ante un cuerpo *queer*, visto desde la perspectiva de lo contrasexual y lo genérico, no cabe una constante negación o aclaración de quiénes somos. Las constantes advertencias en una época que parece que éramos todas a la vez, travestis, transformistas, maricas, putonas y hetero-flexibles, y en la que salían al paso para defender una supuesta masculinidad resquebrajada, quedamos ante una limitada acción poética que se ve afectada por una moral del disfraz, del cuerpo ataviado y de una mirada a nivel. La *María Moñitos* no es un simple disfraz, no es una simple parodia, no es una simple acción para el divertimento, tiene sus motivaciones políticas muy fuertes, y ante ello hay que hacerse una pregunta tan necesaria: ¿cómo fue que la *María Moñitos* gozó de tal aceptación mientras los cuerpos travestis, transformistas y maricas eran degradados en los mismos años? Pienso en una posibilidad, el cuerpo de la *María Moñitos* era un cuerpo devenido *queer* que se acomodaba a los cánones que la sociedad aceptaba. Por supuesto no ponía en entredicho nada, sólo exaltaba la cursilería de una masculinidad resguardada. No he encontrado las evidencias, pero se sabe que la *María Moñitos* fue invitada a uno de los episodios del programa televisivo *Vamos a lo que vamos*, conducido por Pilar Castaño, para hablar de la homosexualidad en los años noventa, y al parecer esto provocó toda una polémica porque se dijo que la *María Moñitos* escondía a un travesti reprimido. El periodista Ernesto McCausland parece haber salido en defensa de la masculinidad inalterada de la *María Moñitos*. Continuaron haciendo programas sobre la naturaleza homosexual, y mientras en los mismos años los estudios de género en los Estados Unidos avanzaban, a principios de los años dos mil los estudiosos del carnaval seguían tratando el travestismo como una enfermedad.

Así también, a la hora de pensar en una imagen que recobre la memoria sería necesario mirarla desde una lectura fragmentada que nos permita ver los archivos como instantes de memoria que recomienzan y acaban, en un ciclo fluctuante.

Por eso he dispuesto mis propios archivos, que me surgen como una pregunta inacabada y disruptiva. Que si no he visto la sangre de las amigas correr en mis manos, que si no me he expuesto lo suficiente para hablar con legitimidad de estos temas, que si no he sido todo lo maricona que hay que ser para ejercer una acción afirmativa, creo responder que no a todas las anteriores. Mis propios archivos me muestran que se afirman con mis memorias, con mis formas de percibir, mis múltiples maneras de performar mis géneros. Intercalados con la corriente que fluctúa de travestismos y transformismos, me permite colocarlos en perspectiva para reinterpretar un archivo visual en el que he participado a mediana distancia. Que tal vez transite y evoque esos espacios y esos momentos que parecen conformar el archivo visual de la *María Moñitos*. Pero también creo que ese olvido del carnaval, propiciado cuando acaba, es una maniobra sospechosa para borrar todo lo que no puede verse ni perpetuarse. Los archivos visuales de las travestis y las transformistas están en los pliegues de la borradura, aún en esos espacios el dispositivo para limpiar no logró quitarlo del todo. De ser así, mis viñetas de memoria, mis anotaciones, mis recuerdos y mis gritos una y otra vez tapados, no habrían salido fluidamente, como corre el género, que fluye y cambia.

Pretexto para la reafirmación desde mi lugar, uno que no ha creado el sistema heteronormativo, podría decir que sí, pero más que eso, es la disposición de un archivo y un mil de nuestras memorias transformistas silenciadas. Que encuentre su eco y corra.

## Referencias

### Bibliográficas

- ARROYO, E. Y MENESES, C. (8 de febrero 2018). El taxista que se transforma en *María Moñitos* en el Carnaval de Barranquilla. *El Espectador* [en línea]. Recuperado de <https://www.elespectador.com/noticias/nacional/atlantico/el-taxista-que-se-transforma-en-maria-monitos-en-el-carnaval-de-barranquilla-articulo-738063>
- BARRIOS ESCORCIA, L. (2017). Mujeres durante cuatro días. *Revista Carnaval de Barranquilla*, 92-94.
- BAJTÍN, M. (2003). *La cultura popular en la Edad Media y en el Renacimiento. El contexto de François Rabelais*. Madrid: Alianza Editorial.
- BURGOS CANTOR, R. (2014). *El patio de los vientos perdidos*. Bogotá: Seix Barral.
- BUTLER, J. (2007). *El género en disputa. El feminismo y la subversión de la identidad*. Barcelona: Paidós.
- BUTLER, J. (2002). *Cuerpos que importan: sobre los límites materiales y discursivos del sexo*. Buenos Aires: Paidós.
- CANTILLO BARRIOS, L. (2014). Género y carnaval en Barranquilla. *Revista Amauta*, 12 (24), 151- 173. Recuperado de <http://investigaciones.uniatlantico.edu.co/revistas/index.php/Amauta/article/view/1077/711>
- COLAIZZI, G. (1996). Abyección y escritura: del yo a la no—identidad del cyborg. *Feminaria*, LX(16), 1-7.
- ECO, U. (2011). *Historia de la fealdad*. Barcelona: Debolsillo.
- EL HERALDO. (1 de septiembre 2015). María Moñitos sigue viva después de 15 años sin su creador. *El Heraldo* [en línea]. Recuperado de <https://www.elheraldo.co/tendencias/maria-monitos-sigue-viva-despues-de-15-anos-sin-su-creador-214862>
- EL TIEMPO CARIBE. (30 de enero 1996). El carnaval del 96 sin La moñitos. *El Tiempo Caribe* [en línea]. Recuperado de <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-365045>
- EL TIEMPO. (7 de mayo 2008). Gays en TV: otra vez debate. *El Tiempo* [en línea]. Recuperado de <http://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-2925225>
- FRANCO ALTAMAR, J. (8 de febrero 2013). María Moñitos sigue bailando en carnavales. El disfraz que se inventó el desaparecido Emil Castellano Calderón está cada vez más vivo. *ADN y El Tiempo* [en línea]. Recuperado de <https://issuu.com/diarioadncolombia/docs/caribe8febrero/2>
- FRIEDEMANN, N. (1985). *Carnaval en Barranquilla*. Bogotá: Editorial La Rosa.
- GARCÍA HENRÍQUEZ, E. (2001). *Caras y máscaras del carnaval de Barranquilla* [fotografías]. Barraquilla: Sáenz del Caribe.
- GASCA, M. (2017). El congo grande de Barranquilla, el congo de oro del carnaval. *Memorias: Revista Digital de Arqueología e Historia desde el Caribe*. 13(32), 263-288. Recuperado de <http://rcientificas.uninorte.edu.co/index.php/memorias/article/view/10079/10526>
- GREEN, E. R. Y MAURER, L. M. (2015). *The teaching transgender toolkit: A facilitator's guide to increasing knowledge, decreasing prejudice & building skills*. Ithaca, NY: Planned Parenthood of the Southern Finger Lakes. Recuperado de <http://www.teachingtransgender.org/wp-content/uploads/2016/12/TTT-Glossary-of-Terms.pdf>
- GONZÁLEZ CUETO, D. A. Y ZURIÁN, F. A. (2017). Espacios homosociales en el Carnaval de Barranquilla: entre la crónica literaria y la novela autobiográfica. *Chasqui, Revista Latinoamericana de Comunicación*, 135, 105-122. Recuperado de <http://revistachasqui.org/index.php/chasqui/article/view/3175>
- HARAWAY, D. (1995). Manifiesto para *cyborgs*: ciencia, tecnología y feminismo socialista a finales del siglo XX. En Haraway, D. *Ciencia, cyborgs y mujeres. La reinvencción de la naturaleza* (pp. 251-311). Madrid: Ediciones Cátedra.
- LLANOS RODADO, R. (26 de enero 1999). Las farotas, o la venganza indígena. *El Tiempo* [en línea]. Recuperado de <https://www.eltiempo.com/archivo/documento/MAM-869118>
- MÚNERA, B. Y CANDELA, M. (eds.) (2004). *Carnaval de Barranquilla: patrimonio oral e intangible de la humanidad*. [fotografías.] Bogotá: Amalfi Editores.

- PELÁEZ, R. (3 de agosto 2008). La televisión sale del clóset. *El País* [en línea]. Recuperado de <http://historico.elpais.com.co/paisonline/notas/Agosto032008/gay.html>
- POLO, C. (4 de mayo 2017). Un carnaval con el disfraz de *La Abandoná. La Cháchara* [en línea] Recuperado de <http://lachachara.org/2017/05/un-carnaval-con-el-disfraz-de-la-abandona>
- PRECIADO, P. (2002). *Manifiesto contrasexual*. Madrid: Ópera Prima.
- PRECIADO, P. (2008). *Testo yonqui*. Madrid: Espasa Calpe.
- REY SINNING, E. (2004). *Joselito Carnaval. Análisis del Carnaval de Barranquilla*. Bogotá: Plaza y Janés.
- ROJAS, J. E. (2009). La jaula de oro. En Alarcón, C., Salcedo Ramos, A., Caparrós, M. y Álvarez J. M. (Eds.), ¡Que viva la fiesta! Crónicas de fiestas populares colombianas. (pp. 54-63). Bogotá: Fundación Nuevo Periodismo Iberoamericano, FNPI y Colombia es Pasión.
- RUIZ-NAVARRO, C. (2011). En carnaval el género se crea a la medida. En VV. AA., *Carnaval de Barranquilla, La fiesta sin fin*. (pp. 189-203). Barranquilla: Fundación Carnaval de Barranquilla.
- SANTIESTEBAN, L. (10 de febrero 2013). Adiós. Y si no nos vemos, nos ‘escribemos’, decía María Moñitos. *El Tiempo*. [en línea]. Recuperado de [https://www.eltiempo.com/Multimedia/especiales/esp\\_comerciales/carnavalbarranquilla2013/ARTICULO-WEB-NOTA\\_INTERIOR\\_MULTIMEDIA-12588433.html](https://www.eltiempo.com/Multimedia/especiales/esp_comerciales/carnavalbarranquilla2013/ARTICULO-WEB-NOTA_INTERIOR_MULTIMEDIA-12588433.html)
- TATIS GUERRA, G. (13 de noviembre 2016). Crónica del que se disfraza de mujer. *El Universal* [en línea] Recuperado de <https://www.eluniversal.com.co/suplementos/factetas/cronica-del-que-se-disfraza-de-mujer-239950-GXEU348248>
- TCHERASSI, S. (1998). *Carnaval de Barranquilla: virtudes, expresiones y vivencias*. Barranquilla: Ediciones Laser Sáenz Hurtado.
- VIVES, V. (2002). La moñitos: entre cintas y botones. *Revista Garabato*, 38-39.

### Audiovisuales y fotográficas

- AROCHA, L. E. (Productor) & Arocha, L. E. (director). (1974). *Al mal tiempo buena cara o La ópera del mondongo* [Película]. Colombia: Bolivariana Films.
- BAQUERO, M. (productor). (2010-2011). *Chepe Fortuna* [serie de televisión]. Colombia: RCN Televisión.
- BAQUERO, M. (productor). (2012-2013). *Casa de Reinas* [serie de televisión]. RCN Televisión.
- BRIDGE, C. (productor). (2006). *Merlina mujer divina* [serie de televisión]. Colombia: RCN Televisión.
- CASTILLO, F. (productor). (2010-2011/2012-2013). *A mano limpia* [serie de televisión]. Bogotá: Cenpro Televisión.
- CEPEDA SAMUDIO, Á. (productor) & CEPEDA SAMUDIO, Á. (director). (1961/1986): *Un carnaval para toda la vida* [Película]. Colombia: Compañía Cinematográfica del Caribe.

- CHACÓN, L. (productor). (2008-2009). *Aquí no hay quien viva* [serie de televisión]. Bogotá: RCN Televisión.
- COESTRELLAS (productores). (1987). *Infierno*. [serie de televisión]. Colombia: Coestrellas.
- DANON, M. & TRENTINI, L. (productores) & MOLINARO, E. (director). (1978). *La jaula de las locas* (La Cage aux folles) [Película]. Metro-Goldwyn-Mayer Inc (MGM).
- FERNÁNDEZ, M. & TINJACÁ, R. (productores). (1999-2001). *Yo soy Betty la fea* [serie de televisión]. Colombia: RCN Televisión.
- FERRER, H. & SANTAMARÍA, A. (productores). (2003-2004). *Pasión de Gavilanes* [serie de televisión]. Colombia: RTI Televisión.
- FLÓREZ, J., MORENO, L. & ROJAS, C. (Productores). (2010-2011). *Hilos de amor* [Serie de televisión]. Bogotá: Caracol Televisión.
- FRADE, J. (productor) (1970). *No desearás al vecino del quinto* [Película]. Atlántida Films, S.A. y Fida Cinematográfica.
- JIMÉNEZ, L. (productor). (2009-2010). *Amor en custodia* [serie de televisión]. Colombia: RCN Televisión.
- McCAUSLAND, E. & GARCÍA, G. (productores) & McCausland, E. (director). (1998). *El último carnaval* [Película]. Colombia: La esquina del cine.
- McCAUSLAND E. (productor) & McCAUSLAND E. (director). (circa 2006). *Las crónicas de McCausland. Carnaval XVII: la Revoltosa* [Documental]. Barranquilla: Fundación Ernesto McCausland. Recuperado de <https://www.youtube.com/watch?v=NCtscM8cdOk&t=2s>
- ORLANDELLI, S. (productor). (2008-2009). *El último matrimonio feliz* [serie de televisión]. Bogotá: RCN Televisión.
- OSPINA, VIKI (1997). Viki Ospina. [fotografía]. *Gaceta* 41, 40-43.
- PLATTNER, FELIX A. S.J. (1957). *La Panamericana Dokumentarfilm*. Zurich: Compañía de Jesús y Memoria. Recuperado de <https://vimeo.com/216625101>
- PRODUCCIONES JES (Productor). (1997- 1998). *Perfume de Agonía* [Serie de televisión]. Bogotá: Producciones JES.
- QUINTERO, A. (productor). (1988). *Los Pecados de Inés de Hinojosa* [serie de televisión]. Colombia: RTI Televisión.
- RCN TELEVISIÓN (productores). (1994-1995). *Café con Aroma de Mujer* [serie de televisión]. Colombia: RCN Televisión.
- RESTREPO, G. (productor). (2005-2006). *Los Reyes* [serie de televisión]. Colombia: Coestrellas.
- ROJAS, J. (productor). (2017). *Confesiones* [programa de entrevistas]. Carlos Barbosa, personaje invitado. Colombia: Canal RED+.
- RUÍZ, M., & VILLAMIZAR, J. (productores). (2010-2011). *Secretos de familia* [serie de televisión]. Colombia: Caracol Televisión.
- TELECARIBE (1989). *Entrevista a María Moñitos (Emil Castellano) Transmisión en Directo Batalla de Flores 1989* [Programa de divulgación]. Colombia: Telecaribe.
- TELECARIBE (1990). *Entrevista a María Moñitos (Emil Castellano) Transmisión en Directo Batalla de Flores 1990* [Programa de divulgación]. Colombia: Telecaribe.

- TRIANA, G. (productora) & Triana, G. (directora). (2007). *Cada uno sabe su secreto* (Colombia - 2007), [Documental] Colombia: Producciones El Sur Ltda.
- VANGUARD CINEMA (productor) & BARREDA DELGADO, M. (director). (2002). *Simón, el gran varón* [Película]. México: Vanguard Cinema.
- VELÁSQUEZ, N. & ANGULO, A. (productores). (2010). *Los caballeros las prefieren brutas* [serie de televisión]. Bogotá: Laberinto Producciones.
- WILDER, B. (productor) & WILDER, B. (director) (1959). *Una Eva y dos Adanes* (*Some Like It Hot*) [Película]. Mirisch Company.

### *Discografía*

- ALFANNO, O. (1989). El gran varón [Grabada por Colón, W.]. En *Top Secrets* [LP]. Panamá: Fania Records.

### *Obras de arte*

- BRUEGHEL EL VIEJO, P. (1559). *El combate entre don Carnaval y doña Cuaresma* [pintura] Viena: Kunsthistorisches Museum.
- RIBERA, J. DE (1631). *La mujer barbuda (Magdalena Ventura con su marido)* [pintura] Madrid: Museo del Prado.
- STEWART, T. (1792). *Chevalier d'Eon (antes Jean Laurent Mosnier)* [pintura] Londres: National Portrait Gallery.
- TAYLOR, J. E. (1867). *Mardi Grass en Nueva Orleans, el martes 6 de marzo: procesión del Mistic Krew de Comus*, [pintura]. Nueva Orleans: The Historic New Orleans Collection (THNOC).



ENTRE MEMORIA Y ASPIRACIÓN:

LOS ARCHIVOS DIGITALES

INFORMALES DE LA CHAMPETA

---

Juan Camilo  
Paulhiac<sup>[1]</sup>

## Introducción

Este artículo retoma el tema de un texto ya publicado anteriormente acerca de los *videoconciertos*, o grabaciones audiovisuales de conciertos, en el mercado musical de la champeta (Paulhiac, 2011). El objetivo de aquel texto fue dar cuenta de los impactos socioculturales y económicos de las TIC (Tecnologías de la Información y la Comunicación) en la producción de este género musical. Aunque dicho análisis ha contribuido a una reciente discusión sobre “el campo organizacional de la música” (Rossi & Herrera, 2016), revisitamos aquí estas fuentes a fin de explorar el alcance de sus dimensiones archivísticas y estéticas, a la luz de los últimos cambios tecnológicos e institucionales referentes a la champeta.

Estos cambios tienen que ver, en primer lugar, con la disminución en la producción de videoconciertos frente a un aumento de nuevas formas de mediación en redes, como lo sugiere una rápida observación *post hoc* del fenómeno observado desde el 2011. Esto apunta a una creciente apropiación de las tecnologías digitales en la *industria picotera*, particularmente de la telefonía móvil, un mayor acceso a Internet y el desarrollo de nuevas plataformas como Instagram, etc., las cuales han generado una creciente participación de los públicos en la producción y distribución de contenidos.

En segundo lugar, la champeta “criolla”, adaptación de músicas africanas mediante la cual se dio a conocer el género en los años ochenta, ha cedido espacio mediático desde el 2013 a una nueva generación de artistas que a partir del reggaetón y el hip-hop han innovado hacia una champeta más “urbana”. Mientras la segunda atraviesa hoy un auge comercial sin precedentes, la primera, transgresiva en los noventa por su propuesta de fusionar elementos del folclor del caribe colombiano con estéticas del *soukous* congolés y otros ritmos africanos mediante técnicas de *cut n'mix*, ha perdido su radicalidad integrándose al establecimiento cultural y a los espacios de las élites sociales que otrora la rechazaron, al punto de ser hoy considerada Patrimonio Cultural Inmaterial de Cartagena. (Tatis, 2018)

El corpus de videoconciertos parece adquirir una nueva relevancia como “archivo” de un momento clave en el proceso de transformación del género de la champeta hacia los nuevos códigos urbanos y sus estéticas digitales. Pero esto

---

1. Doctor en Estética, Ciencias y Tecnologías de las Artes. Universidad de Paris 8 Vincennes-Saint Denis.



plantea nuevos interrogantes tanto epistemológicos como metodológicos. Por ejemplo: ¿cómo pensar el archivo desde las redes participativas? ¿Qué alcance tienen las plataformas como YouTube para fines de conservación documental de un patrimonio? ¿Cómo abarcar la dimensión escénica y performativa de una práctica pensada, distribuida y conservada desde y para lo digital? Desde esta óptica, el presente artículo revisa el caso de los videoconciertos en la industria picotera, con el fin reflexionar sobre los desafíos del archivo digital en el marco de las artes escénicas populares, en torno a una práctica musical tan controvertida como representativa de una identidad afrocaribeña colombiana.

## Marco teórico

### *YouTube entre las mediaciones y el archivo*

La reciente problematización del concepto de archivo desde los estudios críticos de archivística apunta a la determinante incidencia de los medios digitales en las prácticas de conservación y consulta documental. Uno de los temas abordados ha sido el de la conservación y promoción del patrimonio cultural intangible (PCI) a través de documentos audiovisuales en plataformas de streaming como YouTube. El canal oficial de la Unesco, por ejemplo, hace parte de la estrategia de esta institución para la conservación y promoción del PCI. En Colombia, iniciativas similares son los canales del Ministerio de Cultura o de instituciones culturales regionales. Estos canales, además de presentar características archivísticas convencionales, elaboran una narrativa oficial de las prácticas patrimoniales reseñadas.

No obstante, dado que la indización de contenidos en YouTube es determinada por el algoritmo que agrega las palabras clave y otros metadatos suministrados por los usuarios, la constitución de un acervo documental en torno a una práctica cultural dada escapa a las narrativas oficiales de los canales institucionales, pues también figuran videos generados y subidos a la red por cualquier otro tipo de usuario. El principio de “autoridad” (ICA, 2000) del archivo se ve alterado y la caracterización de las prácticas culturales se genera desde miradas diversas. Según Sheenag Pietrobruno, esto resulta en la producción de “archivos informales [con] el potencial de contrarrestar las narrativas oficiales del patrimonio.” (Pietrobruno, 2013, p. 1)

De igual modo, estos acervos “informales” y su mediación digital obligan a replantear la idea misma de archivo desde lo temporal, lo espacial y lo ontológico. Por un lado, existe una tensión entre tradición y modernidad en la medida en que los archivos institucionales “convencionales” buscan salvaguardar la memoria de una tradición y los archivos “informales”, fruto de las mediaciones sociales (Martín Barbero, 1987), se construyen indirectamente desde la experiencia de la

tecnología (Yúdice, 2007) y de la trama de aspiraciones subjetivas de los usuarios, orientadas hacia el futuro. (Appadurai, 2004). Por otro lado, si las prácticas culturales, como es el caso de la champeta, son referenciadas por las instituciones como pertenecientes a un espacio cultural “local”, la praxis de la creación audiovisual y de sus mediaciones vía las redes virtuales, tal como lo demuestran los videoconciertos, refleja un flujo constante de estéticas, tecnologías, conocimientos e imaginarios de lo global.

Por último, puede considerarse, en línea con lo planteado por Diana Taylor (2015), que, si bien el archivo audiovisual de un evento performático es un documento objetivo, material y “resistente al cambio”, su contenido es, por el contrario, parte del repertorio de códigos y sentidos sociales que se transmiten a través de la presencia humana<sup>2</sup>. Pero en el caso de los videoconciertos esta distinción entre “archivo” y “repertorio” (o entre documento y performance) se hace más borrosa aún, en la medida en que el registro audiovisual y su mediación digital hacen parte inherente de la experiencia estética del evento. Es un proceso catalizador de emociones e imaginarios de modernidad y se diseña en respuesta a los códigos sociales y expectativas del público.

## La perspectiva etnoescenológica

Aceptar el acervo de videoconciertos en Youtube como un archivo digital informal del fenómeno de la champeta requiere trascender la dicotomía entre archivo y evento para explorar su dimensión performática. Esto implica cuestionar los preceptos de cómo se construye la memoria en torno a este fenómeno cultural, es decir, ¿cuál es su archivo? ¿Cómo incide lo digital en la transmisión de este archivo? Y ¿cómo puede todo esto ayudar a reinterpretar la cuestión del patrimonio cultural?

En efecto, un documento digital como el videoconcierto de champeta ocupa un lugar ambiguo entre lo material y lo intangible. Por un lado, es un rastro informático inmutable, almacenado en una red física, cuyo contenido es el registro de un evento escénico pasado, capturado sobre un soporte técnico. Por otro lado, es un gesto vivo de mediación digital, siempre actualizado a través de interacciones de internautas, reproducciones, *likes*, comentarios, respuestas a comentarios y, una vez más, *likes* a las respuestas a comentarios. Es un medio de transmisión de un repertorio cultural, pero a la vez, un metamedio que publicita su propia

2. Para Taylor, el archivo “existe en forma de documentos, mapas, textos literarios, cartas, restos arqueológicos, huesos, videos, películas, discos compactos, todos esos artículos supuestamente

resistentes al cambio. El repertorio «requiere de presencia, la gente participa en la producción y reproducción de saber al estar allí y ser parte de esa transmisión (...)». (Taylor, 2015, p. 17)

red de producción<sup>[3]</sup>. En suma, si bien el videoconcierto se inscribe dentro de las costumbres culturales locales del Caribe Colombiano mediante la práctica de la champeta, también escapa a toda clasificación habitual sobre identidad, género, territorio, públicos y medios de producción.

La perspectiva etnoescenológica no es propiamente un marco teórico para abordar la cuestión de lo digital, ni de las comunicaciones globales. Más bien sirve como punto de partida epistemológico para ubicarse en medio de la naturaleza ambigua del videoconcierto como objeto de estudio. Ayuda a discernir una pregunta clave: ¿dónde está el dato?, y ofrece como primera pista de exploración lo que Marcel Mauss llamaría las “técnicas del cuerpo”, cuyo estudio requiere “proceder de lo concreto hacia lo abstracto, y no al revés.” (Mauss, 1934, p. 5). Desde una mirada etnoescenológica, el dato clave del videoconcierto es el cuerpo.

Esta disciplina surge a mediados de los años 1990 en Francia como una alternativa para el estudio de las prácticas performativas. Hace un acercamiento entre la antropología cultural y los estudios teatrales, cuestionando, por un lado, la tendencia a interpretar desde criterios “teatro-céntricos” las prácticas escénicas y performativas no occidentales y, por otro lado, el tradicional enfoque literario que históricamente ha caracterizado los estudios teatrales en el contexto académico francés. Este acercamiento retoma algunos principios de la “antropología teatral” de Eugenio Barba<sup>[4]</sup>, como la dimensión biológica de la acción escénica y la priorización de la praxis a través del estudio de la técnica, pero amplía su alcance más allá del trabajo del actor, para elaborar una perspectiva de estudio sociocultural.

[L]a etnoescenología se propone llegar a ser, respecto de las prácticas y las formas espectaculares humanas, lo que la etnomusicología ha llegado a ser para el fenómeno musical. La definición de la música de John Blacking —“sonidos humanamente organizados”—, invita a proponer provisoriamente la definición de la etnoescenología como el estudio en las diferentes culturas, de las prácticas y de los comportamientos humanos espectaculares organizados (PCHEO) (...). (Pradier, 1997b, p. 50)

Su propuesta programática, posteriormente definida como “el estudio de los procesos de encarnación del imaginario” (Pradier, 2007, p. 1), se distingue también de los *Performance Studies* principalmente por la manera en que se desglosa la noción de *performance* en tres pilares conceptuales interdependientes: la *espectacularidad*, la

*performatividad* y la *relación simbiótica*. Esto implica una mirada pragmática sobre la acción, las estrategias cognitivas de organización y su carácter comunicativo, partiendo del acontecimiento escénico como un “pico emergente” de un sistema social, psicobiológico y cultural subyacentes más complejo (Pradier, 1997b), pero sin *a priori* sobre su dimensión política. El prefijo “*etno*” se refiere al contexto socio-cultural en el cual se inscriben dichas prácticas performativas.

La “espectacularidad” comprende los elementos perceptibles del acontecimiento. Estos no se limitan al campo de lo visual, sino que abarcan todo el espectro sensorial humano y se definen a partir de los criterios perceptivos del espectador. Según Pradier, “el adjetivo espectacular (...) se refiere a un modo específico de tratamiento de la información sensorial cuando la intensidad del objeto percibido contrasta en relación con el entorno.” (1997, p. 51). Acorde con la etnometodología, este contraste de percepción de lo espectacular frente a lo cotidiano es una variable cultural. Aunque esta idea está implícita en lo afirmado por Diana Taylor para quien “[l]o que una sociedad considera como performance en otra puede ser un acontecimiento irrelevante” (Taylor, 2015, p. 35), la noción de espectacularidad que propone la etnoescenología parece más específica en cuanto a la dimensión estética y a sus modos de percepción<sup>[5]</sup>.

La “dimensión performática” se refiere a la acción, con énfasis en las técnicas corporales, su historia y la dimensión cultural en sus procesos de transmisión. Preguntas generales sobre el “quién, cómo, dónde, cuándo y por qué” de las acciones orientan la investigación hacia la acción, al igual que aquellas más específicas como ¿cuál es su historia?, ¿cómo se aprende?, ¿con qué vocabulario especializado o vernáculo se transmite el aprendizaje de esa práctica?, ¿qué imaginarios o actitudes, inherentes a esa práctica en particular, evoca dicho vocabulario? En efecto, la etnoescenología presta particular atención a las especificidades idiomáticas que vehiculan los procesos cognitivos de la acción, dada la ambigüedad semántica del término “performance”.

Resulta significativo que el vocabulario que está a nuestro alcance para designar y describir las actividades humanas que constituyen el objeto de la etnoescenología sea hasta tal punto reducido. Si el término inglés “performance” choca con una definición satisfactoria, no es posible de todas maneras traducirlo al francés. Lo mismo que las nociones de aprendizaje por el cuerpo [en japonés el verbo *tai toku suru*], de ejercicio físico ascético que conducen al conocimiento [*shugyō*], de espontaneidad adquirida por el entrenamiento físico [*mūshin*], no pueden ser traducidas sino por perífrasis en las lenguas europeas. (Pradier, 1997b, p. 54)

3. Al respecto, George Yúdice, citando a Hermano Vianna, compara la industria de la champeta en Cartagena con el fenómeno de la tecnobrega en el norte de Brasil. (Yúdice, 2007, p. 81)

4. Definida por Eugenio Barba como “el estudio del comportamiento escénico preexpresivo (de los seres humanos) en una situación de representación organizada (...)” (Barba, 1993, p. 29)

5. Por ejemplo, vestuarios, maquillajes, maneras de comportarse o de moverse, etc. que, así como pueden constituir la nor-

ma en un contexto cultural dado, pueden, a la vez, sobresalir en un contexto diferente convirtiéndose en espectaculares.

Si bien este tipo de preguntas acercan los estudios teatrales hacia una metodología etnográfica, también pretenden traer la mirada antropológica hacia una mayor precisión de lo escénico. Resulta así indispensable examinar la cuestión del aprendizaje, desde el punto de vista de las “técnicas del cuerpo”, definidas por Marcel Mauss como “las maneras en las cuales los hombres, sociedad por sociedad, de manera tradicional, saben servirse de su cuerpo” (Mauss, 1934, p. 5). Siguiendo la sugerencia de Mauss de “proceder desde lo concreto hacia lo abstracto, y no inversamente” (*Ibid.*, p. 1), se llega finalmente a la idea del “cuerpo pensante”, a saber, el conocimiento tácito de una práctica corporal, adquirido mediante entrenamiento y repetición y cuya enseñanza a menudo no es verbalizada, por lo cual su explicación verbal resulta compleja<sup>6</sup>. Desde el punto de vista metodológico, lo anterior implica tanto el uso de métodos participativos de observación como un enfoque descriptivo, más que explicativo, lo cual da la posibilidad de restituir o comunicar la investigación de manera práctica<sup>7</sup>.

El tercer nivel de observación, la “relación simbiótica” tiene que ver con la dimensión relacional y afectiva del acontecimiento escénico. Más específicamente con la producción de vínculos de empatía, tanto en la relación performer-público como en la relación público-público. Este concepto ha sido principalmente influenciado por las neurociencias y en particular por el descubrimiento de las llamadas “neuronas espejo”, responsables de procesos cognitivos de tipo socio-afectivo.

Resulta útil mencionar brevemente cómo operan estas neuronas: estas zonas corticales permiten comprender y anticipar las acciones y estados corporales o emocionales de otros seres vivos, mediante una representación “simulada”, a nivel neuronal, de esa misma acción o emoción. Concretamente, “[c]uando se activa [el sistema de neuronas espejo] la observación de una acción, en particular una acción orientada hacia un objetivo, conduce a la activación de las mismas redes neuronales que están activas durante su ejecución.” (Freedberg & Gallese, 2007, p. 200)

Estudios recientes han asociado el comportamiento cortical de las neuronas espejo con la experiencia estética, argumentando que el estímulo perceptivo que provoca la empatía puede provenir también de situaciones representadas (Freedberg & Gallese 2007). Estos autores han hallado, por ejemplo, que la representación pictórica del dolor en la obra de Goya o de Caravaggio produce una activación de las regiones corticales asociadas a las zonas de dolor representadas y una respectiva sensación por parte del observador (*Ibid.*). Estas nuevas teorías ayudan a comprender el funcionamiento de la experiencia estética más allá de su dimensión narrativa,

o de determinismos sociales, para explorar los aspectos relacionales, socio-afectivos, que subyacen en las formas más arcaicas de la comunicación.

En cuanto a las prácticas escénicas, y a la etnoescenología en particular, existe un interés en resaltar los procesos de empatía en función del carácter presencial del acontecimiento. Pradier, recordando a Jerzy Grotowski, habla de “prácticas bionómicas” cuya función es “la satisfacción de necesidades biológicas cognitivas, psíquicas, primarias para la especie, necesarias para su perpetuación y su desarrollo, al igual que la actividad sexual.” (2001, p. 15). Lamenta el sesgo político y cultural[ista] en la investigación de los estudios teatrales y de los *Performance Studies*, a costa de un mejor entendimiento del “problema del cuerpo, del placer y la sexualidad” y recuerda la definición que Jerzy Grotowski (1967) da sobre el teatro como un “acto engendrado por reacciones e impulsos humanos, por contactos entre personas. Es a la vez un acto biológico y espiritual.” (Pradier, 2001, p. 18)

La idea de una dimensión simbiótica pone de presente los aspectos carnal, epidérmico, erótico y vital que siempre han caracterizado la experiencia estética de la escena, pero que han sido reprimidos desde que, en la Edad Media: “el cristianismo consumió progresivamente la ruptura con el animal según el principio del Génesis que sitúa al hombre por encima de todos los animales” (Pradier, 1997a, p. 19). Los argumentos sobre el fundamento biológico de la acción y la percepción escénica que plantea la etnoescenología, pese a ser hipotéticos, no dejan de plantear interrogantes de fondo que desplazan la lectura habitual que se hace de lo escénico. Por ejemplo, esta postura crítica otorga a la acción performática el poder de producir y contagiar emociones desde el plano psicobiológico, que no separa el cuerpo del alma, con lo cual se reevalúa la idea comúnmente aceptada de la función “catártica” del evento escénico, entendida como la purga de pasiones para la purificación del alma.

### Cuerpo, archivo y globalización

Aunque los lineamientos teóricos planteados por la etnoescenología abren nuevas perspectivas hacia lo performático, parecen limitados al momento de pensar su contextualización en el marco de la globalización. En particular en cuanto a la incidencia cultural de la tecnología, sus efectos en los imaginarios sociales y las sensibilidades que transforman el comportamiento y por ende los sentidos del performance. En efecto, las escasas alusiones al tema aluden a una idea de hegemonía y dominación, afirmando que “[e]l triunfalismo tecnológico conduce a la masificación de las formas culturales. Los modelos dominantes están difundidos y

6. Por ejemplo, saber bailar salsa vs. poder explicar verbalmente cómo se baila la salsa.

7. Un ejemplo de esto sería la tesis doctoral en Etnoescenología de la Universidad Paris 8 de Rolf Abderhalden

Cortés, quien propone una narrativa, tanto manuscrita como corporal y performativa, de la historia del proyecto teatral Mapa Teatro (Abderhalden Cortés, 2014).

considerados universales, mientras que la extrema variedad de las prácticas no logra imponerse.” (Pradier, 1997b, p. 52)<sup>[8]</sup>

Apartándose de esta idea de sistemas de cultura holistas, delimitadas localmente, Appadurai abarca el flujo global de los diversos aspectos y dimensiones de la cultura como generadores de heterogeneidad. El autor desarticula la noción de homogeneidad cultural, primero situándola en los temores del totalitarismo y del imperialismo cultural de las industrias capitalistas de la cultura expresados en la teoría crítica de la modernidad y, en particular, de la Escuela de Frankfurt. Segundo, expresa una visión sobre la heterogeneidad fundamentada en la experiencia subjetiva de la migración y del uso de los medios electrónicos como principales vectores de globalización. Esta experiencia expone a los individuos a realidades, personas y perspectivas más allá de su contexto de origen (local o nacional), transformando así sus aspiraciones, ampliando el imaginario de realidades posibles y creando nuevas identidades fluidas y transnacionales.

Estos flujos globales se organizan, según Appadurai, en cinco dimensiones: 1. *Ethnoscapes* (las personas como migrantes, turistas, o demás personas en movimiento); 2. *Technoscapes* (las configuraciones globales de la tecnología y sus infraestructuras); 3. *Financescapes* (mercados y dinámicas financieras transnacionales); 4. *Ideoscapes* (ideales sociales o representaciones políticas relacionadas con ideologías nacionales que fluyen vía los medios de comunicación); 5. *Mediascapes* (narrativas visuales a través de los medios proporcionando información sobre alternativas de vida, de moda o imaginarios de modernidad, etc.). El sufijo anglosajón “*scape*” que propone Appadurai en estas cinco variaciones sugiere una idea móvil y dinámica de paisaje, que enfatiza el carácter transnacional de los procesos de globalización.

Estas dinámicas de la globalización proyectan la subjetividad del individuo hacia el futuro en lo que Appadurai llama la “capacidad aspiracional” (2004, p. 59) de las personas, expresada en deseos y expectativas que forjan nuevas identidades. La capacidad aspiracional, precisa Appadurai, es de carácter cultural en la medida en que se inscribe dentro del contexto social de las personas. Un contexto que, sin estar necesariamente delimitado geográficamente o políticamente, puede constituir una “comunidad de sentimientos” (“*community of sentiment*”), entendida como “un grupo de personas que comienza a imaginar y sentir cosas juntas” a raíz de su experiencia con los medios. (Appadurai, 1996, p. 8)<sup>[9]</sup>

El archivo, según Appadurai, hace parte de la capacidad aspiracional. Frente a la perspectiva foucaultiana de la función panóptica del archivo como herramienta de gubernamentalidad, control y vigilancia social, Appadurai sugiere la necesidad de una mirada que permita pensar el archivo como proceso imprevisible y como herramienta colectiva con funciones creativas. Al tomar como ejemplos el diario personal, el álbum de fotos familiar, el museo comunitario, o las bibliotecas individuales, Appadurai considera que

La creación de documentos y su agregación en archivos también es parte de la vida cotidiana fuera del ámbito del Estado. (...) Por lo tanto, debemos comenzar a ver toda la documentación como intervención, y todo el archivo como parte de algún tipo de proyecto colectivo. En lugar de ser la tumba de la huella, el archivo es más frecuentemente el producto de la anticipación de la memoria colectiva. Así, el archivo es en sí mismo una aspiración más que un recuerdo. (Appadurai, 2003, p. 16)

De aquí la importante distinción del archivo institucional como lugar de la memoria y del archivo como herramienta para la mediación de aspiraciones y su consecuente construcción de identidades. (Appadurai, 2003)

### Caso de estudio: los archivos digitales de la industria picotera de la champeta

Cuando, en el 2009, realicé la compilación y análisis sistemático del corpus de champeta en YouTube, hallé que casi el 58% de los registros referenciados en la plataforma correspondían a los llamados “videoconciertos”. Llamaba la atención este alto porcentaje para un fenómeno que hasta la fecha había sido dado a conocer a nivel nacional principalmente por sus producciones fonográficas y sus raíces rurales, más que por los eventos performáticos de los picós, eminentemente urbanos. Aquello sugería un uso creciente de los medios digitales en el mercado local de la champeta y un consecuente proceso de transformación del modelo comercial de dicha industria.<sup>[10]</sup>

8. Esta línea argumental se encuentra desde el “manifiesto” de creación de la disciplina, donde se precisa que “(...) las tecnologías de comunicación tienden a imponer los modelos de pensamiento y acción de quienes las tienen (...)” (Centre International d’Ethnoscénologie, 1995).

9. Esta idea retoma en efecto el concepto de “comunidad imaginada” de Benedict Anderson (1983) y la extiende hacia el campo del consumo de los medios masivos de comunicación.

10. Para una descripción más detallada sobre dichos procesos de transformación, ver Paulhiac, 2011.

**Tabla 1.** Tipología de videos de champeta en YouTube sobre 328 videos encontrados en 2009 mediante barrido robotizado.

Fuente: Autor.

TIPO DE VIDEO	CANTIDAD
Videoconciertos	58%
Videoclips	23%
Videos de aficionados	9%
Videos eliminados	6%
Reportajes o entrevistas	2%
Otros	2%
Total	100%

Además de estos indicadores también llama la atención el origen tanto geográfico como cronológico del corpus. El primer video en haber sido puesto en línea, precisamente un videoconcierto, *Chalupa*, data de junio de 2006, poco después del lanzamiento de YouTube en el 2005, dejando entrever una rápida asimilación de este tipo de tecnología en los procesos de mediación de la champeta. Colombianske, el usuario que subió el video a la plataforma desde Noruega, comentó al respecto:

(...) cuando estuve en Colombia de visita en el 2006 me traje un DVD embolado entre otros, cuando llegué aquí [Noruega] los empecé a mirar y me di cuenta que era un video concierto del Skorpion. Yo soy más yuquero que champetero, pero la champeta africana me gusta mucho y la mayoría de temas en ese video concierto eran africanos con los efectos que le pone el Rata, que, para que, se la vacila. En esa época estaba Youtube “empezando” y se me dio por subirlo, precisamente porque no había encontrado ningún videoconcierto, sólo videos de discos de champeta.<sup>[11]</sup> Entonces así podía escucharlo en cualquier parte donde estuviera sin necesidad de llevar el DVD (que es de los piratas y se dañan al ratico).<sup>[12]</sup>

El testimonio de Colombianske refleja bien lo que Appadurai afirma respecto de la relación entre la migración como experiencia de desplazamiento y la construcción de archivos:

La migración tiende a estar acompañada de una confusión acerca de aquello que se ha perdido exactamente, y, por lo tanto, de aquello que requiere ser salvaguardado o recordado. Esta confusión lleva hacia un esfuerzo a menudo deliberado de construir una variedad de archivos (...). Los medios de comunicación juegan un papel crítico en la construcción del archivo de migrantes, ya que la circulación,

la inestabilidad y las disyunciones del desplazamiento siempre ponen en duda el rastro “accidental” a través del cual a veces se supone que surgen los archivos. (Appadurai, 2003, p. 21)

Aquello que Colombianske consideraba digno de salvaguardar en su archivo de migrante, desde la fría Noruega, como una huella valiosa de su identidad caribeña, había empezado a constituir, poco antes de encontrarse en YouTube, un repertorio de formas audiovisuales mediante las cuales se estaba reconfigurando el paisaje cultural local de Cartagena hacia la modernidad digital.



**Código QR 1.** Video Champetirris.

Fuente: Colombianske, <https://youtu.be/SfhiCCGRRHw>. Consultado el 13.12.20).

El término videoconcierto, en relación con la industria discográfica de la champeta, apareció en Cartagena hacia el año 2005 (Entrevista con Humberto Castillo, comunicación personal, 2013). Aun cuando ya existían producciones audiovisuales en el mercado de la champeta previos al año 2000, el videoconcierto designa un nuevo tipo de producto que se origina en el marco de la industria de eventos de los picós. Este tipo de producción surge de la iniciativa de los productores de eventos de los grandes picós, sistemas de sonido amplificado en torno a los cuales se organizan eventos musicales, como, por ejemplo, el Rey de Rocha de Cartagena, como estrategia comercial ante la caída de los precios de venta de discos compactos que les había permitido consolidarse en sellos discográficos independientes de champeta durante la década anterior.

Esta caída estuvo directamente relacionada con la acelerada penetración de medios digitales a comienzos de la década del 2000 y el consecuente impacto de la piratería. Primero, a raíz de la importación creciente, entre 1998 y 2000, de soportes físicos vírgenes como CD-R, y VCD y también, desde mediados de la década, vía Internet<sup>[13]</sup>. Hasta finales de la década del 2000, las producciones de

11. El único video de “champeta” referenciado con fecha anterior al 1° de junio de 2006 es el del tema *Convivencia* del cantante Anne Swing. Sin embargo, fue eliminado de la plataforma.

12. Jefreed (Colombianske), comunicación personal, el 26 de julio de 2010.

13. El número de CD vírgenes decomisados en Colombia creció en más del 50% entre 1998 y 2000. (Zuleta & Gil Jaramillo, 2003, p. 126)

videoconciertos se copiaban aún en VCD (*Video Compact Disc*), una opción más económica y simplificada que el del DVD (*Digital Versatile Disc*), cuyos soportes vírgenes traídos de la China eran ampliamente disponibles en los puestos callejeros del mercado de Bazurto. Estas ediciones físicas podían alcanzar unas 2.000 unidades por volumen para los picós más demandados como el Rey de Rocha de Cartagena o el Skorpion Disco Show de Barranquilla.

Si bien el fenómeno de la piratería afectó directamente al mercado local, la dimensión legal y económica de la piratería constituyen apenas una ínfima parte del entramado de prácticas de mediación social ligadas a la experiencia de la música y a sus aspectos aspiracional y relacional. Desde esta perspectiva cultural quizá sea posible observar cómo, de las mismas lógicas que llevaron a acciones “piratas” en el mercado de la champeta, pudieron surgir también estrategias comerciales legítimas que ayudaron a dinamizar el sector. Por ejemplo, a la vez que proliferaba la venta de soportes digitales vírgenes en el mercado de Bazurto en Cartagena, surgía una industria pirata sistematizada y con reconocidos “reproductores” de discos como Wilmer Records (Wilmer Records, comunicación personal, 2013).

Esta misma industria que inicialmente acabó con el mercado legal de CD de champeta, sirvió a la vez de plataforma para impulsar la distribución de videoconciertos dentro del nuevo modelo de negocios de los picós que se originó a mediados del 2000, basado en la venta de eventos. Pese a que existía un comercio callejero en VCD de videoconciertos, estas ventas no beneficiaban directamente a los picós,

pues eran negocio de “reproductores” como Wilmer. El beneficio para el picó estaba en la publicidad que el videoconcierto le generaba al picó. Con este fin el picó no sólo cubría los gastos de producción del video, sino que además lo regalaba como incentivo a los primeros en llegar a la taquilla de los siguientes conciertos. Incluso en ocasiones podía ceder el producto gratis o a muy bajo costo a los reproductores de discos más prolíferos como Wilmer Records para que inundaran el mercado con productos que ya de por sí estaban devaluados. Pese a que la producción de videoconciertos continuó y aún es posible ver su evolución, estas prácticas de mercadeo y distribución de soportes fueron desapareciendo con la creciente apropiación de Internet y la consecuente obsolescencia de los soportes físicos.

### El lenguaje performático del videoconcierto

Aunque los videoconciertos son principalmente productos publicitarios de la industria picotera, es posible considerarlos como cubrimientos documentales de los espectáculos. Incluso el término “documental” es utilizado en la jerga del sector junto con “videoconcierto” o “videoperreo” para referirse a este tipo de producto. Este carácter documental se basa en una narrativa construida desde la cronología del evento, en la medida en que la pista de audio del espectáculo sirve de plantilla secuencial para la edición del video.

La dimensión estética de los videoconciertos da cuenta de un proceso de encuadre y edición que muestra una mirada vernácula de los tipos de situación y comportamientos sociales relevantes en el marco del evento. Además, los efectos de edición resaltan la modernidad tecnológica del momento, a través de una variada superposición de efectos gráficos digitales, generalmente disponibles “por defecto” en los catálogos de efectos del software de edición. Así, los productores de los videoconciertos, como NamyTV, juegan un papel importante en la mediación de este tipo de contenido, tanto por su interacción con los públicos de los eventos, su conocimiento de los códigos sociales y su sensibilidad hacia la creación de estéticas de modernidad.



Figura 1. Ediciones en VCD de videoconciertos (2009).

Fuente: Autor.



Código QR 2. Producción de videoconciertos.

Fuente: Paulhiac 2009, 2013. <https://youtu.be/fo3PRXa6nBk>

La elaboración del videoconcierto se basa en una reconstrucción audiovisual de los componentes escénicos y performáticos del evento. El análisis cualitativo del corpus de 190 videoconciertos revela tres grandes categorías de imágenes recurrentes que sirven como pilares narrativos. El primer tipo de imagen se refiere al dispositivo escenográfico del picó, el segundo a las acciones escénicas de los animadores de los picós (DJs, cantantes y comentaristas) y el tercer tipo de imagen se relaciona con el público en sus diversas actitudes, comportamientos, vestuarios y situaciones de emoción colectiva. Estas tres categorías de imágenes se derivan de los pilares epistemológicos de la etnoscenología mencionados anteriormente: espectacularidad, performatividad y relación simbiótica o dimensión relacional.



Figuras 2.A, 2.B, 2.C. Elementos narrativos del videoconcierto, en sus tres dimensiones, a saber: espectacular, performativa y relacional.

Fuente: Youtube "El Dueño De Tu Vida - New York Vol. 25". Disponible en: <https://youtu.be/GlyETPAYyps> [Consultado el 13.12.20]

Podemos observar cómo estas dimensiones se comunican a través del trabajo de encuadre fotográfico, el audio y el montaje que pone en relación los diferentes elementos tomando como caso de estudio el video "El Dueño De Tu Vida - New York Vol. 25" del picó York de Santa Rosa, subido a YouTube en marzo de 2007.

La espectacularidad del evento picotero no pertenece exclusivamente al picó, sino también al público. A diferencia de un dispositivo escénico teatral convencional donde el público permanece silencioso y oculto en la penumbra de la sala mientras se desarrolla frontalmente un espectáculo, el baile, como el de la verbena, o fiesta con picós, es por el contrario un espacio de socialización abierto, ruidoso e iluminado, donde los comportamientos tanto del público como de los músicos o DJ, es perceptible. Al baile del picó se va para mirar y escuchar el espectáculo, pero también para ser visto.

Así, por un lado, los elementos espectaculares del picó tienen que ver con su dispositivo escenográfico, (luces, colores, etc.), y acústico (amplificación y saturación sonora de voces, arreglos musicales, efectos sonoros de estridencia y de bajos graves) emitidos por el picó. Por otro lado, el cuadro del videoconcierto también resalta los elementos espectaculares del público mediante el encuadre del cuerpo en acción y en actitud demostrativa (pases de baile sobresalientes, gestos de "vacile" <sup>[14]</sup>, etc.). En su conjunto estas señales de espectacularidad pueden entenderse como los elementos que constituyen "(...) un modo específico de procesamiento de la información sensorial cuando la intensidad del objeto percibido contrasta con el entorno." (Pradier, 1997b, p. 50)

Estos elementos espectaculares hacen parte de la dimensión performática del evento, es decir, las técnicas inherentes a la acción corporal que constituyen el espectáculo, a la vez que sus modos y lógicas de transmisión. Esta dimensión también es puesta en relieve, aunque con limitantes que veremos más adelante, a través del dispositivo audiovisual del videoconcierto. La parte más visible de la dimensión performática está enfocada en las técnicas de baile, el canto, la interpretación instrumental, la dicción y las posturas y gestos de las personas. Al igual que los elementos espectaculares, los gestos performáticos también incluyen tanto el comportamiento de los artistas como del público.

14. El "vacile" hace referencia a la actitud de disfrute y goce en el contexto de la fiesta picotera, asociado con el ritmo de la

música y expresado mediante una gestualidad desenvuelta, sensual y contagiosa.

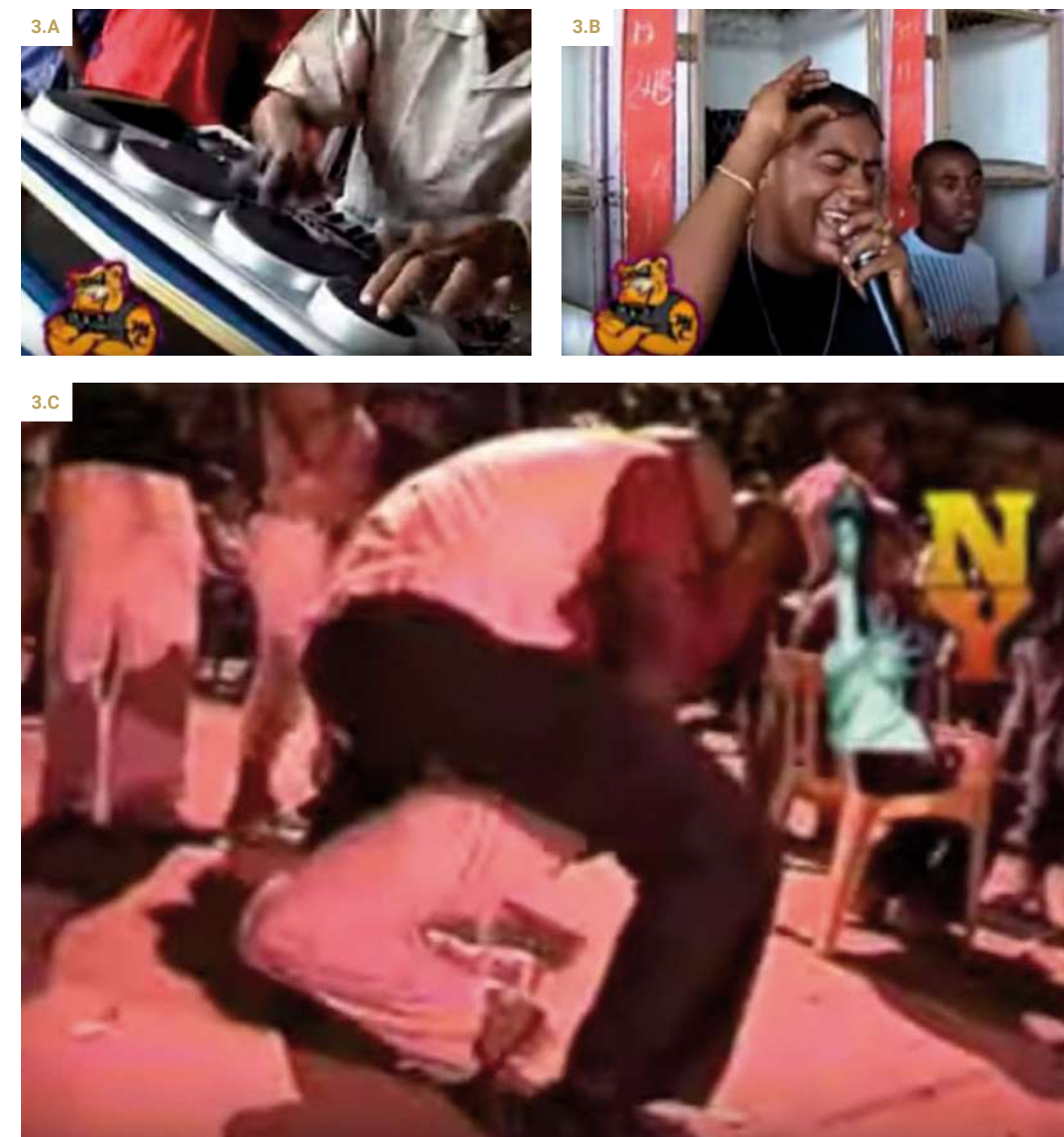
Un segundo aspecto de lo performático en el videoconcierto se encuentra registrado en el audio. Aquí es importante resaltar que los productores de video que producen este tipo de producto por lo general graban directamente desde la consola de sonido durante el evento la pista sonora sobre la cual posteriormente realizarán el montaje de las imágenes. Por lo tanto, el audio del videoconcierto típicamente sólo da cuenta de aquello que los micrófonos captan y de la ejecución instrumental y reproducción de pistas sonoras que se amplifican durante el evento.

Dicho esto, la dimensión performática del audio puede subdividirse en dos categorías. Por un lado, el canto en el micrófono, que por lo general redundante con el de la canción que está siendo tocada, suele ser interrumpido a lo largo de la canción mientras la pista sonora de la canción continúa, para sobreponer múltiples locuciones habladas y exclamaciones destinadas a excitar al público a la vez que son pronunciados diversas dedicatorias o “cobas”. Estas tienen un trasfondo económico, particularmente para la producción de las canciones, ya que en ocasiones el productor o dueño del picó puede aceptar dinero a cambio de mencionar a alguien en la canción, pero en el contexto del evento estas dedicatorias pueden ser interpretadas como maneras de reconocer a las personas y fortalecer un sentimiento de apego hacia el picó.

Por otro lado, las pistas sonoras grabadas a la vez se subdividen. Primero en la canción base previamente grabada en estudio (pueden presentarse varias canciones durante un evento); la instrumentación que por lo general se lleva a cabo con teclados capaces de reproducir efectos *sampleados* como pitos, explosiones, ladridos, exclamaciones, etc., y una batería electrónica tocada por el percusionista que acompaña en vivo al cantante. Segundo, las placas o cuñas exclamadas previamente grabadas en estudio, que se presentan durante el concierto para celebrar la grandeza del picó, por lo general rivalizando con los otros picós.

Por ejemplo, al inicio del videoconcierto *El Dueño De Tu Vida* del picó el York, se puede escuchar la placa que dice en un tono desafiante, con efectos de reverberación acústica que parecieran darle mayor espacialidad: “*Esa caldereta vieja y que quiere igualarse al York, dicen que suena duro. Sí, suena duro, ¡pero feo! Aprende de tu papá. ¡El York, el del sonido fino!*”. Si bien estas placas no son fruto de la acción humana en vivo, podría argumentarse que su función hace parte de la dimensión performática, al reafirmar una presencia escénica.

El picó es más que el conjunto de elementos materiales que componen el equipo de sonido. Sólo a partir de la acción humana, la focalización colectiva de la atención sobre el objeto escénico, la trama de sensibilidades estéticas y sociales que se desenvuelven durante y entorno al evento y desde luego la manipulación técnica del dispositivo, puede hablarse de una presencia escénica del picó. Pero esta presencia escénica está a la vez condicionada por las características materiales del dispositivo. En suma, la dimensión performática del picó resulta de esta unión entre cuerpo y máquina, la cual es más que la suma de sus componentes.



Figuras 3.A, 3.B y 3.C.  
Aspectos performáticos del videoconcierto.

Fuente: YouTube “El Dueño De Tu Vida - New York Vol. 25”.  
Disponible en: <https://youtu.be/GlyETPAYyps>  
[Consultado el 13.12.2020]

Por último, la dimensión relacional del evento ocupa un lugar importante en la narrativa audiovisual de los videoconciertos. Por dimensión relacional entendemos el conjunto de estados emocionales expresados tanto por el público como por los artistas del video, prestando particular atención a los momentos de relacionamiento físico o afectivo entre las personas y las situaciones de emoción colectiva compartida. Se puede observar este tipo de comportamientos, por ejemplo, a través de acciones sincronizadas o codificadas como la multitud saltando al unísono durante el concierto, grupos de personas eufóricas brindando o abrazándose, gestos de placer, etc.





Figuras 4.A, 4.B y 4.C.  
Aspectos relacionales  
del videoconcierto.

Fuente: YouTube “El  
Dueño De Tu Vida -  
New York Vol. 25”.  
Disponible en: [https://  
youtu.be/GlyETPAYyps](https://youtu.be/GlyETPAYyps)  
[Consultado el 4 de marzo  
de 2020].

El proceso de edición del videoconcierto otorga, por lo general, un tiempo de imagen considerable al público. Del corpus analizado, casi la mitad de los planos que componen la secuencia total de un video están dedicados al público en sus diferentes actitudes y comportamientos. Este espacio protagónico del público en el video da cuenta del lugar importante que ocupa el videoconcierto como soporte tecnológico para las mediaciones sociales.

En efecto, si bien el videoconcierto “registra” momentos de relación social durante el evento, también es preciso anotar que este carácter relacional trasciende el evento. Figurar en un videoconcierto es un hecho socialmente relevante también una vez pasado el evento y todo el sistema de producción y distribución física y virtual del producto hacen parte de un *continuum* de relaciones sociales, como lo describe el siguiente fragmento de entrevista:

(...) yo salí en un video de un picó de esos bailando [risas]. Me fui, y me metí y me grabaron. [risas] En el Diony de Puerto Badel Salí yo bailando. [risas]. Eso fue el año pasado. Salí bailando, con dos [cervezas] costañitas en la mano [risas]. Y luego unos vales míos disque “¡oye! ¡Tú eres bandido vale, no joda, te vi en un video del Diony de Puerto Badel!” [risas]. Cuando estaban grabando “La víbora”, del Michel, ahí Salí yo, ¡Miraaa! ¡Ayaaa! (...) Tenía un suéter Nike amarillo.<sup>[15]</sup>

Inclusive, la figuración en un videoconcierto puede ser tan demandada socialmente, particularmente en el caso de los grandes picós, que llega a ser objeto de transacción financiera entre el productor audiovisual y las personas interesadas en figurar en el video. Asegurarse un espacio en la edición final de un videoconcierto puede llegar a costar entre 10 y 50 mil pesos.



Código QR 3. El  
Dueño De Tu Vida  
- New York Vol. 25.  
Disponible en: [https://  
youtu.be/GlyETPAYyps](https://youtu.be/GlyETPAYyps)  
[Consultado el 4 de  
marzo de 2020].

Siempre y cuando se mantenga una verosimilitud del evento escénico, estas elipses y metáforas tienen que ver con la creación de una narración de evento exitoso, no necesariamente verdadero. No hay que olvidar que la principal función del videoconcierto es publicitaria.

15. Silgado, G. (octubre 10 2009). *Acerca de figurar en un videoconcierto*. (J. C. Paulhiac) [Audio/Transcripción].

## Reinterpretando la globalidad

La estructuración de un lenguaje performático a través de tipos de plano y formas de montaje es tal vez el aspecto más visible del videoconcierto. Sin embargo, los contenidos visuales también esconden otros niveles de interpretación subyacentes, los cuales dan cuenta del contexto sociocultural que rodea y da vida a este fenómeno cultural. Estos niveles subyacentes tienen que ver con los modos de reinterpretar, en el contexto cultural local, los productos y mensajes de la globalidad, dándoles así significados muy específicos. Esto es visible en las dimensiones estética y comercial del videoconcierto, como lo muestran, por un lado, la adaptación de plantillas gráficas predeterminadas en el proceso de edición y, por otro lado, las formas de apropiación de contenidos y de asignación de nuevas autorías a los mismos dentro de un modelo de negocios vernáculo.

### Usos locales de estéticas globalizadas

Un aspecto característico de la estética de los videoconciertos, particularmente en las primeras ediciones de mediados del 2000, es el uso frecuente de efectos gráficos y de transición entre planos, los cuales hacen uso de toda una gama digital de superposiciones gráficas, remolinos, desvanecimientos, viñetas, tramas, espejos, etc., cuya intención es hacer más llamativo el video. Estos adornos vienen incluidos en las librerías de efectos del software de montaje, librerías que incluso pueden ser expandidas descargando de Internet catálogos enteros de efectos y transiciones. En ese sentido constituyen una parafernalia globalizada de artefactos estéticos digitales, sin sentido *a priori*, pero cuya apropiación en el ámbito de la producción de videoconciertos da cuenta de la intención de comunicar dentro de los códigos estéticos de la champeta, trasponiendo en imágenes aspectos clave de la experiencia sonora del picó.

Uno de estos aspectos clave es el *meke* o sensación de “golpe” resultante de la potencia acústica de las frecuencias bajas emitidas por el equipo de sonido. El videoconcierto se visualiza (o se “audiovisiona”, como diría Michel Chion) en contextos y con equipos de reproducción diferentes a los del concierto. Por tanto, esta sensación de potencia se traduce en imágenes con frecuencia mediante grafismos que evocan la idea de potencia como descargas eléctricas, transiciones explosivas, etc. Del mismo modo, algunos diseños gráficos pueden ilustrar contenidos de la letra de las canciones, como un perro evocando la idea de “perreo”, o una telaraña adornando el video de la canción “la telaraña”.

Estos efectos gráficos, al igual que las llamativas transiciones entre planos, recuerdan las mezclas y el performance de las pistas de audio, las cuales hacen un uso intensivo de efectos sonoros pregrabados o *sampleados* como ladridos,

láseres, explosiones, etc., que también son apropiaciones de *commodities* globalizados. Además de la lógica de la transposición visual de la experiencia sonora, el uso de estos procesos gráficos lleva a cuestionar las fuentes y recursos disponibles para la creación y es evidente cómo la tecnología digital e Internet ofrecen nuevas posibilidades para la producción audiovisual dentro de la industria picotera.



**Figura 5.** Transposición de la potencia sonora mediante efectos gráficos.

Fuente: César y Pakirry, vol. 35. (sin fecha).

**Figura 6.** Ilustración de contenidos de letras.

Fuente: “La telaraña” Ender y Shark vision. Barranquilla, (2006).

**Figura 7.** Efectos de transición.

Fuente: “El Dueño De Tu Vida - New York vol. 25”. (sin fecha).

### Apropiación de contenidos y nuevas autorías

Al igual que los efectos gráficos y de transición, los contenidos culturales globalizados también son objeto de apropiación en el marco de los videoconciertos. A diferencia de aquel entonces, las fuentes videográficas contemporáneas provienen principalmente de Internet. Es frecuente encontrar secuencias de videos externos dentro del montaje de los videoconciertos, como por ejemplo fragmentos de videoclips de canciones africanas o videos virales de personas o personajes bailando, los cuales enriquecen visualmente la dimensión performática del videoconcierto y de sus narrativas.

Esta lógica de apropiación de contenidos puede resultar controvertida en la medida en que choca con los derechos de autor de las fuentes primarias. No obstante, el carácter informal de la industria ya era evidente en las formas de apropiación, incluso plagio, de producciones discográficas externas que impulsó el surgimiento mismo de la champeta a mediados de los años ochenta.<sup>[16]</sup> Más que el debate sobre la legalidad de estos procedimientos, interesa la recursividad de los productores locales como expresión de una capacidad de agenciamiento (*agency*) frente a la diseminación global de estéticas y contenidos culturales. Capacidad que se inscribe en los procesos de “mediación social” (Martin-Barbero, 1987) mediante los cuales se generan lenguajes vernáculos a partir de contenidos estandarizados. Esta recursividad puede entrar en conflicto con los dispositivos legales que protegen, desde lineamientos transnacionales y el interés comercial de las industrias culturales, pero parece apropiada a las particularidades socioeconómicas locales.

La tabla 2 expone un ejemplo de lo anterior. Las imágenes corresponden a los fotogramas de dos fuentes videográficas. Las fuentes originales provienen del videoclip de la canción *Trop c'est trop* del grupo congolés Extra Música (J.P.S., 2002) y de un video de autor desconocido titulado *Ramalama Shrek*. Ambas fuentes se encuentran en un video de la canción *La telaraña* del artista barranquillero El Porky (Discos Fuentes, 2006). Los productores del video, Perreo pa' los Vivos, Ender y Shark Vision, cuyos logotipos aparecen en otros segmentos del mismo video, aplican la misma lógica de apropiación tanto de la fuente sonora como de las secuencias visuales. El video fue subido a Internet en el 2006 por el usuario Indaclub2006, pero fue posteriormente eliminado por ser objeto de disputa legal con la productora Discos Fuentes, quien asumió ese mismo año la representación del artista El Porky y también conserva los derechos vitales del tema *La Telaraña*.

Según conversación personal con El Porky el día 14.12.20, la razón específica del reclamo de Discos Fuentes que condujo a la eliminación del video original de *La Telaraña* en YouTube fue la monetización que un tercero (Indaclub2006) esta-

16. Un ejemplo fue el éxito *La Turbina* (O.M.R, 1995), que se grabó sobre una copia de la canción “Tour a Tour”

(Mpeve, 1993). El siguiente enlace muestra una comparación de ambas fuentes: <https://tinyurl.com/ubh7sp8>.

ría haciendo de la canción a través de YouTube dado el alto número de visitas que recibía la página<sup>[17]</sup>. Esto pone en evidencia cómo la apropiación y reutilización de contenidos foráneos en producciones locales, lo cual ha sido una constante en la historia de innovaciones de la champeta, si bien responde a preferencias estéticas y dinámicas aspiracionales de artistas y productores, también puede chocar contra las reglas del mercado. La constitución de archivos culturales mediante la apropiación de bienes globalizados es también el resultado de cómo el gesto creativo subvierte, desvía o se ajusta a las dinámicas monopólicas del Derecho de Autor.



Figura 8. Fuente original. J.P.S. Brazaville. “Trop c’est trop”, Extra-Musica, 2002. Versión YouTube Disponible en <https://youtu.be/6xjpnQyImnE>



Figura 9. Fuente original. Anónimo, “Ramalama Shrek”, 2011. Disponible en <https://youtu.be/fEYmKREV-dE> (subido originalmente a [www.elrellano.com](http://www.elrellano.com) en 2005).

Tabla 2. Apropiación de secuencias videográficas foráneas en los videoconciertos de champeta. El caso del tema “La Telaraña”.

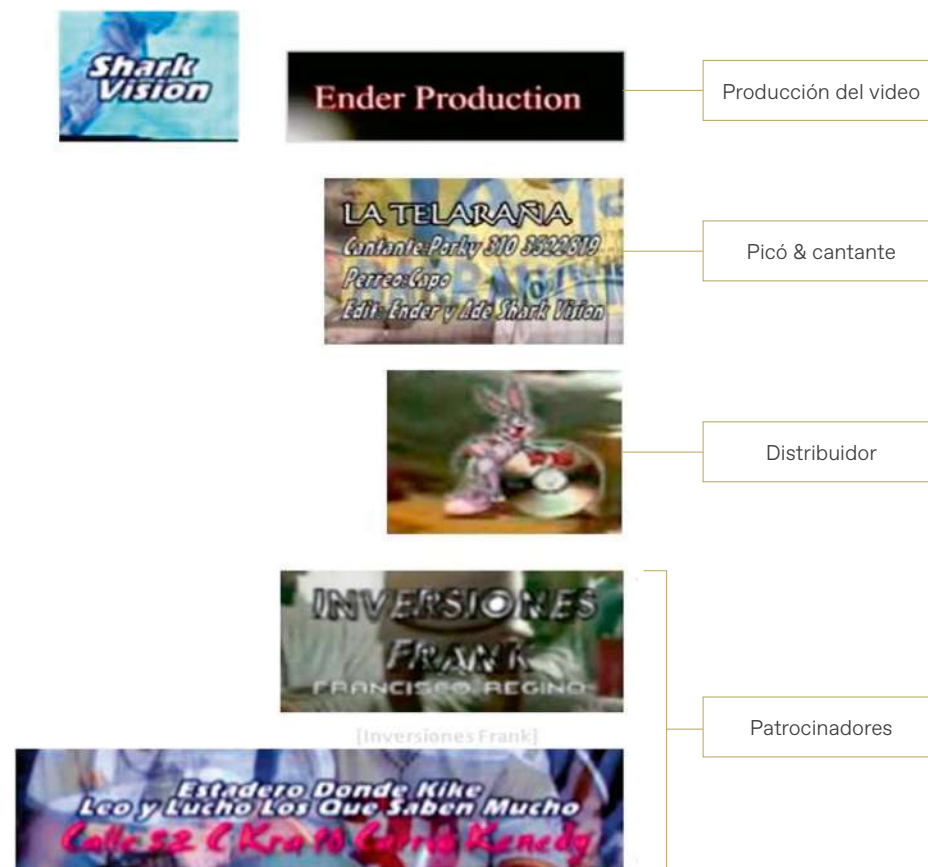


Figuras 10.A y 10.B. Apropiación de secuencias originales en videoconciertos. Caso Perreo Pa los Vivos, *La Telaraña* El Porky, 2006. Inicialmente disponible en <http://tiny.cc/ddg0kz>, pero eliminada tras reclamo de Discos Fuentes. Ver copia en la figura 11.

17. Agradezco al investigador cartagenero Aroldo Mondol Quintana por su valiosa ayuda vinculándome con El

Porky (Julio Cesar Valencia Ortiz) para la realización de estas averiguaciones.

A nivel archivístico, el proceso de apropiación de los contenidos videográficos supone de hecho un cambio de autoría en la elaboración de nuevos documentos. Este procedimiento se ejecuta mediante el mismo sistema de logotipos que identifican las producciones audiovisuales, los cuales también pueden ser utilizados para “borrar” la información previa de autoría. Esto recuerda la estrategia empleada décadas atrás en la industria picotera mediante la cual eran eliminadas las carátulas y láminas adhesivas de los vinilos, con el fin de evitar que se conociera el origen de los discos para así poder preservar una exclusividad de los mismos. (Abril & Soto, 2004; Cunin, 2006; Pacini Hernández, 1993)



**Figura 11.** Representación mediante logotipos de la cadena de valor de los videoconciertos. Caso video “La telaraña” (Perreo Capo. Ender y Shark Vision, 2005).

Fuente: Autor. Secuencia disponible en: <https://youtu.be/leU4tUDFHYU>.

En suma, los videoconciertos ofrecen varios niveles de lectura acerca de la dimensión performática de la champeta, particularmente en el marco de la industria picotera y del entorno sociocultural y económico que la rodea. Son un vector de comunicación de lo emotivo y corporal en la experiencia musical, a la vez que constituyen soportes publicitarios para la industria que los produce. En este sentido podría decirse que los videoconciertos son a la vez medios y “metamedios” (Yúdice, 2007, pp. 80-81). Esta característica ambivalente del videoconcierto ar-

ticula la creatividad de las personas en el proceso de apropiación de contenidos y tecnologías globalizadas en el contexto de la industria picotera. En palabras de Diana Taylor, esta ambivalencia haría parte del repertorio local a partir del cual se reinterpretan los archivos de la globalidad y se transforman las tensiones globales en acciones performáticas. (Taylor, 2015)

### Conclusiones

El fenómeno de los videoconciertos en YouTube obliga a expandir la mirada sobre la dimensión patrimonial del fenómeno cultural de la champeta. Este desplazamiento de perspectiva se hace desde un enfoque archivístico y sociocultural que toma en cuenta los actores, en las redes sociales de Internet, como una autoridad descentralizada en el proceso de constitución y preservación de la memoria. En este texto buscamos esbozar algunas implicaciones de este desplazamiento en cuanto a la idea de autoridad archivística y su incidencia dentro de las narrativas del patrimonio cultural, tanto material como inmaterial, y el lugar del cuerpo y de la subjetividad en los procesos de constitución de los nuevos archivos resultantes de la mediación digital.

En cuanto a la manera de pensar el archivo y, en específico, las narrativas institucionalizadas en el proceso de promoción y preservación de una memoria cultural en torno a la champeta, el acervo digital de los videoconciertos en YouTube parecería no caber dentro de ninguna clasificación convencional de este género. No recalca una herencia ancestral, ni elabora narrativas de tradición. Llama la atención que los videoconciertos hagan ocasionalmente referencia a producciones videográficas de la industria musical de Kinshasa o de otras localidades del Golfo de Guinea, como de hecho sucedía sobre el plano fonográfico. Pero estas referencias son contemporáneas y comunican estéticas que poco o nada tienen que ver con los estereotipos culturales usualmente promovidos desde las instituciones.

La pertenencia del archivo audiovisual de los videoconciertos al fenómeno de la champeta es innegable: surgen de la misma industria picotera que dio luz al fenómeno de la champeta y constituyen su dimensión audiovisual de la cual poco se ha hablado; articularon el proceso de adaptación del modelo de negocios de la industria musical de la champeta a las nuevas tecnologías de la comunicación. Además, sus audiencias, y en particular su público nicho, han indexado en redes virtuales estos contenidos dentro del campo semántico de la palabra “champeta”.

Los videoconciertos son archivos de una cultura no escrita, pero registrada en imágenes, sonidos y metadatos. Una práctica viva, en la medida en que cada registro es un gesto de comunicación que, pese a su mediación digital, suscita interacciones sociales y emocionales reales a través de los dispositivos técnicos. Esta gestualidad

dentro del ámbito digital bien puede relacionarse con la idea de la tecnología como extensión del cuerpo que propone Marshall McLuhan (1964). Las herramientas en general amplifican la capacidad de acción del cuerpo y modifican el esquema corporal. Asimismo, los medios de comunicación (la cámara fotográfica, el teléfono celular y su red de infraestructuras, etc.) le dan otro alcance a la voz, al gesto y a la mirada. Desde este esquema corporal amplificado surgen los videoconciertos, cargados de estéticas que expresan deseos frente a lo contemporáneo como apropiaciones de ritmos de reggaetón de la industria *mainstream* actual, efectos visuales electrónicos y toda una gama de aspiraciones que, como lo entiende Appadurai (2004), emergen como capacidad cultural.

Estas observaciones suscitan nuevos interrogantes. ¿Cuál podría ser el rol del establecimiento cultural en los procesos de construcción y preservación de la memoria frente a esta descentralización del archivo que ocasionan las mediaciones digitales? ¿Cómo pensar lo patrimonial de la champeta desde un archivo que se construye sobre la marcha de dinámicas aspiracionales y donde la identidad se forja también mirando al futuro? Por lo pronto cabe recordar, dentro de la discusión sobre la patrimonialización de la champeta, las casi cuatro décadas de conciertos y desconciertos entre el Estado, diversos actores culturales, la academia y los medios de comunicación, en torno a la legitimación de este género musical como expresión de la multiculturalidad en Colombia. Pero esta faceta políticamente correcta de la champeta es sólo su parte gobernable. Tal vez el costo de la institucionalización de la champeta sea precisamente la pérdida de su capacidad subversiva que, durante los años noventa, ayudó a generar ese mismo debate que obligó a adaptar conceptos globalizados de la multiculturalidad a la complejidad sociocultural del caribe colombiano. ¿No serían acaso los archivos digitales descentralizados de la champeta en las redes sociales, y el vigor aspiracional de sus estéticas digitales, una nueva fuerza para subvertir el *status quo*?

## Referencias

- ABDERHALDEN CORTÉS, R. (2014). *Mapamundi : Plurivers poïétique : (Mapa Teatro 1984-2014)* (Thèse de doctorat en Théâtre — Ethnoscénologie, Paris 8). Recuperado de <http://www.theses.fr/2014PA080019>
- ABRIL, C., & SOTO, M. (2004). *Entre la champeta y la pared: el futuro económico y cultural de la industria discográfica de Cartagena*. Bogotá: Observatorio del Caribe Colombiano, Convenio Andrés Bello.
- ANDERSON, B. (1983). *Imagined communities: reflections on the origin and spread of nationalism*. London: Verso.
- APPADURAI, A. (1996). *Modernity at Large: Cultural Dimensions of Globalization*. Minnesota: University of Minnesota Press.
- APPADURAI, A. (2003). Archive and Aspiration. En Brouwer, J., & Mulder, A. (Eds.), *Information Is Alive: Art and Theory of Archiving and Retrieving Data* (pp. 14—25). V2\_/NAi Publishers. Recuperado de <https://v2.nl/publishing/information-is-alive>
- APPADURAI, A. (2004). The Capacity to Aspire: Culture and the Terms of Recognition. En *Culture and Public Action* (pp. 59—84). Stanford University Press : Stanford Social Sciences. Recuperado de <http://www.gsdr.org/document-library/the-capacity-to-aspire-culture-and-the-terms-of-recognition/>
- CENTRE INTERNATIONAL D'ETHNOSCÉNOLOGIE. (1995). *Ethnoscénologie : manifeste. Théâtre / Public, 123*.
- CUNIN, E. (2006). De Kinshasa a Cartagena, pasando por París: itinerarios de una “música negra”, la champeta. *Aguaita, 15—16, 176—192*.
- DELEUZE, G., & GUATTARI, F. (1980). *Mille plateaux*. Paris: Les Éditions de Minuit.
- FREEDBERG, D., & GALLESE, V. (2007). Motion, emotion and empathy in esthetic experience. *Trends in Cognitive Sciences, 11(5)*, 197—203. <https://doi.org/10.1016/j.tics.2007.02.003>
- GEERTZ, C. (1973). *The Interpretation of Cultures: Selected Essays*. New York: Basic Books.
- ICA. (2000). *Multilingual Archival Terminology Database*. Recuperado de <http://www.cis-cra.org/mat/mat/termlist/I/Spanish>
- JEFREED (colombianske). (julio 26 2010). *Publicación de los videos “Champetirris” y La Chalupe” en Youtube* [Carta a Juan Paulhiac].
- MARTIN-BARBERO, J. (1987). *De los medios a las mediaciones: comunicación, cultura y hegemonía*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.
- MAUSS, M. (1934). Les techniques du corps. *Journal de Psychologie, XXXII(3—4)* Disponible en [http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss\\_marcel/socio\\_et\\_anthropo/6\\_Techniques\\_corps/Techniques\\_corps.html](http://classiques.uqac.ca/classiques/mauss_marcel/socio_et_anthropo/6_Techniques_corps/Techniques_corps.html)
- MCLUHAN, M. (1964). *Understanding Media: The Extension of Man*. London: The MIT Press.
- MERLEAU-PONTY, M. (1945). *Phénoménologie de la perception*. Paris: Gallimard.
- PACINI HERNANDEZ, D. (1993). The picó phenomenon in Cartagena, Colombia. *América Negra, 6*, 69—115.

- PAULHIAC, J. (2011). En las redes de la champeta colombiana. *Repertorio: Teatro & Dança*, 16, 97—132.
- PAULHIAC, J. (2013). *Entrevista con Humberto Castillo (productor del sello OMR)* [Film].
- PIETROBRUNO, S. (2013). YouTube and the social archiving of intangible heritage. *New Media & Society*, 15(8), 1259—1276. <https://doi.org/10.1177/1461444812469598>
- PRADIER, J.-M. (1997a). El animal, el ángel y la escena. *Cuadernos de estudios teatrales*, 10, 5—37.
- PRADIER, J.-M. (1997b). Etnoescenología. La profundidad de las emergencias. *Cuadernos de Teatro*, 11, 49—58.
- PRADIER, J.-M. (2001). *Artes de la vida y Ciencias de lo vivo. Conjunto: Teatro Latinoamericano*, 123, 15—28.
- PRADIER, J.-M. (2007). Ethnoscénologie. Les incarnations de l'imaginaire. *Degrés : revue de synthèse à orientation sémiologique*, 129—130, 1—31.
- PRADIER, J.-M. (2008). Flesh is spirit. Ritual or the Problem of Action. *Religion, Ritual, Theatre*, 205—228.
- ROSSI, J. J., & HERRERA, E. W. (2016). *El campo organizacional de la música el caso de la champeta*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- SCHECHNER, R. (1977). *Essays on performance theory 1970-1976*. New York: Drama Book Specialists.
- TATIS, G. (25 de julio 2018). La champeta es Patrimonio Cultural de Cartagena. *El Universal* [en línea]. Recuperado de: <https://www.eluniversal.com.co/cultural/la-champeta-es-patrimonio-cultural-de-cartagena-283525-EUEU400004>
- TAYLOR, D. (2015). *El archivo y el repertorio: el cuerpo y la memoria cultural en las Américas*. Santiago de Chile: Ediciones Universidad Alberto Hurtado.
- YÚDICE, G. (2007). *Nuevas tecnologías, música y experiencia*. Barcelona: Gedisa.
- ZULETA, L. A., & GIL JARAMILLO, L. (2003). *Impacto del sector fonográfico en la economía colombiana*. Bogotá: Convenio Andrés Bello.



## TRAS LAS HUELLAS DEL ARCHIVO AFECTIVO

DE ROBERTO BURGOS CANTOR

EN *LO AMADOR*<sup>[1]</sup>

Adriana Urrea<sup>[2]</sup>

*Y ahora qué dice. Ahora qué. Siente que la reconstrucción del pasado como propósito literario equivale a construir escenografías. El pasado apenas se presenta como la indagación de una ausencia el escarbar la causa de un malestar de una derrota de un fracaso de un yo ni siquiera puedo saber qué pasó qué pasó yo llegué ahora mismo y cómo fue. Dónde ahora. Cuándo ahora. Quién ahora. Y por qué lo no sabido nos determina amarra la libertad y la enjaula.*

Roberto Burgos Cantor, *La ceiba de la memoria*, p. 382.

*El arte revela. La vida dice.*

Roberto Burgos Cantor, *Señas particulares*, p. 32.

*Sentí el poder de la protesta que conocí en Lo Amador, en la Loma del Congo, en Tesca, los seres que al conocer alguna de las caras de la desgracias, (...) imprecaban a gritos heridos y destemplados con el rostro alzado al cielo (...), Gritaban a Dios y su corte. Retaban a la vida, llamaban hijo de puta al creador irresponsable.*

Roberto Burgos Cantor, *Señas particulares*, p. 182.

1. Roberto Burgos Cantor, Cartagena de Indias, 4 de mayo de 1948-16 de octubre de 2018, publicó:  
Siete novelas: *El patio de los vientos perdidos* (1984, 2001, 2013, 2014), *El vuelo de la paloma* (1992), *Pavana del ángel* (1995, 2014), *La ceiba de la memoria* (2007, 2009) —ganadora del Premio Casa de las Américas José María Arguedas 2009) y finalista del Premio Rómulo Gallegos 2010—, *Ese silencio* (2010), *El médico del emperador y su hermano* (2016) y *Ver lo que veo* (2017), —ganadora del Premio Nacional de Novela en el 2018, otorgado por el Ministerio de Cultura de Colombia. Ocho libros de cuentos: *Lo Amador* (1980, 2001, 2012), *Lo Amador y otros cuentos* (1986), *De gozos y desvelos* (1987) — de este libro se publicó de manera independiente el

cuento *Con las mujeres no te metas o machó abrázame otra vez* (2008)—, *Quiero es cantar* (1998), *Juegos de niños* (1999), *Una siempre es la misma* (2009), *El secreto de Alicia* (2013) y *Orillas* (póstumo, 2019).  
Y un libro de testimonio de época: *Señas particulares* (2001, 2011). En septiembre del 2020 apareció en Seix Barral una versión ampliada de este libro.  
2. Filósofa. Ha sido profesora en la Facultad de Filosofía de la Pontificia Universidad Javeriana de Bogotá, en la Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas de la Universidad Nacional de Colombia en Bogotá y Barranquilla y en la Maestría de Creación Literaria de la Universidad Central de Bogotá.

## En una esquina

La Matuna, el sector comercial y financiero construido sobre uno de los terrenos donde fue cortada la muralla que bordea la ciudad colonial, empezó a desarrollarse en Cartagena de Indias en la década de los cincuenta. Quien en los años sesenta y hasta bien entrado el siglo XXI se paraba en una de sus esquinas, veía pasar los buses que se dirigen al barrio Lo Amador<sup>[3]</sup>. En cualquiera de ellas pudo haber visto Roberto Burgos Cantor, el autor del libro de cuentos *Lo Amador*, al conductor de uno de esos buses, voz del último cuento de este libro, “En esta angosta esquina de la tierra”, que había huido despavorido del interior de la región Caribe, y cayó

en este barrio donde el personal sabe que una reina no es para mandar cortar cabezas y mandar cambiar el rumbo a las estrellas sino para bailar una noche en el palacio de cartón de su reino sin nombre y sin rey de barajas en este barrio que se llama con las mismas palabras que tiene pintadas mi bus encima en el techo encima del parabrisas para que la gente no se confunda y sepa vía Lo Amador en lo que estamos con frescura cuadro los de Lo Amador aquí en esta angosta esquina de la puta tierra. (Burgos Cantor, 1980, p. 94)

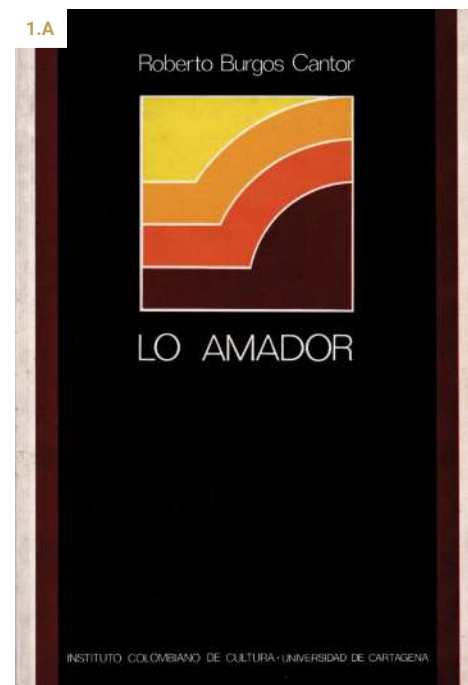


Figura 1.A. *Lo Amador*. Edición Colcultura. 1980.

3. Desde que Transcribe entró en funcionamiento, una de sus estaciones es Lo Amador.

En los años sesenta también estaba ubicado en esa zona el tenderete de libros del señor J. Emilio Marulanda.

Por ese entonces, en el campo que dejó el relleno de la vieja albufera de La Matuna, un extenso playón situado entre un barrio de artesanos y descendientes de libertos y el límite del centro de la ciudad vieja, a la sombra de algunos de los pocos edificios nuevos, de singular fealdad, se instalaban los puestos de periódicos y revistas. Eran unos armatostes de maderas, bastidores y cajas rodantes, que se embellecían al ser cubiertos por los periódicos del día, las revistas, los cancioneros, los libros y el almanaque Bristol. A las publicaciones livianas las defendían de los ventarrones repentinos del Caribe con las pinzas que servían para poner al sol la ropa recién lavada. También tenían unos bancos rústicos de madera cruda donde se sentaban quienes leían revistas o libros por el sistema de alquiler. Éste funcionaba con dos modalidades: alquiler de la lectura del libro o revista, o alquiler para leer durante un tiempo, media hora, una hora. El precio para uno y otro era diferente. (Burgos Cantor, 2001, p. 19)

El joven Burgos Cantor se volvió asiduo al puesto de ese hombre venido del interior del país, quien con el tiempo empezó a nutrir la curiosidad voraz del futuro escritor. Le ofrecía con sigilo “lecturas de insurrectos” (Burgos Cantor, 2001, 20): Marx y los marxistas, y de otros: *El extranjero* de Camus, *El infierno* de Henry Barbusse, *Gog* de Giovanni Papini, y *Barrabás* de Pär Lagerkvist, por mencionar algunos. Estas lecturas, más las que hacía en la biblioteca de su padre Roberto Antonio Ojeda<sup>[4]</sup>, le abrían horizontes a un joven que venía de una ciudad caracterizada así por el autor adulto en su testimonio de época —*Señas particulares. Testimonio de una vocación literaria* (2001)—:

Yo venía de Cartagena de Indias, la ciudad antigua, anclada en el pasmo de sus líquenes que sostenían la piedra en ruinas de sus muros. La villa transcurría enredada en el tejido de verdín esponjoso de sus calles de adoquines desprendidos sumida en un marasmo apenas perturbado por las roncas campanas del *ángelus*. Estaba sometida a la rígida autoridad eclesiástica que ejercía su poder hasta en los órdenes de la vida civil. Se entretenía con las anécdotas, más o menos escandalosas, de una aristocracia que sobrevivía por inercia endeudada hasta el nombre<sup>[5]</sup>. Se avergonzaba de la creciente población negra que heredó de su situación de puerto negrero, mercado de esclavos, y de la compasión de Pedro Claver<sup>[6]</sup>. Un destello de felicidad fugaz se anunciaba en su zona de tolerancia sobre la ciénega de Tesca con mujeres sabidas y orquestas de mambos, merengues y boleros. (Burgos Cantor, 2001, p. 11)

4. Sobre la devastación que significó el incendio de la casa de sus padres en Manga y la pérdida de la biblioteca que fue fundamental en su formación como escritor, ver *Señas particulares*, pp. 181-186.

5. Ameritaría poner a dialogar esta frase con los tiempos que corren en época del coronavirus y el tema de la deuda a

la luz de lo propuesto por Maurizio Lazzarato en su libro *La fábrica del hombre endeudado* (2011), publicado por la editorial Amorrortu.

6. En esta imagen se anuncia la novela que sigue a *Señas particulares*, *La ceiba de la memoria* (2007), que será la obra publicada posterior a este testimonio de época.



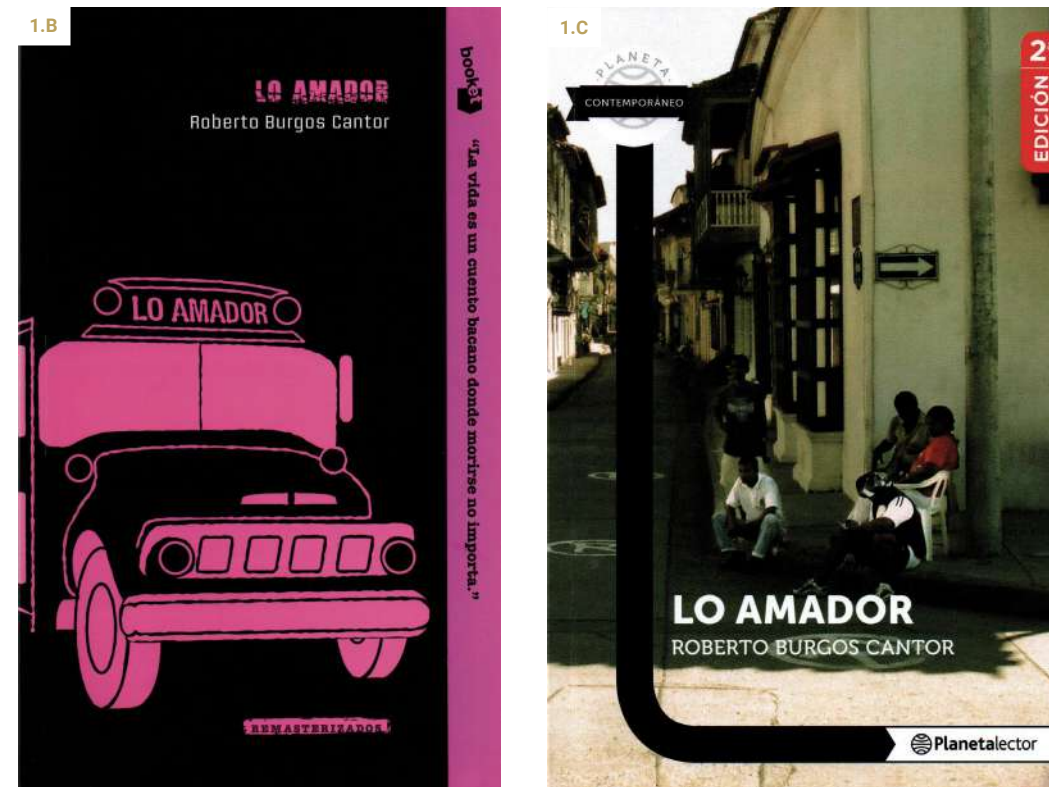


Figura 1.B. *Lo Amador*.  
Edición Plan Lector  
Planeta. 2012.

Figura 1.C. *Lo Amador*.  
Plan Lector Planeta. 2012.  
2da. edición.

Catorce años después de haber dejado la Cangrejera, como llama a su ciudad natal Roberto Burgos Cantor en múltiples escritos, apareció *Lo Amador* (1980), su primer libro publicado. En *Señas particulares* también, a treinta y cinco años del autoexilio que se impuso, afirma:

Aún no he considerado por qué omití pensar en volver a Cartagena de Indias, a sus cangrejos inmemoriales, a los amores obstinados y dispuestos a la eternidad, a las morenas de inocencia perversa, a las baldosas frías bajo las plantas de los pies descalzos, a las cervezas heladas en las tiendas de esquina bebidas mientras pasa el alboroto del aire incendiado de las campanas a las doce meridiano, a los músicos callejeros de dulzaina, ciegos y trasnochados, a las conversaciones en mecedora al atardecer, comiendo con lentitud dulces de ajonjolí con Constancia Cantor mientras retornaban al muelle las embarcaciones que navegaban por las islas. (Burgos Cantor, 2001, p. 70)

Da una respuesta tentativa a esta pregunta que se planteó en *Señas particulares* en la biografía —escrita en tercera persona— que propuso para la solapa de la primera edición de bolsillo de *Lo Amador* publicada por Planeta Colombia en 2012:

Para no contrariar a la fatalidad humana, siempre esquivo a la felicidad desde el Edén, se vino a Bogotá DC, ese castillo que representa las equivocaciones colombianas, con el pretexto de estudiar algo imposible en un mundo que no le importa la justicia: Derecho y Ciencias Políticas y Sociales.

Aunque a sus amigos de Cartagena de Indias no les hace gracia, se enamoró de la luz de las cinco de la tarde, de las flores de los siete cueros, conoció a Santiago Mutis, se reencontró con Arnulfo Julio con quien tuvo un combo de merengues a la orilla del mar, vio nacer a sus hijos, y empieza a jugar con sus nietas que sueñan con el mar.

Cuando su amigo Eligio García Márquez lo conminó a responderle: ¿Por qué no nos vamos para Cartagena de Indias? Temeroso, él le confió: ¿Y qué hago con la nostalgia?

¿Qué tipo de nostalgia sería la que urgía a Burgos Cantor a escribir? Para dar respuesta a esta pregunta rastreo en este texto, en otros lo hago desde otras perspectivas, la obra inicial y su eco en otras obras de Roberto Burgos Cantor, a partir de la noción de archivo afectivo que proponen Giulia Palladini y Marco Pustianaz en su *Lexicon for an affective archive* (2015), según el cual el archivo afectivo tiene que ver con una suerte de duelo activo que exige la invención de una suerte de tecnología: el ‘encarnamiento’ (*embodiment*)<sup>7</sup>. Gracias a este proceso de encarnamiento, el archivo deja de estar atado a un lugar y se entrega a la migración. En su autoexilio, Burgos Cantor rememora generando un proceso de discontinuidad con el pasado y con el futuro, y se resiste al estancamiento y asume un movimiento que fractura, irrumpe, acumula y desorganiza. En una palabra: está siempre inquieto, en movimiento sin fin.

Este encarnamiento también se nutre de la imagen de Paul Valéry, citada por Walter Benjamin en *El narrador*, según la cual la labor artesanal del escritor semeja a la del alfarero que, al moldear la vasija de barro, deja las huellas de su experiencia en la arcilla. Así, el escritor al tomar las palabras deja en sus relatos las improntas de sus experiencias en las vivencias y sensaciones de sus personajes y viceversa: ellos dejan la marca en la entraña del escritor como queda instalado el barro en

7. Opté por esta traducción en lugar de la de encarnación o la de incorporación porque la primera tiene demasiadas connotaciones religiosas y la segunda corre el riesgo de mantenerse en el ámbito de lo anatómico. Encarnamiento, según el diccionario de la RAE, es “efecto de encarnar (criar carne una herida)”. Las uñas, por ejemplo, se encarnan,

se salen de sus límites externos y se hunden en la piel, da la sensación de entraña, de tejido, de piel, de algo que entra y deja ver lo exterior y lo interior simultáneamente. Mi amigo Felipe Agudelo, lector de la versión primera de este texto, sugirió una palabra más poética, pero me temo que no la encontré.

las uñas del artesano. Y se nutre, también, del propio Benjamin cuando establece una diferencia clara entre shock y aura, entre vivencia y experiencia, con la lúcida conciencia de que Benjamin sabía que la idea de progreso técnico de la modernidad, con sus modos de producción y formas de vivir el tiempo, era insuficiente y ficticia para entender la historia, ya que éste no iba de la mano del progreso moral. De ahí que Benjamin elaborara un sentido epocal de catástrofe que da cuenta de las pérdidas.

El shock, por su parte, corresponde a la sensación que tienen los cuerpos y las psiquis ante los estímulos propios de la modernidad y la ciudad moderna, en tanto que la sensación aurática es propia de los tiempos donde el culto y el rito aún marcaban la vida. El shock genera vivencia, en tanto que lo aurático posibilita la experiencia. La vivencia es inseparable de la conciencia, en tanto que la experiencia lo es de la memoria pues es ésta la encargada de recibir y ordenar los estímulos de la vida individual y colectiva (Benjamin, 2014, p. 156). Un estímulo colectivo de shock, como el aislamiento producto de la ciudad moderna, no genera una memoria compartida: solo la experiencia aurática, como resistencia al shock, puede volver a lo colectivo. Y es que la experiencia exige una atención particular, una escucha aguzada, una mirada atenta y una temporalidad concentrada, alejada del tiempo cronológico, una temporalidad que pulsa los ritmos singulares de lo viviente y los objetos, que implica una reciprocidad de miradas (Benjamin, 2014, pp. 198-199), y la auscultación de los latidos y respiración de la vida. La experiencia termina siendo una defensa de la vida psíquica, del sistema nervioso y de las tensiones corporales contra los atropellos de la ciudad moderna. Se resiste a vivir el tiempo de la productividad, la obsesión del tiempo vinculado al lucro, a lo útil de la modernidad capitalista. Se resiste a la obsolescencia en la que caen cosas y hombres al convertirse en mercancías, que pueden ser desechadas o aniquiladas. Para Benjamin es esta resistencia, esta lucha, la que permite que la clase oprimida o un sujeto se configure como sujeto de la historia.

La experiencia está relacionada entonces con esa labor del alfarero mencionada arriba, que se torna hábito gracias a la práctica y lleva al artesano al olvido de sí para poner su atención en la materia que trabaja y sobre la que deja sus huellas. En el caso del escritor Roberto Burgos Cantor, la ciudad deja en su cuerpo las huellas y él las elabora en otra materia: el lenguaje, esa búsqueda incesante en su poética. En este trabajo material se recupera la memoria inscrita en su cuerpo, ganando por la experiencia una noción de sí mismo y del pasado actualizado, del presente y el futuro colectivos. En cambio, las situaciones que se asumen desde la conciencia, desde el shock, se agotan en el proceso de hacerse conscientes, se tornan recuerdo y, por ende, no dejan huellas, no dejan memoria. (Benjamin, 2014, pp. 159-163). El archivo afectivo de Roberto Burgos Cantor se configura a partir de esa memoria que da la experiencia y que lo conecta con su historia y la historia colectiva para construir ficciones.

No se aborda entonces en este texto el archivo desde su principio arcóntico o desde el “derecho que él manda” ni “su puesta en obra institucional” ni de “la ley que empieza a inscribirse en ella” ni del derecho que la autoriza. (Derrida, 1997, pp. 11-12). De hecho, Burgos Cantor afirma: “El Derecho jamás será revolucionario. No puede serlo por su propia naturaleza (...). La vida y el deseo sí son revolucionarios por esencia”. (2001, p. 159). En el libro *Lo Amador* (1980) Burgos Cantor recorre de nuevo el barrio de su adolescencia que da título al libro y así corrige “las versiones oficiales de la historia”, denuncia el pasado, subvierte el orden, mejora ideas y propone “otro pensamiento cuando se tropiece con las certezas” (2001, p. 11). Desde la ficción saca a la luz los males provocados, ignorados o desviados; prohibidos o destruidos. De lo que escuchó o vio en sus andares por este barrio se escriben esas memorias del silencio que son los siete cuentos del libro. Este barrio y la ciudad de su infancia y adolescencia se encarnó en su cuerpo. En su proceder poético, Roberto Burgos Cantor se torna una suerte de *hombre-ciudad* (a la manera en que lo hacen los hombres-libros de *Fahrenheit 451* de Ray Bradbury, adaptada al cine por François Truffaut). En este *hombre-ciudad* se yuxtaponen la memoria inmaterial de su cuerpo, las sensaciones (micropolítica) y la memoria perceptiva de las formas y de los hechos (macropolítica), según los conceptos propuestos por Suely Rolnik.

La especial vulnerabilidad de ciertos artistas a esta experiencia en su dimensión corporal (aquende y allende la conciencia que tengan de ella o de su interpretación ideológica) es lo que los lleva, en diferentes contextos, a afirmar en sus obras la potencia micropolítica inmanente a la práctica artística; una actitud que se distingue del uso del arte como vehículo de información macropolítica. (Rolnik, 2011)

Derrida propone distinguir el archivo de la experiencia de la memoria, de la arqueología de un tiempo perdido; afirma que “la cuestión del archivo no es (...) una cuestión del pasado” (1997, p. 44). La Cartagena de Indias en la ficción de Burgos Cantor es, propongo, un archivo anárquico, entendiendo este término como aquel en el que no hay una autoridad externa que gobierne su experiencia. No es un lugar de autoridad de arcontes de la que habla Derrida. Este texto de Burgos Cantor excava, escarba, explora el ‘encarnamiento’ de la experiencia desde el concepto de archivo afectivo, esta noción que, como se dijo arriba, migra y fractura el tiempo. En tanto encarnamiento, ese archivo muta, se desplaza y se sale de su cauce, como le ocurre a una uña; irrumpe en la historia oficial y, al hacerlo, abre a las promesas que no se han cumplido. En el encarnamiento, Burgos Cantor toma posición ante el presente de su infancia, y adolescencia, y el de sus primeros años de adulto y del que estaría por venir. En 2019 el barrio Lo Amador, que para dicha fecha cumplía un poco más de cien años, seguía en riesgo y olvidado como consta en la crónica de

Rubén Darío Álvarez<sup>[8]</sup>; olvido que ya era patente para Atenor Jugada, uno de los que ‘tejen calles’<sup>[9]</sup> en *Lo Amador* de Roberto Burgos Cantor, quien se empeñaba en hacer saber, o para el periodista de “Esas frases de amor que se repiten tanto” quien plasma: “Seguramente por la dueña de la accesoria que hablaba de nosotros en la tienda y te pedía me dijese que publicara algo sobre las calles sin pavimentar y la falta de alumbrado. (Burgos Cantor, 1980, p. 59)

En la ficción es palmario el abandono pasado y futuro, eterno presente, de este barrio. En ese sentido, arriesgo, esta ficción de Burgos Cantor no es una nostalgia del pasado histórico, no puede serlo, y ello es evidente en *Lo Amador* como veremos más adelante. Al regresar a Lo Amador de los años sesenta, a finales de los años setenta, el escritor se distancia de su presente para verlo mejor, o, como diría Giorgio Agamben en su ensayo sobre la pregunta por lo contemporáneo, ve la oscuridad de su tiempo, que implica una particular visión: ve las sombras de su tiempo porque este le concierne y le interpela (2011). En *Señas particulares*, escrito entre 1996 y 1998, publicado finalmente en el 2001, es decir veintiún años después de haber visto la luz pública *Lo Amador*, Burgos Cantor escribe:

Para mis compañeros de generación, por temporalidad o por afinidad del deseo, el tiempo que vivimos sigue siendo hasta hoy un problema. Otros lo denominan una catástrofe. ¿En cuál momento la recibimos? Tristeza o reto, herencia forzada o rechazo. Largo forcejeo con una realidad inconvencible que no satisface a nadie y derrota los sueños. (Burgos Cantor, 2001, p. 9)

Para determinadas comunidades el mito será el progreso, la revolución, la prosperidad, el heroísmo. El mito que nos corresponde [a la sociedad colombiana] y parece ser cultivado con esmerada inconciencia es el del fracaso, el de lo inconcluso. Un mito así nos hace aptos para ser esperadores que rogamus milagros y nos convierte en inválidos para todo lo que requiere persistencia, imaginación, voluntad y esfuerzo. (Burgos Cantor, 2001, p. 10)

Los personajes de *Lo Amador*, y los de todas sus obras posteriores, no claudicarán, serán adalides de la imaginación en pos de la vida: persisten, resisten, imponen su voluntad de vida e imaginan. Ante la pregunta de su compadre ebanista, con quien fundaron lo que el lector puede deducir que fue Chambacú, cuando en una

8. Ver Álvarez, Rubén Darío, (4 de septiembre de 2019). *Lo Amador*, barrio plateado por el riesgo. *El Universal*. <https://www.eluniversal.com.co/cartagena/lo-amador-barrio-plateado-por-el-riesgo-JX1671865>

9. ‘Tejiendo calles’ fue una expresión de las abuelas de Cartagena de Indias para referirse a las personas que deambu-

laban permanentemente por las calles de esa ciudad. Es el título que la artista cartagenera Ruby Rumié ha dado a su libro de arte en el que hace homenaje a 50 mujeres que dedicaron su vida a vender puerta a puerta frutas y verduras en esta ciudad. Rumié, Ruby (2018). *Tejiendo calles*. Bogotá: Villegas Editores.



conversación se preguntan por qué no se quedaron en su pueblo de procedencia, a riesgo de ser desmembrado, en lugar de venirse a esa ciudad segregadora y racista, como la caracterizó Burgos Cantor en una cita anterior, Otilia de las Mercedes, voz protagónica en la novela *Ver lo que veo* (2017), afirma

Hay que imaginar. No es imposible. Imaginar con rabia. Imaginar con alegría. Se acuerdan de la mujer, la artista que trabaja en las películas de criminales y de investigadores particulares que beben whisky para resistir la maldad humana, el fracaso de las virtudes. (...). Los que dirigen a los artistas, los que maquillan, las modistas, les agregan una belleza, un carácter, el esplendor del mal. Parece mentira, ¿verdad?, que la perversidad tenga belleza. (Burgos Cantor, 2017, pp. 28-29)

Este pasaje condensa esta poética que he llamado *de la sublevación* y que pone en juego el archivo afectivo del autor y lo convierte en un hombre-ciudad, en tanto que ésta, aquejada de un mal mayor, la corrupción, se encarna, como una uña, en su cuerpo. Es así que carga su pasado y futuro, presente. “Contemporáneo es el que recibe en pleno rostro el haz de tinieblas que proviene de su tiempo”, y también es percibir en la oscuridad del presente, la luz que no logra alcanzarnos (Agamben, 2011). Con su archivo afectivo Burgos Cantor se enfrenta a la oscuridad y abre las grietas por donde entra la luz, consciente, como Rilke, de que “lo bello no es sino el comienzo de lo terrible” (2001). Y acompaña a Rimbaud en *Una temporada en el infierno*:

Antes, si lo recuerdo bien, mi vida era un festín en el que se abrían todos los corazones, en el que todos los vinos corrían. Una noche, senté a la belleza en mis rodillas. Y la encontré amarga. Y la injurié.

Me armé contra la justicia. (Rimbaud, 1998, p. 33)

Quien es contemporáneo, y Burgos Cantor lo es, puede ver en su presente las marcas del origen entendido no como un pasado cronológico fijo sino como contemporáneo del devenir histórico y que opera en él como el embrión en el organismo maduro o el niño en la vida psíquica del adulto (Agamben, 2011). En el “Prólogo Epistemocrítico” que abre *El origen del Trauerspiel alemán*, Walter Benjamin señala que no puede confundirse origen (*Ursprung*) con génesis (*Entstehung*). La razón de esta diferencia es fundamental. Si bien ambos son categorías históricas, el génesis supone un punto fijo de inicio de un acontecimiento, en tanto que el origen viene siendo aquello que emerge del proceso del devenir y el desaparecer; es un torbellino en el flujo del devenir que engulle el material del génesis. Implica esto que el origen no un es momento acabado, sino imperfecto, siempre en proceso de restauración, rehabilitación y actualización.

Agamben, lector de Benjamin, lleva este asunto de la actualización más lejos y afirma que el presente “no es más que la parte de lo no-vivido en lo vivido, y lo que impide el acceso al presente es precisamente la masa de lo que, por alguna razón (su carácter traumático, su cercanía excesiva)<sup>10</sup> no hemos logrado vivir en él.” (Agamben, 2011, p. 27) Ahora bien, se impone la pregunta: ¿cómo se construye un archivo afectivo con lo que “no hemos logrado vivir”?

Walter Benjamin afirmaba que las imágenes del pasado y su índice histórico llegarán a ser legibles solo en un determinado momento histórico. Es cuestión de escuchar la aparición de estas imágenes en el presente, pero también en el pasado y el futuro. Como lo afirma Derrida, “[S]i queremos saber lo que el archivo habrá querido decir, no lo sabremos más que en el tiempo por venir. Quizá. No mañana sino en el tiempo por venir, pronto o quizá nunca. (Derrida, 1997, p. 44). O lo podemos leer en una obra de ficción, que cuenta lo que nunca del todo ocurrió, pero podría acontecer. En el caso de Burgos Cantor el archivo afectivo es su obra: Cartagena de Indias se repite a lo largo de la misma. Y es que no habría porvenir, ni archivo, sin repetición, como afirma Derrida (1997). Encarnada la ciudad en su cuerpo, se desplaza así que, aunque Burgos Cantor se auto exilió, de alguna manera también se *inexilió*, para usar el término que usaron los fundadores del Colectivo de Acciones de Artes —Cada— de Chile<sup>11</sup>: estuvo siempre en Cartagena de Indias, en un siempre que es no fijación sino actualización.

En ese exilio la ficción pone en espacio otra vez su experiencia de caminante, ojos y oídos bien abiertos, y así ilumina las zonas y las personas más desfiguradas u olvidadas de su ciudad, donde todo amenaza ruina. Introduce en su esfera poética/política su material primordial: el cuerpo cuya materia está estructurada como imagen poética. Escribe/ “sueña con hacer revivir. Sueña más bien con revivir él mismo. Mas revivir al otro” (Derrida, 1997, p. 104), a los otros que han sufrido muerte social y muerte física.

Es por ello que el concepto de archivo afectivo de Palladini y Pustinzan me es sugerente para pensar *Lo Amador* y las huellas que ha dejado en casi toda la obra de Burgos Cantor. Ellos suponen que el archivo afectivo es una práctica afectiva y crítica de reconstruir la memoria individual o colectiva, que propone retos de orden políticos e intelectuales. Yo propongo que los retos para Roberto Burgos Cantor fueron poéticos: fue encontrando resonancias y ecos entre sus experiencias vividas de cuerpo presente en Cartagena de Indias, durante dieciocho años, y las lecturas de periódicos, los testimonios de otros. Esto fue atesorado en su cuerpo de una manera excepcional: sensaciones y reflexiones cohabitan para construir una

10. Añadido de la autora de este texto.

11. El colectivo CADA fue fundado en 1979 por Lotty Rosenfeld, Juan Castillo (artistas plásticos ambos), el sociólogo Fernando Balcells, el poeta Raúl Zurita y la escritora Diamela Eltit, a seis

años del golpe de militar respaldado o aupado por los USA, que implicó el laboratorio del neoliberalismo y llevó a 17 años de miedo y violencia. Ver Eltit, Diamela (primavera-verano 2012). Cada: Arte, Ciudad y Política. *Carta*. 3. 47-49.

suerte de hombre-ciudad cuyo eco sería el hombre-libro de la novela *451 Fahrenheit* del escritor Ray Bradbury, como ya se dijo. En esta los libros eran quemados pero los cuerpos guardaban en sus memorias las palabras convertidas en ceniza. Roberto Burgos Cantor guardó en su cuerpo la ciudad que la clase dirigente había invisibilizado o no quería ver, las sombras y cenizas de una ciudad que aún es un escándalo: corrupción, racismo, pobreza, todo ocurre fuera del corralito de piedra, la postal de mostrar.

Considero que en todas las obras —novelas o libros de cuentos—, con mayor o menor intensidad, que siguieron a su primer libro de cuentos, *Lo Amador*, Burgos Cantor construye un archivo afectivo entendido, como dicen Palladini y Pustianaz, como “un horizonte, un límite, una posibilidad siempre dispuesta a ser actualizada y liberada en cada [obra<sup>12</sup>]” (p. 12). Visto como un proceso de hacer-memoria, pero también de avizorar porvenir, en el cual todas las voces de las obras están comprometidas y pueden producir un espacio de lo común, pero también sus dife-rendos. El archivo afectivo transita “entre la materialidad y la inmaterialidad, entre la conservación y la transformación.” (p. 12).

El archivo afectivo de Roberto Burgos Cantor, Cartagena de Indias, su mar y su relación con el Gran Caribe y el mundo, da cuenta de ese impulso que lo “crea y moviliza en un proceso sin fin” (p. 12) en su autoexilio/inexilio.

Así de *Lo Amador* dice Roberto Burgos Cantor: “(...) lo veo aparecer en las narraciones que he escrito después y lo menciono para rendirle homenaje de agradecimiento eterno”. (Burgos Cantor, 2001, p. 110)

El cuerpo, “entendido como un sistema afectivo de formación, transformación, incorporación y dispersión” (Lepecki, 2013, p. 78) se convirtió en este autor en un archivo vivo. De sus derivas por este barrio la vida de este quedó encarnada en su cuerpo en transformación y dispersión, se tornó en un archivo que apenas conserva, sino que transforma y se transforma mediante la escritura. Por supuesto, ese archivo tiene un límite, la muerte, tan presente en las obras a partir de *La ceiba de memoria*: las novelas *Ese silencio*, *El médico del emperador y su hermano*, y los libros de cuentos: *Una siempre es la misma* y *El secreto de Alicia*. Y, claro en la novela *Ver lo que veo*. Su libro póstumo, de cuentos también, *Orillas* (2019), en cambio, está lleno de humor.

La escritura de este archivo afectivo implica entonces también pérdida. (Pustianaz, 2015). Así el archivo afectivo, instalado en el cuerpo, se mueve en esta paradoja de pérdida y conservación. Más aún, su punto de partida es la pérdida. Escribir desde este archivo va generando una escritura que está forzada a abrazar la migración. Se sabe insuficiente, precaria. De ahí, quizá, la obstinación de Burgos Cantor en cada una de sus entrevistas: “escribo para no morir”. Pero, ante todo, es lo que a mi juicio lo llevó construir —repito— una poética de la sublevación, que,

12. En el original en lugar de obra aparece la palabra archivo.

en primer lugar, suspende la autoridad de su propio archivo, y también se rebela contra la imposición, la dominación. Por ello, también con obstinación poética, hace visible y hace audible<sup>13</sup> lo que las autoridades quieren invisibilizar y acallar. El lector es convocado a leer desde la sensación y el pensamiento, más que desde la acción; a asumir el gozo y la paciencia de un tiempo lento. El tiempo de tener una experiencia en el sentido antes elaborado.

## *Lo Amador: el barrio, el libro*

### *Umbrales*

*Lo Amador* es, como ya se dijo, el primer libro de Burgos Cantor, en el que se pone en obra la construcción de su archivo afectivo<sup>14</sup>.

*Lo Amador* es un libro que tiene para mí un significado entrañable. Es el libro que salvó y dio una dirección a mi vida de escritor. Aprendí con él la virtud agradecida de la disciplina. Los secretos vasos comunicantes entre la poesía y el cuento. El respeto por el tema. Y me dejó preparado para otras ambiciones. (Burgos Cantor, 2001, p. 109)

Fue escrito entre Barranquilla y Cartagena de Indias. Comparada con la moji-gatería colonial de su ciudad natal, afirma el escritor,

Barranquilla era la ciudad. Sus avenidas anchas, sus construcciones modernas, sus calles pavimentadas, sus clubes sociales de hebreos, alemanes, chinos, italianos, su librería, rica en títulos contemporáneos, el desenfado y la descomplicación de sus gentes, el atracadero en el río, el tajamar con su tren en la desembocadura, ancho estuario de mar terroso, desechos flotantes y una nube de gaviotas en vuelo de alboroto, eran atractivos y signos de un presente sin los lastres del pasado. (Burgos Cantor, 2001, p. 52)

Burgos Cantor se negó a publicarlo hasta que estuviese terminado: “Evitaba un libro que fuese una colección o selección de cuentos apenas unidos por el nombre del autor.”

13. La escucha juega un papel definitivo en toda esta poética, pero no me detendré en ella aquí. Se puede consultar para ello, Urrea, A. (2019). In memoriam: la escucha en la poética y en la ética de Roberto Burgos Cantor. [https://revistas.uptc.edu.co/revistas/index.php/la\\_palabra/issue/view/612](https://revistas.uptc.edu.co/revistas/index.php/la_palabra/issue/view/612)

14. “No he vuelto a leer *Lo Amador* desde que corregí las pruebas de su primera edición. Sé que está ahí y en cual-

quier momento puedo acercarme. Quizás así se evita la tentación de meter la mano en algo que llegó a su final en la forma que tiene. Tampoco he querido asistir a las adaptaciones teatrales que han realizado de sus textos. Sin embargo lo veo aparecer en las narraciones que he escrito después y lo menciono para rendirle homenaje de agradecimiento eterno”. (Burgos Cantor, 2001, p. 110)

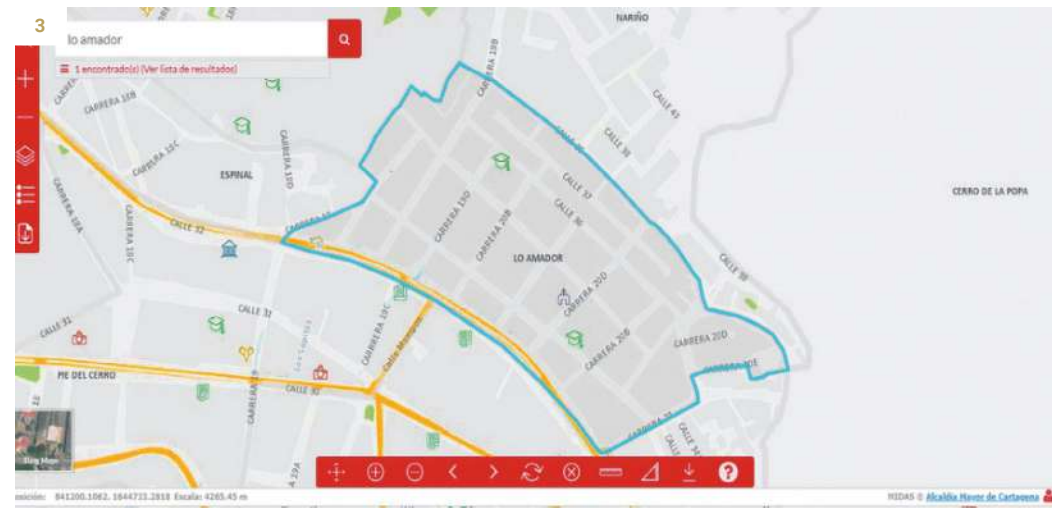


Figura 2. Mapa de Lo Amador.

(Burgos Cantor, 2001, p. 107). Conformado por siete cuentos, en el libro *Lo Amador* los personajes se mueven de uno a otro, a la manera en que los habitantes del barrio tejen calle. Por este entramado algunos, como el escritor Julio Olaciregui, afirman que es una novela enmascarada. En un inicio el nombre que tenía pensado era el de “Historia de cantantes”, pero de conversaciones con su amigo poeta, José Viñals, el título cambió por el actual: “Me sedujo su ambigüedad que se sobreponía al rastro histórico de estos nombres en América Latina<sup>[15]</sup>”, afirma su autor (Burgos Cantor, 2001, p. 107).

El periodista, del cual hablaremos más adelante, será quien permitirá urdir este entramado de historias de silencios de los habitantes fundadores del barrio y de los llegados después. Nos abrirá y dejará ver caminos de cada uno de los habitantes de este barrio de mecánicos, modistas, cantantes, mujeres misteriosas y mujeres abandonadas, mujeres que rememoran, desplazadas y desplazados.

A las historias las enmarcan dos imágenes: una foto, que opera a la manera de un epígrafe, y una pared con grafitis escritos sobre ella, que lo hace como *post-scriptum*. Dos imágenes que, como en zoom, primero introducen al lector en una peluquería y al finalizar lo llevan a la calle. El lector se adentra en las casas y los pensamientos de las voces que allí cantan, hablan y bailan, y ve también el barrio y sus calles y los deseos colectivos que se plasman en una pared con escepticismo e ironía. Vimos, como proponen Pustianaz y Palladini, que el archivo afectivo es un práctica afectiva y crítica de reconstruir la memoria individual o colectiva, que propone retos de orden políticos e intelectuales. La poética de Burgos Cantor apunta toda a pensar la posibilidad de estar juntos, de lo común, aquello que nos remite al sentido común o *sensus communis*,

15. El barrio Lo Amador fue fundado con el apellido de Manuel Amador Fierro, quien fuera Presidente del Estado Soberano de Bolívar entre 1867 y 1870 y reformara su

constitución. Firmó un contrato, en 1873, con el gobierno nacional para llevar el telégrafo al Bolívar, cuyo servicio fue inaugurado en mayo de 1876.



Figura 3.C. La calle del Laurina. Foto Santiago Sepúlveda.



Figura 3.E. Una calle de Lo Amador. Foto de Julio Castaño aparecida en *El Universal* el 4 de septiembre de 2019, acompañando el artículo titulado *Lo Amador*, un barrio plateado por el riesgo.

Figura 3.A. Vista a techos de Lo Amador. Foto Santiago Sepúlveda.

Figura 3.B. Colindando con el teatro Laurina. Foto Santiago Sepúlveda.

Figura 3.D. La calle del teatro Laurina. Foto Santiago Sepúlveda.

Figura 3.F. Accesorio en el barrio Lo Amador de Cartagena. Foto Adriana Urrea. 2020.

a la propiedad colectiva de la tierra, a repensar el amor y los afectos y su relación con la política, a la no subordinación. Ya decía Mariátegui que la “literatura no es independiente de las demás categorías de la historia.” (Mariátegui, 2007, p. 159)

Ambas imágenes proponen tanto una aproximación afectiva como crítica a lo que este barrio representa para Cartagena de Indias. Amerita acá citarlas en su integridad. Primero la fotografía, reproducción técnica-mecánica de la imagen fija, que está presente en toda la poética de Burgos Cantor, tanto como el cine, imagen en movimiento, como veremos más adelante.

LA FOTO: es en blanco y negro y no tiene artificio.

Está expuesta en un ángulo de un espejo en un salón de peluquería. Es de quince por diez. A la izquierda, si se mira de frente, una mujer sin aire en el cabello sonrío debajo de un sombrero de tela y cintas. Los ojos miran a algo situado a un lado.

Los que saben cuentan con pelos y señales que es la reina del barrio en el instante imperecedero de saludar al presidente de los Estados Unidos, quien vino a estas costas en su flota de guerra. El presidente no aparece porque le prohibieron dispararle cámaras y armas de fuego mientras caminaba. Es patuleco.

Los que saben todo lo que recuerdan dicen que después del saludo con beso en la mano de la reina por parte del presidente, y genuflexión de la reina, dijo con las únicas palabras en castellano que se aprendió al desayuno que los presidentes de Colombia eran tan buenos e ilustrados que debían irse a nacer a los Estados Unidos para ser presidentes allá.

Cuando alguien se mira en el espejo de la peluquería sube los hombros, se sacude uno que otro pelo de las orejas, rocía agua florida de Murray y Lanman en la cabeza y lamenta sin consuelo que nadie le cogió la caña. (Burgos Cantor, 1980, p. 7)

La foto, de “quince por diez”, “en blanco y negro” que “no tiene artificio<sup>[16]</sup>”, está ubicada sobre un ángulo de un espejo de una peluquería de barrio. Es de una mujer, la reina del barrio, en el momento en que saluda al presidente “patuleco” de Estados Unidos, Franklin Delano Roosevelt<sup>[17]</sup>, quien fuera el primer presidente

16. No me detendré acá a pensar lo que significa que una foto no tenga artificio. Tampoco en el estribillo, “los que saben”. Pero, sin duda, dan qué pensar.

17. Ver el discurso de Roosevelt en <http://research.archives.gov/description/197467>. También, video de la llegada del *Destroyer Houston* al entonces recién inaugurado terminal marítimo

de Bocachica, hoy, Sociedad Portuaria de Cartagena. <https://www.youtube.com/watch?v=2OWRX2mexXo>. Terminado el desfile, el presidente Olaya Herrera “invitó a su homólogo a un Tê Danzante en el “Club de la Popa” (minuto 2:51 de <https://www.youtube.com/watch?v=2OWRX2mexXo>), terminado el cual se dirigieron de nuevo al muelle.

de América del Norte que visitase la América del Sur en la primera mitad del siglo XX, y lo hizo en Cartagena de Indias. Esta fugaz visita de unas horas apenas tuvo lugar el 10 de julio de 1934<sup>[18]</sup>.

Al introducir esta foto el autor nos sugiere, como si la hubiera aceptado, la propuesta de Walter Benjamin en su *Pequeña historia de la fotografía* según la cual no solo es preciso aprender a tomar una foto, sino a leerla.

la lectura de una fotografía es el momento de la remembranza, el momento en que lo que se reconoce fugazmente como “escritura” fotográfica, es la inscripción de lo que no podría, de ningún otro modo, haberse inscrito, es decir, la inscripción no de lo que se ha presentado ante el objetivo, sino, justamente, la de lo que nunca pudo, por sí misma presentarse. (Collingwood-Selby, 2012, p. 192)

El escritor-fotógrafo pone cinco miradas en juego que permiten “reconocer la forma específica que tiene con lo fotografiado.” (Collingwood-Selby, 2012, p. 193). En este caso, la fotografía, opaca como materia, es puesta sobre un espejo, materia transparente y que refleja. Las imágenes se interfieren. Y así podemos ver el instante-ahí que acontece, cada vez distinto, cuando una o un cliente se pone frente a ese espejo para ser transformada(o) por la destreza de la<sup>[19]</sup> o el peluquero y el instante-allá que parece fijo en la fotografía. Y, no obstante, la actividad del instante-ahí en el diario transcurrir en el salón de belleza, moviliza la imagen capturada unos veinticinco años atrás<sup>[20]</sup>.

La primera mirada es la de una reina de belleza de un barrio popular hacia un claro ausente: el presidente del país más poderoso de la tierra, del imperio, cojo él a causa del polio, porque “prohibieron dispararle cámaras y armas de fuego”. (Burgos Cantor, 1980, p. 7). Está también la mirada de la peluquera que decidió poner la foto allí. ¿Será la reina, ahora peluquera, que años después rememora siempre ese día y puede volver a ese momento cada vez que se para frente al espejo? Están las miradas de la peluquera y la clienta en el instante-ahí, que convergen en el espejo: dos miradas en una. Se pone en juego también la mirada de la clienta que se encuentra sentada frente al espejo, que seguramente se ve a sí misma como es ahora más a la peluquera y a la foto: ¿servirá la reina de modelo para su corte, su peinado? ¿Se verá como la reina al levantarse de la silla?

18. Creo que es importante, por la importancia que reviste, destacar el hecho de que el 1 de agosto de 1934, pocos días después de la visita de Roosevelt a Cartagena de Indias, finalmente empezaría el retiro de las tropas estadounidenses de Haití, país que había sido invadido el 28 de julio de 1915, bajo la presidencia de Woodrow Wilson, con el fin de salvaguardar los intereses de las corporaciones norteamericanas en ese país.

19. Me inclino a pensar que es una peluquera, atravesada mi lectura del primer libro, *Lo Amador*, por la del último, *Ver lo que veo*, en el que aparece un salón de belleza, Grimorios, atendido por mujeres.

20. Como en imagen dialéctica se encuentran las miradas de los poderes antiguos y modernos: la reina y el presidente.

4  
**Visita del señor presidente de los Estados Unidos Franklin Delano Roosevelt a Colombia. Cartagena, 10 julio de 1934.**

**El presidente Roosevelt, llegó acompañado por dos de sus hijos, y fue recibido por el presidente Enrique Olaya Herrera a bordo del Destroyer Houston. Atracaron en el terminal marítimo de Bocachica (hoy Sociedad Portuaria de Cartagena).**



**A bordo del Houston se realizaron los saludos protocolarios. A continuación la comitiva del presidente Olaya Herrera invitó a Roosevelt a recorrer la ciudad en automóvil. Los presidentes llegaron al Camellón de los Mártires, para presidir la parada militar.**

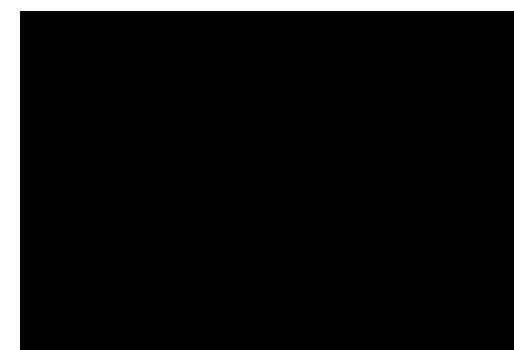


**Terminado el desfile, el presidente Olaya Herrera invitó a su homólogo a un Té Danzante, en el "Club La Popa".**



**De regreso al muelle.**

**Concluida la visita, Roosevelt, abordó el buque americano apoyándose en sus dos hijos Franklyn y Jhon.**



**Figura 4.** Visita de Roosevelt a Cartagena de Indias.



Con esta interferencia de una foto, pequeña, sí, sobre el espejo, el autor está quebrando la mirada. Y, además, señala los juegos del lenguaje: una misma palabra se usa en dos tipos de dispositivos diferentes: una cámara de fotografiar y un arma letal<sup>[21]</sup>. El primer gesto de esta poética de la sublevación está en esta foto: por una parte, es la señal palmaria de la imbecilidad de la autoridad que confunde una palabra con sus usos y no distingue los dispositivos; por otra parte, al solo estar presente la reina de un barrio popular (pues se hace evidente en el tercer cuento del libro, “Era una vez una reina que tenía”, que se trata de ella) y no el presidente de un imperio, el escritor escoge un punto de vista: lo popular en el sentido de Pasolini, de *Los olvidados* de Buñuel, *Nosotros los pobres* de Ismael Gutiérrez<sup>[22]</sup> y del neorrealismo italiano, como se puede inferir por el guiño que le hace a la película de Visconti *Rocco y sus hermanos* en el quinto cuento: “Aquí donde usted me ve”. Se protege de la pornomiseria denunciada por Carlos Mayolo y Luis Ospina en *Agarrando pueblo* (1977), mediante la ironía, el uso de la gramática y la sintaxis, el ritmo y cadencia de las calles de Lo Amador, y el empleo de “giros plebeyos”, como diría Mariátegui de la poesía de Mariano Melgar en Perú. (Mariátegui, 2007, p. 166). Los “pobres” no son objeto de exotización, sino de una respetuosa escucha.

Fijese la primera película que yo vi en mi vida la pasaron muchas veces en el Laurina<sup>[23]</sup> es una película italiana no era en colores el muchacho se llama Roco sí nunca se me olvida Roco tengo sueño o ganas de despertarme ahora no sé bien pero aquí donde usted me ve yo soy. (Burgos Cantor, 1980, p. 75)

Esta afirmación de sí es la lucha constante de esta sublevación contra los poderes políticos, económicos y sociales que quieren arrasar tierras, exterminar personas, destruir la vida. Es la sublevación contra la nada y la muerte a la que los gobernantes destinan a los “sin cuna”.

En la tensión entre acción (ideológica, utilitarista) y palabra (poética) y pensamiento (y ya sabemos que se pueden hacer cosas con palabras) Burgos Cantor opta por la escritura y las artes en general, aún tras la caída de la ilusión de aquellos años sesenta en los cuales, según él, “el mundo otra vez parecía ser joven” (Burgos Cantor, 2001, 13). Todo su libro *Señas particulares. Testimonio de una vocación literaria* da cuenta de la ilusión de participar en un colectivo dispuesto a desterrar a canallas, cínicos y castradores, y de la orfandad del fracaso de la misma. Esa vocación

21. Aquí podemos remitirnos a las reflexiones de Barthes sobre la relación entre muerte y fotografía.

22. Para el tema del cine en *Lo Amador*, ver la presentación escrita por Emiro Martínez-Osorio y Catherine Sawyer para la edición digital de *Lo Amador* en la Biblioteca Básica de Cultura Colombiana, 2017.

23. Sobre los cines en Cartagena de Indias en la primera mitad del siglo XX en Cartagena de Indias, ver Chica, R. *El espacio urbano del cine en Cartagena 1936-1957*. [https://revistas.uptc.edu.co/index.php/historia\\_memoria/article/view/2940/6028](https://revistas.uptc.edu.co/index.php/historia_memoria/article/view/2940/6028)

literaria es inseparable de la historia colectiva. Así, tras saber que la lucha armada corre el riesgo de cerrar el mundo de las posibilidades, convicción que se plasma en “Estas frases de amor que se repiten tanto” (cuento bisagra de *Lo Amador*), tras saber que la macropolítica es insuficiente para generar transformaciones y que, al contrario, es motivo de mayores engaños y ultrajes y despojos, tras todo ello: resta la micropolítica y la poética.

Aparecía claro que las ficciones no podían estar al servicio de nada. Que su designio estaba después de cualquier designio. Esta intuición no era producto de sacralizar la escritura. Más bien la certidumbre íntima de que su legitimidad iba unida a su posibilidad de belleza y cualquier servidumbre la arruinaría haciéndola inservible. Es decir, aunque el escritor tuviera un motivo, pedestre o altruista, para ponerse a escribir, éste debía desaparecer en el proceso de la obra, sin huella, hasta dejar al artista enfrentado a las tierras ignotas que la misma obra le iba proponiendo como retos desconocidos. De otra manera sería aburrido escribir lo que se sabe para regalar ese fastidio al lector. (Burgos Cantor, 2001, p. 35)

Estas intuiciones de un oficio que se aprendía con cada palabra y cuyas enseñanzas eran inútiles para la siguiente, llenaban de rigor y de un sentido moral imperioso, la situación del escritor en el mundo por hacer o en la sociedad por destruir. El fundamento compartido, que permanece, es que la sociedad está mal hecha, que una mayoría inmensa sufre el desperfecto y una minoría escandalosa lo usufructúa. También, que tal realidad debe desaparecer. (Burgos Cantor, 2001, p. 35)



Figura 5.A. Paro Nacional del 21 de noviembre de 2019, en Bogotá. Foto de Ana María Montenegro.

**Código QR 1.A.** La marcha del Silencio 7 de febrero de 1948. Disponible en: [https://twitter.com/colombia\\_hist/status/983370200417357824?lang=hi](https://twitter.com/colombia_hist/status/983370200417357824?lang=hi)



**Código QR 1.B.** La marcha del Silencio 7 de febrero de 1948. Disponible en: <https://infobeltrancita.files.wordpress.com/2015/10/wp-id-wp-1445240762321.jpeg>

**Código QR 2.** Paro de septiembre de 1977. Disponible en: <https://semanariovoz.com/el-paro-civico-nacional-unificado/>



**Código QR 3.** Paro del 10 de octubre de 2018. Disponible en: <https://www.colombia.com/actualidad/nacionales/educacion-superior-sigue-en-paro-y-suma-una-nueva-movilizacion-208401>

**Código QR 4.** Paro del 21 de noviembre de 2019. Disponible en: <https://ails.org.co/noticias/las-10-razones-del-paro-nacional-del-21-de-noviembre/>



**Código QR 4.A.** Paro del 21 de noviembre de 2019. Disponible en: <https://www.sintraisa.org/index.php/noticias/laboral/342-todos-al-paro-nacional-del-21-de-noviembre-de-2019>

Este clamor porque la realidad conocida desaparezca —duele como una uña encarnada—, se ve plasmada en el cuento “El otro”, en el que Atenor Jugada, el mecánico, que quiere ser cantante y es asiduo del Laurina, decide cambiar las condiciones de pobreza del barrio. También la imagen de la pared donde se lee el grafiti que cierra *Lo Amador*, y que, como los perros sueltos del tiempo, dice:

LA PARED: No es lisa. Y el viento, la lluvia y los golpes de los que juegan con el bate y bolas de trapo en la calle han roto la mezcla de cemento y los blocks. Durante el verano con letras pintadas por una brocha o por trozos de carbón de leña se lee:

ABAJO LA DICTADURA

CAMILO VAMOS BIEN

NO VOTE

ARACELY ES LA REINA

AQUÍ ESTAMOS DONDE ES

Nadie pregunta cuál dictadura.

Todos conocen a Camilo.

Cada vez que hay elecciones los muertos apartan la tierra, los gusanos, el olvido y con una flor podrida y una cédula mohosa caminan a votar.

Y la reina escondida en los corazones con un nombre falso y después atravesar el mar y abandonar Castilla sin alhajas.

En las escuelas se sigue repitiendo: la pared y la muralla son el papel de la canalla. (Burgos Cantor, 1980, p. 95)

Esta pared, en el espacio público, es la expansión de la palabra literaria más allá del libro, de sus límites, de su riesgo de ser mercancía. Es el grito y saber de todos, saber plebeyo, excluido y discriminado, de ahí el comentario del escritor al grafiti: “la pared y la muralla son el papel de la canalla”. Considero que, como en Pasolini, Burgos Cantor escucha, escarba y expone en la sabiduría irónica y paródica de lo popular, que de esta manera exceden los límites de formas y prejuicios que lo hegemónico quiere imponer a nuestra experiencia. Ya esto lo había pensado Bajtín en su indagación sobre el carnaval y la Edad Media: éste, en tanto emancipación transitoria, abolía provisionalmente las relaciones jerárquicas, los privilegios, las reglas y los tabúes. Se rebelaba contra toda perpetuación de reglas y, en cambio, apuntaba a un porvenir aún incierto. En *Lo Amador*, barrio y libro, las calles, la radio, el cine, las salas de cine, los sueños, acciones, proceder, rabias, odios, amores y silencios de sus habitantes expresan esta fuerza subversiva y van creando el archivo afectivo del autor, de una época y de una ciudad más allá de las murallas y su herencia colonial. A toda costa Burgos Cantor abre boquetes a la rigidez gramatical y política. Propone el lenguaje que hablan los habitantes del barrio, con sus ritmos, entonaciones, su estridencia o susurro, su poesía. El lenguaje de la calle y de la vida que no cesa de escuchar, aguzando su oído<sup>[24]</sup>.

### SILENCIOS

Entre la foto y el primer cuento, “Historias de cantantes”, está la dedicatoria: “A Melissa, estas *memorias del silencio*<sup>[25]</sup>”. (Burgos Cantor, 1981, p. 9. Énfasis añadido)

Si nos atenemos a la guía del autor, serían siete los silencios, cada uno correspondiente a cada cuento: “Historias de cantantes”: el silencio cantado; “El otro”: el silencio del secreto; “Era una vez una reina que tenía”: el silencio de la verdad; “Estas frases de amor que se repiten tanto”: el silencio de los amantes; “Aquí donde usted me ve”: el silencio del destino; “Los misterios gozosos”: el silencio del silencio y “En esta angosta esquina de la tierra”: el silencio del pueblo y de los muertos. Muchos de estos silencios, por su puesto, se yuxtaponen.

Hay pues tejido de calles y una suerte de composición musical hecha de silencios, entendiendo el silencio no como un callarse ni como un enmudecimiento, sino como ese lugar que es la potencia y condición de posibilidad del lenguaje y también de una vida diferente. Los personajes de *Lo Amador* no claudican ante la realidad, no se victimizan, sino que buscan, desde sus silencios singulares, emancipar la vida en común y propia, más allá de leyes, decretos, discursos que los aniquilan. Estos

silencios dan cuenta de sus experiencias de vida, de sus modos de vivir que se sublevan, a su manera, de las imposiciones del régimen político y económico que instaura la desigualdad y la injusticia y también de los modos de representación del mundo que de aquel surgen. Estos silencios nos muestran a cada personaje, o voz mejor, en su dimensión de fuerza corporal viviente. El silencio sería ese lugar donde anidan las potencias de vida de cada uno de ellos, que les permiten transformar o transgredir las condiciones impuestas. Mantenerse con vida en condiciones adversas. Y esas potencias se fecundan entre ellas, son afectadas entre ellas: “son como embriones de otros futuros, porque son situaciones del vivo, que permiten que la vida se afirme, porque la vida quiere seguir perseverando” (Rolnik, 2019). Esos silencios son señales de vida: por esas cesuras de las palabras conocidas corre la vida.

Con estos silencios, además, Burgos Cantor se inscribe en la tradición literaria del siglo XX, que busca la capacidad expresiva del lenguaje y que piensa la escritura en tanto se escribe, piensa en tanto escribe. Piensa el silencio como condición de posibilidad de las palabras y de la experiencia en el mundo, así como para John Cage el silencio es constitutivo del sonido<sup>[26]</sup>. Y la experiencia del mundo no es un proceso solitario y fugaz, sino que implica compartir y acumulación y sedimentación. El silencio hace explotar el por fuera de sus usos convencionales: subvierten gramática, ortografía y puntuación, en busca de acentos, intervalos, ritmos que hagan aflorar la vida. Los silencios se tornan afectos, gestos corporales, que fecundarán la vida y configurarán el archivo afectivo del autor.

### *El silencio cantado: “Historias de cantantes”*

El silencio cantado de Mabel Herrera en “Historias de cantantes” hace emerger su vocación de “cantatriz”, a pesar de las negativas de su madre y la vincula con su padre ausente, quien en busca de una mejor vida migró a Venezuela. No pudiendo soportar este vínculo, la madre se suicida, pero Mabel se convierte en cantatriz y no en la modista que hubiera escogido como profesión para satisfacer a su madre: la que le hubiera encargado al ebanista de Curazao un letrado que identificara la casa: “Modistería. Corte y confesión<sup>[27]</sup>” (Burgos Cantor, 1980, pp. 16-17) a donde vendrían grandes damas. Una vocación, que se expuso en programas de radio y le valió el premio de aficionada del año, es más fuerte que cualquier desgracia y se consolida

24. El tema del lenguaje exige una atención minuciosa que desborde la intención de este texto. Pero por supuesto asumo que el lenguaje explosionado, potenciado, es el lugar en el cual todo su archivo afectivo se expresa y con el cual la realidad se expre-

sa. Allí se plantea una apuesta por la experimentación, integrada al mundo, en la que la ficción se pulsa por las intensidades.

25. Burgos Cantor piensa la memoria y el silencio a lo largo del universo que construyó en sus ficciones.

26. Ver en particular para este punto su obra *4'33"* (1952) y su libro *Silence*, publicado en 1962.

27. El juego del autor es interesante. La confección, que es la última rama en la cual entrada la modernidad se trata al cliente de manera individual, se torna, por esa liberación de la gramática y ese atender las maneras de hablar de las calles de Cartagena de Indias, en confesión, ese sacra-

mento católico que genera una relación íntima, secreta, entre un sacerdote que escucha y absuelve y un o una pecadora. Es la tensión entre la modernidad y una forma arcaica del psicoanálisis. Y ya sabemos que la confesión dio lugar al delito de la sollicitación, que consiste en que el confesor aprovecha la intimidad para requerir de la mujer tocamientos sexuales.



Figura 6. Taller en Lo Amador, colindando con el antiguo teatro Laurina. Foto Santiago Sepúlveda.



Figura 6.A. Barrio Lo Amador. En la calle del teatro Laurina. Foto Santiago Sepúlveda.

en “el Portobelo enfrente del mar” (Burgos Cantor, 1980, p. 23). Como veremos en la tercera parte, el tema del canto insiste e insiste en el universo de Burgos Cantor. Aquí aparecen los archivos afectivos sonoros: boleros, salsa cubana de los años cincuenta: Daniel Santos, Benny Moré, entre otros. Este último cantó en 1955 en el teatro Laurina del barrio Lo Amador, cuando el autor tenía siete años.

### El silencio del secreto: “El otro”

El silencio del secreto de Atenor Jugada, el mecánico por resignación, el que decía componer canciones que resultaban siendo canciones que ya habían sido compuestas y grabadas por otros, el cantante frustrado, el cinéfilo. Atenor Jugada, que “nunca hizo cosa distinta a encontrarse con la desgracia: parecía que la tuviese enredada desde chiquito y la cargase con una inocencia más tenaz que su resignación.” (Burgos Cantor, 1980, p. 27)

Tras un accidente, una caja de velocidades que le cayó sobre la pierna en el taller de mecánica de Albertico Tirado, nunca fue el mismo y se frustraron sus esperanzas de tener un papel en el rodaje de *La Queimada*, la película que Pontecorvo rodó en Cartagena de Indias. Del accidente le habla/escribe Mabel Herrera en la carta que le dirige al padre. Iba a tenerle el caballo a Marlon Brando en la escena en la que este se encuentra solo, sin escolta, con el sublevado negro Evaristo<sup>[28]</sup> en una playa desierta. El papel, le dijeron, no podía ser representado por un enyesado y con bastón, así que fue reemplazado:

Eso es barro que a uno puedan reemplazarlo y confundirlo con cualquiera, yo que nunca he confundido a Sofía Loren con Anna Magnani, y eso que las he visto apenas dos veces en mi vida, una en la vespertina del Laurina, y otra en mi álbum de caramelos Artistas. Pero a la larga estuvo bien porque siempre, hasta en las películas, quieren que uno salga de sirviente, y como en esos días pasaron en el Laurina *La batalla de Argel*, la película anterior de ese italiano, yo me la vi enterita y así para sacarme la tristeza le mandé una carta y le dije que se quedara con su cine culo que yo no trabajaba sino en *La batalla de Argel* y que para lo de la virgen de Fátima se buscara otro marica. (Burgos Cantor, 1980, p. 29)

Así como en el primer cuento va saliendo a la luz el archivo afectivo sonoro de una época y del autor, aquí se va entregando el archivo afectivo cinematográfico: el neorrealismo italiano y el cine mexicano dejan marcas en los habitantes de este barrio.

### El accidente cambió la alegría de ser

Él, que fue pura verba, se tornó un hombre callado, de ojos apagados, y apenas nos decía una que otra noche, cuando no se metía en el Laurina a repetir películas de Clavillazo<sup>[29]</sup> Pedro Infante, nos decía “a mí se me jodió la vida”. (Burgos Cantor, 1980, p. 28)

28. Empieza a emerger el tema de la esclavitud y las sublevaciones contra ella que tendrá un desarrollo pleno en *La ceiba de la memoria*, veintisiete años después. Este archivo en obra tendrá su porvenir en esta novela.

29. Fue un actor cómico de carpa y del cine mexicano, caracterizado por sus pantalones bombachos, saco de mangas largas y sombrero de tres picos, que clamaba con alegría: *ay nomás, nunca me hagan esto*.

Por el tiempo del yeso, Atenor Jugada solo pensaba en cómo cambiar la vida

y se me fue ocurriendo que en tanto yo podía ayudar al personal inventando una esquina bacana no para que me pusieran una estatua como la de la virgen de la Candelaria a la entrada del barrio sino una esquina donde íbamos a hacer nuestra vida sin tanto pato sin tanto fracaso y donde iba a llegar toda la gente hasta los muertos que queríamos y que se habían muerto sin terminar la vida (...). (Burgos Cantor, 1980, p. 34)

En esos momentos se miraba al espejo, se imaginaba en otra película, se imaginaba que salía de la pantalla para hablarle a los espectadores, se imaginaba que Chaplin era él, y que desde ese espejo le tiraba una sonrisa mientras se alejaba con su bastón para dejar aparecer la palabra *End*.

Ya sin yeso, con una sonrisa de calle entera, de la cual nadie supo la razón, Atenor Jugada ya no se metía con los del barrio. Por la misma época, empezaron a aparecer mercados frente a las puertas de los habitantes de Lo Amador, a veces incluso billetes arrugados. El viejo Alejo se los atribuía a la hija del General presidente Rojas Pinilla y se pensaba que llegaría el día del cobro, pero no los repartía el Estado, sino uno de ellos. Por este gesto solidario, secreto, Atenor Jugada fue asesinado por el Estado. Entre la dictadura de Rojas Pinilla<sup>30</sup> y el Estatuto de Seguridad de Turbay Ayala a finales de los setenta y principios de los ochenta los crímenes de Estado se perpetuaban.

Hay dos personas en el barrio que dicen haberlo visto todo: lo bajaron de un camión, de color gris, como los de la policía, y lo fueron arrastrando, jalándolo por las piernas, hasta dejarlo debajo de la luz del poste, el mismo alrededor del cual seguimos reuniéndonos. Ellos vestían de civil y uno era un poco gordo. Por el sonido del motor, porque el camión lo dejaron prendido y seguramente había otro a la cabrilla, Alberto Tirado dice que seguro era un Ford 55, también como los que tiene la policía. Eran las cuatro y media de la mañana y lo dejaron mirando para arriba, al cielo de agosto que no tiene luna pero sí mucha estrella errante. Ninguna de estas personas pudo imaginarse a quién bajaban y dejaban allí tirado. Pensaron que un mal sueño se había pegado a sus ojos y volvieron a la cama. Pero

30. Se trata de María Eugenia Rojas Correa, hija del general Gustavo Rojas Pinilla, quien llegó al poder, el 13 de junio de 1953 mediante golpe de Estado. María Eugenia Rojas dirigió la Secretaría Nacional de Asistencia Social —SENDAS—, creada en 1954 por el dictador con el fin, decía, de atender a las víctimas de la violencia desatada a partir del asesinato de Jorge Eliécer Gaitán. Desde allí se adelantaban programas de alimentación mediante la repartición de mercados, vivien-

da, vestido, atención médica, actividades de esparcimiento. Estos programas tuvieron gran acogida entre los sectores populares, razón por la cual Albertico Tirado hubiera podido pensar que era el Estado quien atendía las necesidades de un barrio olvidado por la administración de la ciudad. Al ser uno de los mismo del barrio quien lo hace y es asesinado, Burgos Cantor está poniendo en evidencia el descreimiento frente a este tipo de ayudas asistencialistas.

hubo otro que a las cinco de la mañana (...) salió al patio y miró por encima de la cerca de latas y cañasbravas y allí lo vio, enterito, con una sonrisa de calle a calle y pensando que estaba borracho desamarró el alambre del portón y salió a despertarlo. Antes de agacharse comprendió todo, sintió que su vida era una mierda, que no había meado desde la noche anterior y le vio por el otro lado de la sonrisa un hueco sanguinolento y ennegrecido por el que se veía la lengua destrozada y no le encontró salida. Tenía el cabello alborotado y sucio.

Por mi madre, desde que mataron a Atenor Jugada, en este barrio los niños se mueren de lombrices, las mujeres de tristeza y los hombres de miedo. Yo no sé si eso pasaba antes, pero sólo ahora, desde que Atenor no volvió al teatro Laurina es que nos damos cuenta. (Burgos Cantor, 1980, pp. 36-37)

### *El silencio de la verdad: “Era una vez una reina que tenía”*

A diferencia de los dos cuentos anteriores, de estructura dialógica entre dos voces, este es un monólogo, aunque se mantiene la forma de díptico de los cuentos anteriores y del que sigue. Tiene siete momentos, cada uno empezando por el mismo leitmotiv: “Cuando el señor periodista lo preguntó”, seguido de “me quedé como lela” o de “me di cuenta que yo jamás me lo había preguntado ni siquiera cuando...”. En el primer caso sigue la narración de la manera como Aracely primera, la reina popular del barrio, se está preparando para el desfile de las fiestas de noviembre. La segunda variación da lugar a que Aracely recuerde tiempos pasados: cuando oía “radionovelas en RCA Víctor” (Burgos Cantor, 1980, p. 42), o el día que su padre, albañil, se mató y su mamá apenas pudo llorar en su hombro (Burgos Cantor, 1980, p. 45), o cuando no tenía nada que hacer o iba al puesto del señor Marulanda (el mismo al que iba el autor, según lo establece en *Señas Particulares* como se citó arriba). Ella que iba en busca de una historia distinta a la suya, (y es que en el barrio “es muy difícil morir vivo”) a donde “los únicos tropezones (...) fueran con la felicidad” (Burgos Cantor, 1980, p. 48) y el señor Marulanda le respondía: “que ni las historias de hadas que fuera a cine que a lo mejor ya el cine había inventado esas mentiras.” (Burgos Cantor, 1980, p. 48)

Solo la última entrada junta ambas variaciones: “Cuando el señor periodista lo preguntó yo me quedé como lela. Me di cuenta que yo jamás me lo había preguntado. Ni siquiera.” (Burgos Cantor, 1980, p. 49)

Qué pregunta era no lo sabemos porque a la que fue reina de Lo Amador se le olvidó.

Se recuerda de las preguntas que pudo responder con facilidad y así sabemos algo de la cultura popular de esta época: las radionovelas, las novelas de amor de Corín Tellado, que la música sonaba en discos *long play*, la música de Daniel Santos; la

invasión de la educación religiosa y sus enseñanzas, como el ideal de familia donde necesariamente debe haber un hombre en un barrio donde los hombres de las familias ya no están y las mujeres son cabeza de familia; las imposiciones de la publicidad y el mercado y el consumismo que inventan el ideal de las medidas del cuerpo de las mujeres: 90-60-90; o la ingenuidad del sentido común: los sostenes ayudan a la mujer, o que, contradice toda enseñanza religiosa: “la lección de religión Dios nos hizo a su imagen y semejanza Dios nos ama y (se) daba vueltas contra la pared para pensar qué Dios tan mierda cómo nos odia.” (Burgos Cantor, 1980, pp. 43-44) y moral: el baile se llama “con el aparato afuera” y que trata de mirar de soslayo los abusos del alcalde: está feliz con el alcalde que le pasó “la cuchilla por el frente.”

¿Qué le preguntaría este periodista, que grabadora en mano, entrevista a la reina del barrio a donde vive y que ha cubierto, un año atrás, el asesinato de Ate-nor Jugada? Esta reina es, quizá, la misma de la foto del epígrafe, la que saluda al presidente con una genuflexión y es, sin lugar a duda, la dueña del nombre que aparece en la paredilla del barrio: “Aracely es la reina” (Burgos Cantor, 1980, p. 95), y aquella que dice:

Cuando el señor periodista lo preguntó yo me quedé como lela. Pero al final todo resultaba a tiempo dentro del tiempo en que sentía debía moverse una reina cuidadosa de cada gesto de cada palabra de eso que quedaría *fijado para siempre en la memoria* del barrio en las fotografías de los periódicos en las grabaciones de las emisoras en las paredes de mis sueños asustados y tristes en el olvido (Burgos Cantor, 1980, pp. 46-47. Énfasis añadido)

Pero, ¿qué le preguntó el periodista a la reina?

Pero qué me preguntó el señor periodista. De tanto pensarlo y pensarlo se ha gastado y es el mismo olvido. Tal vez dije algo que no se atrevió a publicar. No sé. Pero por Dios santísimo es verdad si no mire aquí mismo enfrente de la venta de cigarrillos y dulces que atiendo aquí en la puerta del teatro Laurina mire a pesar de la lluvia mire a pesar del sol de los años caballero que *son los perros sueltos del tiempo*. Que dice, con pintura celeste y verde, que dice, ARACELY 1ra REINA DEL MUNDO.

Lo ve yo estoy muy vieja para decir mentiras. Y así quedará para que no me olviden en todas las paredillas del barrio. (Burgos Cantor, 1980, p. 49. Énfasis añadido)

Y la verdad es que una reina de belleza de este país, en el que los reinados han persistido, puede envejecer siendo una vendedora de dulces de las que había cuando se iba a cine hasta antes que surgieran los Multiplex. Vendedoras ambulantes, de la economía informal, como los que se ven hoy en las calles de cualquier ciudad de este país, pero ya no frente a las taquillas de las salas de cine.

### *El silencio de los amantes: “Estas frases de amor que se repiten tanto”*

“Estas frases de amor que se repiten tanto” es el cuento bisagra de este libro y lleva como título el de un poema del libro *Voz en llamas* del poeta español Pedro Salinas. Cuando el general Franco subió al poder tras la derrota de los republicanos en la Guerra civil española (1936-1939), Salinas se fue a vivir a una isla del Caribe, Puerto Rico, que hasta hoy no es un estado independiente, ni un estado federal de los Estados Unidos de América.

El cuento es un díptico de trece entradas. En las impares habla en primera persona el periodista que es el cronista de todas las historias de este libro, salvo, la de Mabel Herrera; en las pares aparece la crónica, seguro escrita por el mismo periodista, de la vida y muerte de José Raquel Mercado, el líder sindical, presidente de la Confederación de Trabajadores de Colombia —CUT— oriundo de Cartagena de Indias que fue asesinado por el M-19 y su cadáver fue hallado dentro de una bolsa de polietileno cerca del Parque Salitre de Bogotá, en la madrugada del 19 de abril de 1976<sup>[31]</sup> después de haberlo tenido secuestrado desde el 6 de abril de ese año. De sesenta y dos años, el grupo guerrillero anunció que Raquel había sido condenado a muerte por un tribunal de guerra, por haber traicionado las luchas obreras. Dijo Jaime Bateman, líder de ese grupo, que el veredicto se basó en que la mayoría de la gente escribió en las calles que sí debía ser ajusticiado. Quizás también por ello la decisión del autor de *Lo Amador* de terminar su libro con una pared.

El periodista del cuento se rehúsa a terminar la crónica, a pesar de ser testigo de excepción; de ahí que solo haya trece entradas y no catorce.

31. Ocurrido antes de la toma de la Embajada de República Dominicana (1980) y de la toma del Palacio de Justicia (1985), se dice que este fue el primer crimen político del M-19. La derecha ha vuelto a este asesinato para enarbolar sus campañas de odio contra los procesos de paz y contra Gustavo Petro. Pueden consultarse: <https://www.radionacional.co/linea-tiempo-paz/asesinado-jose-raquel-mercado-lider-obrero-m-19>, <https://revistas.uexnado.edu.co/index.php/derest/article/view/3822/4060>, <https://www.eluniversal.com.co/opinion/columna/el-gran-olvidado-DFEU50665>, [https://www.taringa.net/+noticias/el-movimiento-de-los-trabajadores-y-el-anticomunismo\\_hw5pe](https://www.taringa.net/+noticias/el-movimiento-de-los-trabajadores-y-el-anticomunismo_hw5pe), [<https://www.timetoast.com/timelines/el-movimiento-19-de-abril>, <https://laotracara.co/nota-ciudadania/la-cronica-de-aureliano/>, <http://desdeminegritud.blogspot.com/2012/05/jose-raquel-mercado.html>, \[https://caracol.com.co/radio/2011/05/05/blogs/1304593380\\\_466690.html\]\(https://caracol.com.co/radio/2011/05/05/blogs/1304593380\_466690.html\), <https://pacifista.tv/wp-content/uploads/2018/09/cementerio-central-bogota-jose-raquel-mercado.jpg>, <https://www.google.com.co/search?q=jos%C3%A9+raquel+mercado>](https://pacifista.tv/notas/el-m-19-lleva-40-anos-guardando-silencio-por-el-</a></p>
</div>
<div data-bbox=)

En 1987 fue publicada, por la editorial Colombia Nueva, la novela de Ramón Molineros Sarmiento *El saxofón del cautivo* basada en la vida y muerte de José Raquel Mercado. Fue reeditada en 2017 por Uniediciones.

Tal vez tengo todos los hilos para el reportaje del año. La mujer misteriosa que engaña al secuestrado, su vida desde que era cargador de bultos en el muelle. Pero no me importa, que lo haga Olaciregui un periodista nuevo que se vino de Barranquilla. (Burgos Cantor, 1980, p. 64)

Cada entrada impar es una suerte de declinación de la primera —“[S]ucedía ese amanecer húmedo” (Burgos Cantor, 1980, p. 53), que va perdiendo palabras hasta terminar en “[L]a humedad se va disolviendo en la transparencia del día” (Burgos Cantor, 1980, p. 64). Va dando cuenta de la historia de amor entre él y su compañera, que llegaron a vivir a un cuarto de una accesoria (una casa con muchos cuartos) de Lo Amador, procedentes de la capital a donde él estudiaba historia y su compañera, teatro. Al poco tiempo eran bien conocidos en el barrio y la gente le pedía a él “publicara algo sobre las calles sin pavimentar y la falta de alumbrado” (Burgos Cantor, 1980, p. 59), pues había encontrado trabajo en el periódico de la ciudad y allí había logrado hacer la crónica de la muerte de Atenor Jugada, una entrevista a “una de las reinas populares” y “el reportaje con los guerrilleros que se tomaron a San Pablo”. (Burgos Cantor, 1980, p. 59). Hacía comentarios de libros y de obras de arte, labores a las que desde joven se dedicaba el mismo autor.

Ella, que antes se había dedicado al teatro, se había dedicado a una vida clandestina. A lo largo de las intervenciones de la voz del periodista, que rememora el amor entre ellos, nos vamos enterando de que se ha vinculado al grupo guerrillero que asesinó al líder sindical y que seguramente estuvo directamente involucrada en este<sup>[32]</sup>, ella que buscaba la poesía del porvenir” y que acusaba al periodista de no conocerla. (Burgos Cantor, 1980, p. 55). Por lealtad a ese amor, el periodista no escribe la crónica final: el porvenir de ella se hubiese truncado. Aunque la militancia de ella abrió silencios insalvables, siempre la respetó. Lo supo por los viajes que ella hacía a Medellín y a Bucaramanga y las señas indirectas que ella le dejaba para poder encontrarla. (Burgos Cantor, 1980, p. 61)

En esta pareja, sus decisiones de vida, está el archivo afectivo de las tensiones políticas de una época, que llevaba a los jóvenes y curas a plantearse la pregunta de cómo transformar una realidad indeseable. En el cuarto de ellos cuelgan los íconos de la época: un afiche del Che Guevara (“poeta que renovó la ilusión”), otro de la película de un escritor barranquillero, contemporáneo de Burgos Cantor, que se dedicó hasta su muerte a hacer crítica de cine, Alberto Duque López. También se ve una reproducción del cuadro *La promesse* de René Magritte, que

32. En la segunda novela de Burgos Cantor, *El vuelo de la paloma*, Gracia Polo será el porvenir ficticio de esta figura, y el almirante asesinado allí, uno de José Raquel Mercado.



Figura 7. José Raquel Mercado.



Figura 8. Tumba de José Raquel Mercado en el Cementerio Central de Bogotá.



Figura 8.A. Tumba de José Raquel Mercado a quien las prostitutas visitan con flores y agua y le hacen muchas peticiones.

era la seña de que este escritor de crónicas bajaba subiendo (Burgos Cantor, 1980, pp. 61-62), y que esa mañana en que el país supo, por la radio en el libro, del destino de Mercado, mantiene

los ojos cerrados, abiertos a una visión que se obstina en reconstruir, en apuntar los momentos de una historia que corre al olvido o a los papeles que escribiré después de que entienda que la clave de toda alegría estaba en inventar e inventarnos sin concesiones, que comenzamos a desaparecer cuando la invención cede. (Burgos Cantor, 1980, pp. 62-63)

Y ese día también sabe que va

a escribir, venciendo el temor de que la literatura sea una sustitución, escribir de este barrio plateado de luna que tiene cantantes y mecánicos y arregladores de bicicletas y a donde llegaron dos seres que querían pintar de rosado el cielo y después se jodieron. (Burgos Cantor, 1980, p. 63)

La literatura, entonces, no es una sustitución, no puede ser mimética. Como dice uno de los epígrafes de este texto: “el arte revela, la vida dice”. El encarnamiento del archivo afectivo surge de la escucha de lo que dice la vida, para revelar: no se trata de reproducir la realidad, sino de llevarla hacia la verdad de lo posible y la fragmentación es uno de los recursos mediante los cuales esto se logra.

Así en las entradas que cuentan la crónica de la vida y muerte de José Raquel Mercado, Burgos Cantor acude a esta fragmentación. El retrato se construye como un cuadro cubista y empieza cada acercamiento a su rostro con el leitmotiv: “José Raquel es negro”, salvo el último que reza: “José Raquel era negro<sup>33</sup>”. No es un anónimo trabajador negro: tiene rostro. Así vamos componiendo el rostro: “frente ancha y manos cortas”, “labios gruesos y pómulos salientes”, “el cabello ensortijado y las orejas pequeñas”, “piel escamosa y ojos color café”, “las cejas cortas y los hombros caídos” (1980).

Este bracero del muelle toca el saxofón en el que interpreta *blues* que ninguno de sus compañeros conoce. Por esa boca también habla con el capataz, por él y sus compañeros, en busca de mejores condiciones de trabajo. Se rebela contra ellas y lo llevan preso.

Él reunió a los cargadores y operadores de elevadores y grúas delante de la oficina del capataz y dijo las peticiones que habíamos acordado. Durante una semana las repitió y siguió soplando el saxofón en los descansos. Lo llamaron una vez a la oficina del capataz y le dijeron que cuál era el desorden. Respondió que el jornal no alcanzaba para nada. Al siguiente turno el muelle de la machina estaba lleno de policías. Cuando los trabajadores firmaron la planilla para iniciar el descargue de un barco alemán, él se sentó a pleno sol en la dársena y los demás a su alrededor. Dijo que si la policía estaba allí que la policía descargara los barcos que nadie era ladrón para que lo estuviesen vigilando. A las cuatro de la tarde la policía formó y se fue encima de los trabajadores empujando y dando patadas para que despejaran. A él lo cargaron entre tres y se lo llevaron. (Burgos Cantor, 1980, pp. 57-58)

Y tres días después lo soltaron, y al salir se paseó con su saxofón e inventó una canción más larga que el silbato de vapor de los barcos anunciando un nuevo año en altamar, con silencios más profundos que los escuchados por los marinos cuando la tormenta amaina y suspende un instante el universo para tomar fuerza y volver.” (Burgos Cantor, 1980, p. 60)

Y luego siguió arengando mostrando que las condiciones de los muelleros eran peores que las de los trabajadores de Puerto Príncipe, en Haití, a los que nada les pagaban. No hay que olvidar que François Duvalier, Papa Doc, gobernó este país desde 1957 hasta que falleció en 1971. En 1959, inspirado por los camisas negras del fascismo italiano, creó la milicia VSN, Voluntarios de la Seguridad Nacional, cuyos miembros fueron luego conocidos como los *Tontons-Macoute*, que no recibían remuneración alguna, razón por la cual se inventaban sus propios medios de financiación a través del crimen y la extorsión.

La posición de lucha llamó la atención “de una organización de todos los obreros del país.” (Burgos Cantor, 1980, p. 62)

Él viaja por el mundo y sale en los periódicos. Ya no se amarra un trapo de franela para el sudor en la cabeza y cada vez toca menos el saxo. Él *aún* no ha dicho que quiere ser presidente. (Burgos Cantor, 1980, p. 62. Énfasis añadido.)

Este *aún* en esta frase lleva a pensar que luego olvidaría sus años de muellero, de ahí que haya podido ser considerado un traidor y haya sido secuestrado y asesinado:

Tiene los ojos cerrados y no sueña. Estuvo en cautiverio durante varios días pero no en la cárcel de San Diego. Lo encerraron en una cárcel sin dirección desde la cual mandaba cartas a sus familiares y hacía análisis sobre la traición. Fue sometido a un proceso popular en el cual los muelleros de la machina votaron porque lo ajusticiaran. No se supo que en esa cárcel tocara el saxofón. En la última carta

33. Desde esta insistencia, ya está presente la preocupación poética de Burgos Cantor por la condición de las negras y negros de Cartagena de Indias. No aparece solamente en *La ceiba de la memoria*. Por otra parte, el leitmotiv del

amanecer, es un guiño, creo, a *Cuaderno de un retorno al país natal* de Aimé Césaire, uno de los fundadores del movimiento de la negritud. Empieza durante muchas estrofas así: “Al final del amanecer”.



escribió: Querida: me han dicho que me van a matar pronto. Te beso por última vez. Besa a los niños. Lo encontraron ya muerto en el parque que está frente a la cárcel de San Diego envuelto en una bolsa de plástico. Estaba tibio y como dormido. Debajo de la tetilla izquierda tenía un hueco pequeño y ennegrecido en los bordes. (Burgos Cantor, 1980, p. 64)

La ficción de Burgos Cantor es, por una parte, benévola frente a la realidad: aquí José Raquel muere en su ciudad y tiene la oportunidad de despedirse de sus hijos, ya no sonando el saxofón o arengando, mediante una carta. En este libro también escriben cartas Mabel y Aracely, este género entre dos destinatarios que se permiten la libertad de pensar de lo divino y humano sin pudor. Por otra, sabe que el provenir de su archivo afectivo está atado al mal, como lo advirtió Derrida. En *La ceiba de la memoria*, el padre y el joven poeta, su hijo, visitan Auschwitz y esto da lugar a esa imagen dialéctica entre los horrores de la esclavitud en la Cartagena del siglo XVII y la máquina de la Solución Final puesta en marcha por los nazis. Y al final ese momento en la novela, “Atrapados” (Burgos Cantor, 2007, pp. 279-295), el narrador describe:

En la mesa esquinera hay unos periódicos de Colombia. En la fotografía, un hombre barbado está amarrado con cadenas a los tubos de la cabecera de una cama. La foto es oscura pero se alcanza a distinguir el fondo de alambres entretejidos del marco. Encima del colchón, unas láminas irregulares de cartón. En otro periódico, una fotografía en la espesura selvática. Un corral de alambre de púas encierra a unas mujeres y hombres, vestidos con escasez, el cabello enmarañado y una flacura que pide clemencia. (Burgos Cantor, 2007, p. 295)

Se refiere a las imágenes que durante años circularon de los secuestrados de las FARC en la primera década del siglo XX. El archivo afectivo de Burgos Cantor se actualiza en la escritura y va al ritmo de los “los perros sueltos del tiempo”.

*El silencio del destino: “Aquí donde usted me ve”*<sup>[34]</sup>

En este cuento una mujer lee cartas, pero de las barajas. Fundadora del barrio, partera, es la memoriosa del barrio. Teje para alguien, quizás para el escritor que la entrevista y para los lectores, las historias de los habitantes de Lo Amador: la de los

34. En la canción *Bomba Camará* de Richie Ray y Bobby Cruz, dos estrofas dicen “Aquí donde/ usted me ve/ (Camará)/ Yo soy el negro/más bravo / (Camará)”. Dado el archivo musical que se encuentra en toda la obra de Roberto Burgos Cantor, afir-

mamos que el título de este cuento está ligado a esta canción que, además, es el título del primer libro de cuentos de Umberto Valverde (1972), amigo de Burgos Cantor, que retrata la vida de los barrios obreros de Cali.

padres de Mabel Herrera, la del tiempo en el que Aracely fue reina y las calles aún no estaban pavimentadas; la de la mujer del periodista que se fue para San Pablo con los revolucionarios; la del teatro Laurina:

Aquí donde usted me ve cuando yo vine esto no era barrio ni era nada un deseo de seguir vivos y esa ilusión de un pedazo de patio con techo para cantar por la mañana para no dejarnos enfriar por ahí dejados de la gracia y con hambre era inventar de nada con puro deseo y ganas y los pocos que éramos estábamos todos no se había muerto nadie no habían matado a ninguno (...) y aprendía a leer el destino mientras armábamos el teatro lo primero que aquí hicimos cuando terminamos las casas fue un teatro. (Burgos Cantor, 1980, pp.69-70)

El teatro fue construido por el alcalde de la época (de ahí que lo hubiera bautizado con el nombre de su esposa; un capricho privado que se impone a lo público) no por los habitantes del barrio, pero la literatura, ya lo dijo el periodista/escritor, no es un sustituto de lo real, sino la que abre a los posibles. Es importante este desplazamiento propuesto por Burgos Cantor, por cuanto da cuenta de la importancia poética y política que tiene el cine para la construcción de las subjetividades en lo popular. Ya se había anunciado esto en la figura del librero Marulanda, tan importante para la construcción del archivo librero/afectivo del autor.

Esta mujer, en tanto fundadora del barrio, es la memoria del mismo, del desplazamiento por la violencia que obligó a un grupo de campesinos a llegar a la capital del departamento. Y como guardadora de esa “memoria sin guardianes” (Burgos Cantor, 1984, p. 7), otea el futuro del mismo en la baraja, pero se le escapa.



Figura 9.A. El teatro Laurina. Foto de Santiago Sepúlveda.

El personal se burla dice que no puedo leer ya el futuro y el imprevisto en las barajas porque tengo demasiados recuerdos y ciego el corazón (...) le tengo miedo a las barajas volteadas a las que se me escapan de las manos y me anuncian un dolor una pérdida por eso es que me quedo a veces mira que mira el tiempo de atrás *a ver si descubro dónde se me escondió el futuro* dónde se dañó y nos dejó con esta hornilla apagada y el café frío y por más que miro nada quedo loca pensando en el blanco con ganas de reírme de tanta tristeza. (Burgos Cantor, 1980, p. 71. Énfasis añadido)

Ya es una anciana cuando habla con ese extraño a quien le narra esta historia, iniciando cada momento de la misma con el leitmotiv: “Aquí donde usted me ve”, esa expresión popular que reafirma una presencia. Una expresión que borra cualquier intento de que alguien quede invisible. Así cada gesto, acción o situación de los habitantes del barrio es importante que sea conocida: el suicidio de la madre de Mabel Herrera, el asesinato de Atenor Jugada, la fundación de este punto de encuentro entre sueños y realidad que era el teatro Laurina, cuyo destino fue convertirse en taller de mecánica donde se reparan autos y no se inventan sueños, tal vez como una premonición de lo que puedan llegar a convertirse muchas salas de teatro tras el Coronavirus y después de que muchas se convirtieron en espacios de oración de evangélicos o en hotel de lujo, como le está ocurriendo a los teatros Cartagena y Colón en Getsemaní, o en centro comercial, destino del circo teatro de la Serrezuela en el barrio San Diego.

Aquí donde usted me ve cada día más difícil lidiar el desencanto lo que queda de esa ilusión que nos ayudó a inventar este barrio y que nos mantiene vivos a pesar de todo (...) y preserva el deseo que no se pudre (...) pero es bien distinta la tristeza a la amargura *la tristeza es por las ganas tan verracas que tenemos de ser felices de cantar una canción no esa felicidad idiota por cuotas* (...). (Burgos Cantor, 1980, pp. 72-73. Énfasis añadido)

La historia de cada uno de los habitantes es, en este cuento, inseparable de la historia de la construcción del Laurina y de la huella que las películas dejaron en los asiduos a él. De la imagen literaria no queda ni rastro, como puede percatarse en las fotos que acompañan este texto y que pude tomar gracias al lente de Santiago Sepúlveda, a pesar de que el taxista que me llevó al barrio Lo Amador insistía en que jamás había existido tal sala de cine y me preguntaba obsesivo si no me estaría confundiendo con el Miramar. Le insistía que si estaba en la literatura era porque tuvo que haber existido. Claro, unos días después le regalé *Lo Amador*. Espero que lo haya leído. Volvamos a la imagen literaria:



Figura 9.B. El teatro Laurina. Foto de Santiago Sepúlveda.

cuando levantamos las paredes del teatro el municipio nos ayudó poniendo el proyector y las rejas de hierro de la entrada la taquilla estaba a la izquierda un hueco redondo por el que no se veían sino las manos y se oía la voz quedó linda la fachada del frente unos girasoles de cemento en relieve encima de la puerta y dos como granadas grandes en los extremos de la parte alta coronando el nombre lo regaló el municipio. (Burgos Cantor, 1980, p. 72)

No hay rastro de esta belleza. Apenas la huella del nombre sobre la edificación y en los habitantes actuales del barrio que supieron indicar al taxista cómo llegar al Laurina, en donde esta mujer, que le dice al periodista/ escritor que no necesita leer las barajas para saber que “él es un muchacho leído desde su silencio se le nota no habla mucho y es triste de esos tristes para siempre.” (Burgos Cantor, 1980, p. 74), vio más de veinte veces *Rocco y sus hermanos* de Visconti, uno de los cineastas del neorrealismo italiano, que cuenta la historia de una madre sola que llega con sus hijos a los arrabales de Roma y para sobrevivir Rocco se mete de boxeador, como su hermano. A diferencia de este tiene mucho éxito y, a pesar de las traiciones de su hermano, nunca lo abandona cuando cae en las garras de las mafias de la ciudad.

la primera película que yo vi en mi vida (...) es una película italiana no era en colores el muchacho se llama Roco sí nunca se me olvida Roco tengo sueño o ganas de despertarme ahora no sé bien pero aquí donde usted me ve yo soy. (Burgos Cantor, 1980, p. 75)

Este archivo afectivo de Burgos Cantor está configurado por este cine que gira las lentes hacia la vida de los arrabales, como lo hizo también Pier Paolo Pasolini, pero, en general, por el cine, como es palmario en este primer libro y en todos los que le siguen.

*El silencio del silencio: “Los misterios gozosos”*

Onissa, la mujer de “cabellos amarillos y largos” (Burgos Cantor, 1980, p. 79), es la única persona de este libro que nunca pisó el Laurina, a pesar de haber llegado al barrio en el momento de prosperidad, de la cual la sala de cine era un signo. Onissa es la extraña del barrio, la aparecida

En verdad, Onissa apareció. Y cuando las mujeres del barrio quisieron agraviarla se lo gritaron: aparecida. Pero ni siquiera allí ella rompió el hábito de su silencio. Y debió sentirse gratificada con una posibilidad que la vinculaba a seres fantásticos que andaban por el cielo, por los vientos, escondidos en las aguas.

Tal vez Onissa fue una aparecida porque nunca cedió a la confidencia de su filiación y al no decirlo negó toda tierra y cualquier propósito que hiciese pensar en un futuro que esperaba con desesperación. (Burgos Cantor, 1980, p. 80)

Como extraña se sentía, esta mujer que abría el deseo de los hombres jóvenes (incluido el hijo de Albertico Tirado, el dueño del taller de mecánica del barrio) y adultos. Esta mujer del placer vivía en una pieza al lado del salón de belleza a donde vimos la foto y el espejo. Allí se encuevaba con un marinero, “como si la única tierra firme fuese esa habitación” (Burgos Cantor, 1980, p. 81). Sólo cuando el marinero anclaba allí, se sabía otra vez que la habitación estaba habitada. Todo en Onissa es silencio, como si no quisiera ser vista ni oída. Salía de noche, apenas, a sacar la basura. Vivía con el miedo que suelen tener los extraños o extranjeros de provocar la ira de los ya conocidos, de un mundo familiar que se ha establecido a base de prejuicios, normas y afectos. No era un miedo inventado: encontraba papeles “con dibujos de muñecos en la horca y leyendas” (Burgos Cantor, 1980, p. 82) en la puerta de su habitación. Después en la historia de este país llegarían, y siguen llegando, a los extraños, a los no deseados, coronas mortuorias, amenazas directas, sufragios.

Aunque el Gaviero asegure que en la carne perdura la memoria de los cuerpos a los que se une, lo cierto es que la materia de Onissa estaba hecha para el olvido. (Burgos Cantor, 1980, p. 82)

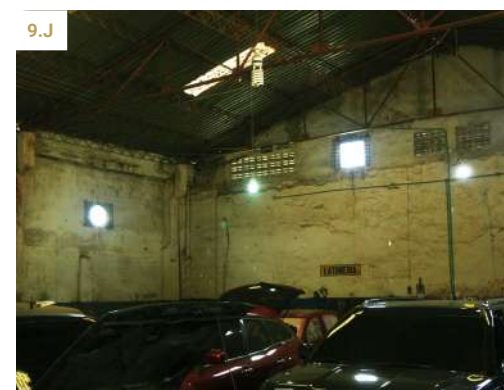
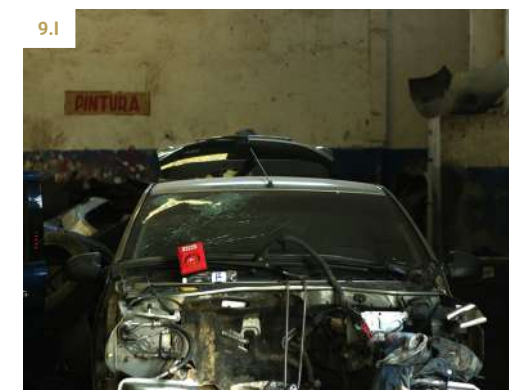


Figura 9.D. Detrás del teatro Laurina, hoy un taller que llamaremos Laurina. Foto Santiago Sepúlveda.

Figura 9.E. Taller Laurina. Foto Santiago Sepúlveda.

Figura 9.F. Taller Laurina. Foto Santiago Sepúlveda.

Figura 9.G. Taller Laurina. Electricidad. Foto Santiago Sepúlveda.

Figura 9.H. Taller Laurina. Latonería. Foto Santiago Sepúlveda.

Figura 9.I. Taller Laurina. Pintura. Foto Santiago Sepúlveda.

Figura 9.J. Taller Laurina. Latonería. Foto Santiago Sepúlveda.

Figura 9.K. Taller Laurina. Techo. Foto Santiago Sepúlveda.

Tan diferente esa vida de Onissa a la de las mujeres de la casa de goce donde transcurre *El patio de los vientos perdidos* (1984). Allí todo se tornaba vida. Onissa, por el contrario, daba tanto placer que la muerte podía ser un destino.

En la tregua de la espera, una mañana de luz opaca y cielo bajo, y gris, la puerta de la habitación estaba abierta. (...). La cama la encontraron tendida. En el suelo, boca arriba y estirado, con una felicidad en todo el cuerpo que los hizo reír, el marinero de uniforme, en orden hasta la gorra, y un recuero perseverante flotando en su muerte tenía un olor desconocido (...) estaba irremediabilmente perdido en un estado de dicha absoluta donde ninguna preocupación podía ya alcanzarlo. Onissa desapareció sin dejar señal que llevase a su paradero. Es decir, como vino.

En el barrio todavía la nombran: bruja, puta o santa, depende de quien la olvide. (Burgos Cantor, 1980, p. 82)

Onissa anuncia a las mujeres de *De gozos y desvelos* y abre al porvenir de todas las múltiples violencias contra las mujeres que aparece en el universo de Burgos Cantor, pero también de los encarnamientos amorosos del archivo afectivo de Burgos Cantor que defiende, sin tregua, el placer y el deseo carnal. Una erótica que recuerda a la propuesta por Bataille en su libro *El erotismo*, según el cual este es “una afirmación de la vida hasta en la muerte.”

*El silencio del pueblo y de los muertos:  
“En esta angosta esquina de la tierra”*

El dueño del bus cuya caja de cambio cayó encima de la pierna de Atenor Jugada y que llegó a Lo Amador cuando ya se había fundado es quien nos deja ver la violencia del país sin ambages. Es esta violencia la que configura el archivo afectivo de Burgos Cantor, como es claro en toda y cada una de sus obras, aunque no se haya convertido en el tema que la crítica suele revisar.

nada si yo no inventé este mundo jopérico lleno de flores de mierda nada yo no defiendo nada yo no pierdo nada que tiren la bomba atómica yo apenas soy un man que se vino de un pueblo un pueblo que lo que más tiene es silencio y muertos y que se vino porque tiene miedo tú sabes yo no me vine para nada yo tenía miedo y lo seguí sintiendo siempre cuando en la noche me quedaba en los portales de las casas tristes esperando que las muchachas bajaran de los cuartos y calcular el tiempo para ver si todavía podían tirar otro cliente (...) y (a) ese hora del amanecer las muchachas no me decían nada veía en su decepción que sentían una rabia tan rabia que me untaba la tristeza que no serían bailarinas ni cocineras en los hoteles y habían perdido el amor y habían

perdido todo y a veces aparecían en la orilla de la bahía en la orilla oscura y llena de escamas opacas de sábalo aparecían ahogadas con sus trajes rosados o azules transparentes por el agua ajustados a las piernas y a los pechos y me pillé que yo seguía con miedo también por eso es una suerte que los paisanos del pueblo vinieran a poner su negocio en este barrio en este barrio donde el personal sabe que una reina no es para mandar cortar cabezas y mandar cambiar de rumbo a las estrellas sino para bailar una noche en el palacio de cartón de su reino sin nombre y sin rey de barajas en este barrio que se llama con las mismas palabras que tiene pintadas mi bus en el techo encima del parabrisas para que la gente no se confunda y sepa vía Lo Amador en lo que estamos con frescura cuadro los de lo Amador aquí en esta angosta esquina de la puta tierra. (Burgos Cantor, 1980, pp. 93-94)

Yo considero que esta violencia de la que habla el conductor del bus es el encarnamiento mayor en el archivo afectivo de Roberto Burgos Cantor y que, a ella, como ya se dijo más arriba, le opone la búsqueda de forma, de belleza. Es evidente en la opción del periodista de no escribir la última crónica sobre los verdugos de José Raquel Mercado, que la literatura, escribir ficciones, era la única manera de mantenerse en una vida que potencia más vida.

En *Lo Amador* inicia esta transformación hacia un hombre-ciudad que le permitirá a Burgos Cantor llevar a Cartagena de Indias por doquier, como el caracol, pero también de ponerla en relación con el gran Caribe y al país que ha optado por una visión centralista, gobernado por hombres ciegos a todo aquello que no sea algunos, muy pocos, barrios de la capital, Bogotá.

### Tejido en y ecos del archivo afectivo de *Lo Amador*

Son muchos los ecos que tiene *Lo Amador* en la obra posterior de Burgos Cantor. Aquí se mencionarán algunos, a vuelo de pájaro, y me detendré en dos momentos: en el que la figura del periodista se actualiza pues señala la siempre insistente pregunta de este autor por la literatura en un mundo de injusticias en *La ceiba de la memoria*; y en la de la mujer de “Aquí donde usted me ve” de *Lo Amador* que se despliega en *Ver lo que veo* (2017), repito: la última novela publicada en vida del autor.

A vuelo de pájaro, apenas unas indicaciones, no exhaustivas, del devenir de algunos de los silencios ampliamente expuestos. El silencio cantado, el de Mabel que quiere ser cantante y que lo logra, a pesar de la partida de su padre a Venezuela y del suicidio de su madre, y se encuentra luego en el cantante de “Quiero es cantar” (Burgos Cantor, 1998): ambos cantan en Portobelo; de alguna manera es el de Atenor Jugada, aunque su vocación no se hubiese cumplido.

El silencio de los amantes, el del periodista y su mujer guerrillera que tendrá luego eco en la Gracias Polo de *El vuelo de la paloma*, como ya se anunció. El silencio del destino que vemos en las barajas de la fundadora de *Lo Amador* y también aparece en las barajas de Germania de la Concepción Cochero de *El patio de los vientos perdidos*. El silencio del amor de Onissa y el marinero en *Lo Amador*, se despliega en esa voz llamada *remember* en el *Patio de los vientos perdidos* y en todas las otras obras de Burgos Cantor: no existe cuento o novela que no esté atravesada por este misterio del encuentro del deseo encarnado. Y el silencio del pueblo y de los muertos, presentes, como señalé arriba, recorre todas las obras que siguieron a *Lo Amador*: en los desplazados, los asesinados, los esclavizados, los despojados.

Y todos estos silencios requieren no ser olvidados, necesitan ser visibilizados, rememorados, conmemorados. Y es así que la figura del escritor y la pregunta por la escritura no cesa en este universo.

El periodista que, como vimos, dice que vence “el temor de que la literatura sea una sustitución”, que prefiere esto a una transformación que no transforma, reaparecerá en *El patio de los vientos perdidos* (1984), la novela que siguió a este libro de cuentos del que nos hemos ocupado en este ya largo texto. Devendrá el joven con quien habla Germania de la Concepción Cochero en los días en que ha enterrado a Lácides Joaquín De Mier Lamadrid y va perdiendo la memoria y no lee y no lee las barajas de la suerte. El que es “igualito a (Michi Sarmiento) y al Beny cuando vinieron hace quién sabrá cuánto por primera vez a esta casa.” (Cfr. Burgos Cantor, 2014, p. 344). Ese joven que llegaba con sus amigos los domingos a esa casa de alegría y hace la crónica de esos días sin actividad, el que cuenta lo que los clientes no ven: la vida del reposo y el aburrimiento.

A veces terminábamos donde Germania que por estos tiempos no hacía sino mirar lejos y contar y recontar de quien sabe qué amor de caballos y estrellas y escándalo que traspasó la brisa fría de los difuntos y le dejaba intranquilidad y sufrimiento. Entonces aún teníamos adentro la esperanza que no se parece a la fortaleza que otorgan los santos y beatos y nos llenaba de fuerza y alegría las palabras.

En esta época de su soledad Germania la niña Getmo insistía en que se debían de reventar los sentimientos y las cosas de palabras que no eran un privilegio de los políticos y de los curas que ella compraría una emisora para hablar y hablar siete días seguidos la iban a oír hora tras hora sin descansar la voz referir la verdad de la historia de esta su casa en la orilla de la ciénega de la ciudad en que quedaba su casa de la tierra y el cielo en que estaban la ciudad y su casa desde que salieron del agua salada al sol y la tierra no podía ser más que una montaña de cagarruta de antropófagos y maricas de leguleyos y codiciosos la historia que no servía de un carajo y después sí morir de la risa. La risa que mata igual al hipo. (Burgos Cantor, 2014, p. 26)

### *Thomas Bledsoe, el escritor: un devenir del periodista*

Más adelante se convertirá en el escritor Thomas Bledsoe en *La ceiba de la memoria*. Este escritor no es ficticio: estuvo en Cartagena de Indias en la década de los sesenta cuando ya había escrito su libro sobre la historia del petróleo en México, *El sol nace para todos*, y llega para rastrear la vida de Pedro Claver. En *La ceiba de la memoria* se desdoblará de alguna manera en la dupla viejo escritor (padre)/ poeta cachorro (hijo) que narra los horrores de Auschwitz. Mediante estas figuras Burgos Cantor traza el arco del horror que va desde la esclavitud en el Caribe y América, que inicia en el siglo XVI, el escándalo de la modernidad europea y del que solo hasta hace poco se habla como conformando parte constitutiva de la edad de la razón, y el polo de la demostración palmaria de lo que ya Goya había anunciado, que la razón produce monstruos: el exterminio de todo aquello que no fuese ario.

De alguna manera este exabrupto de la esclavitud, de los imperios, de los poderes hegemónicos ya se decía en la segunda parte del epígrafe-foto de *Lo Amador*.

Los que saben todo lo que recuerdan dicen después que después del saludo con beso en la mano de la reina por parte del presidente, y genuflexión de la reina, dijo con las únicas palabras en castellano que se aprendió al desayuno que los presidentes de Colombia eran tan buenos e ilustrados que debían irse a nacer a los Estados Unidos para ser presidentes allá. (Burgos Cantor, 1980, p. 9)

Está aquí el problema de los gestos del poder, de la tensión entre una época en la que las fronteras imperiales estaban en cabeza de reyes a la que está en la de presidentes; se anuncia el tema de las lenguas hegemónicas que implican imposición de nombres y, por ende, formas de ver el mundo, contra lo cual se subleva toda la obra de Burgos Cantor. Y, como insiste este autor, esta insurrección ha de tener lugar dentro del espacio de lo ordinario, de la historia.

También el tema de la esclavitud y la cuestión negra se anuncia en *Lo Amador* a través de José Raquel, como mencioné arriba, y de todos los habitantes de este libro de cuentos.

Ahora bien, en “Final de partida”, uno de los capítulos finales (pp. 380-388) y en la carta a Pedro Claver (pp. 404-406) que aparece en “A orilla del mar” de *La ceiba de la memoria*, el escritor se pregunta de manera acuciosa el sentido de lo que ha venido haciendo para rastrear la vida de Pedro Claver.

Quisiera apenas señalar una cuestión: si el periodista de *Lo Amador* hacía trabajo de campo, digamos, encontraba testimonio de cuerpo presente y de viva voz, archivos vivos, el escritor que busca en el pasado ha de vérselas con los documentos o con la ausencia de ellos: rebusca en archivos y no logra encontrar nada. Se sumerge por días, meses o años en libros, documentos; toma notas, como dice Bledsoe en el

primer párrafo de *La ceiba de la memoria*. (Cfr. Burgos Cantor, 2007, p. 13). Al final de la novela, le escribe una carta a Pedro Claver, que motivó ese viaje al pasado.

Antes de iniciar la carta a Pedro, Thomas Bledsoe en Roma y cerca de su final, se dice atribulado por la duda:

Cualquier episodio que encontrase en los archivos de Roma no cambiará el mundo. Lo sorprende el pensamiento, por fuera de la novela, de si acaso las incorrecciones del mundo tienen rectificación. (Burgos Cantor, 2007, p. 404)

Y le escribe a Pedro, un desconocido a pesar de haber trajinado con su vida por años, y, quien, no puede responderle, para preguntarle como en súplica,

*qué iba a hacer Usted con el montón de cartones en los que hizo las fichas de confesión. Usted cree que el hermano Nicolás González, su ayudante, las botó al aire, encima de Usted, acosado por cientos de devotos que lo despedazaban, sus barbas, sus cabellos, sus dientes, ese hábito gastado, feo, de color indefinible, hediondo, en el altar, listo para las misas, funeral de cuerpo presente, apenas para apartar la locura desatada y no lo desguazarán. Será por eso. O acaso el hermano Nicolás González no quería que nadie mirara lo que Usted fue escribiendo en las fichas de confesión durante años de confesor y consejero. Hoy me hubieran servido para saber cuáles eran los pecados más frecuentes de los negros esclavos, cuáles las penitencias, y si había de verdad arrepentimiento o conciencia del pecado. Y también, cuáles eran los pecados de los blancos, los pocos blancos benefactores a quienes Usted confesaba. Para qué se guardarán tantos papeles. La gente prefiere la voz. Y la voz se pierde en el tiempo y aquí en el mar.* (Burgos Cantor, 2007, p. 405. Cursivas en el original)

Tanto buscar y no encontró Thomas Bledsoe la voz de los esclavos (Burgos Cantor, 2007, p. 406).

Nada había en los archivos que dijeran algo sobre las sensaciones de las y los recién llegados en los barcos negreros o de las de Pedro Claver o Alonso de Sandoval cuando subían a ellos. La voz de las negras y los negros se perdió. También la de Pedro que no escribió y lo poco que había escrito fue destruido por su ayudante. El pasado es inaprehensible, máxime si no pasó por el testimonio escrito como ocurrió con las y los esclavizados que se quedaron en Cartagena de Indias.

Esto no le ocurrió al periodista de *Lo Amador*, vecino, además, ni al escritor asiduo de la casa de la niña Getmo, como ya se vio. El escritor Burgos Cantor en su inexistencia hace de su archivo afectivo un universo literario en el que pulsa su ciudad natal como pulsa en Bledsoe Pedro Claver. Y cuando se pregunta, como Bledsoe: “Quiero saber qué hago aquí” (Burgos Cantor, 2007, p. 382), se responde, también, como su escritor, en díptico: “Sé aquello que las palabras buscan cuando no nombran sino cuando se comprometen con un deseo” (Burgos Cantor, 2007, p. 382). Y:

Siente que la reconstrucción del pasado como propósito literario equivale a construir escenografías. El pasado apenas se presenta como la indagación de una ausencia el escarbar la causa de un malestar de una derrota de un fracaso de un yo ni siquiera puedo saber qué pasó qué pasó yo llegué ahora mismo y cómo fue. Dónde ahora. Cuándo ahora. Quién ahora. Y por qué lo no sabido nos determina amarra la libertad y la enjaula. (Burgos Cantor, 2007, 382. Énfasis añadido)

Estas escenografías, artificios, que construye Burgos Cantor al regresar a su pasado de infancia y adolescencia y un pasado mucho más remoto de su ciudad natal, implican correr el riesgo de hacerle un porvenir a su archivo afectivo que carga como la tortuga su caparazón. Implica que devenir hombre/ciudad no es sino un acto de la libertad que imagina con rabia como propone Otilia de las Mercedes Escorzia en *Ver lo que veo*.

### *Ver lo que veo y “Aquí donde usted me ve”*

Hay entre el primer y el último libro publicado en vida de Roberto Burgos Cantor un vínculo: ocurren ambos en barrios específicos de Cartagena de Indias. *Lo Amador* y *Chambacú*, desaparecido hoy en día. Éste empezó a construirse en 1956 y desapareció, finalmente en 1971, por un escándalo que amerita un desarrollo que aquí no haré. Fue habitado en su gran mayoría por población negra, y había sido recordado en la novela de 1963 de Manuel Zapata Olivella, *Chambacú, corral de negros*. El terreno quedó despoblado, luego de haber sido evacuadas las y los habitantes, y terminó en 1990 en manos de la alcaldía. El rastro de ese barrio está en el nombre de la estación de Transcaribe, *Chambacú*, a una estación de la de *Lo Amador*. Enfrente queda ubicado un centro comercial.

Es como si al final de su vida, el hombre/ciudad hubiese requerido regresar a habitar los barrios que frecuentaba y que colindaban con sus barrios, más de clase media: El pie de la Popa, vecino de *Lo Amador*, y *Chambacú*, entre el barrio El Cabrero, barrio de la infancia del escritor, y *Lo Amador*. Hay en estos libros un rescate de la vida que se afirma a pesar de la muerte, el desahucio, el despojo, el exterminio, la vejación, la injusticia, razón por la cual en este libro rechaza tajantemente la nominación corriente de “barrios de invasión” para aquellos espacios urbanos que crea la población sin tierra y sin techo.

Hay, no obstante, en *Ver lo que veo* una tensión, que no se contempla en *Lo Amador*, entre dos barrios ubicados fuera de la muralla colonial: *Chambacú* y *Manga*, último lugar de residencia de sus padres, frente a la bahía. De esta casa, el deseo que fue para el padre y del incendio, se habla *in extenso* en “La carta al padre” que aparece como *Postscriptum* de *Señas particulares* (2001, pp. 167-197). *Manga* empezó a construirse a principios del siglo XX, con una búsqueda arquitectónica que señalaba el progreso técnico y económico de la clase pudiente de Cartagena de Indias. Coincide con la construcción y auge del Ingenio Central Colombia. La

palabra central en Cuba, de donde salió la inspiración para esta empresa, quiere decir lugar de acopio. El propietario del ingenio construyó una casa en Manga, hoy patrimonio: la casa Vélez. Ese ingenio quedaba ubicado en el Municipio de Arjona y los pueblos alrededor vivieron una bonaza de la cual nada queda, como es el caso de Sincerín. El desplome de esta empresa empieza a darse de manera casi simultánea con los problemas de desalojo de Chambacú. Para la época en que Burgos Cantor escribía esta novela, el bisnieto del fundador de este ingenio, Dionisio Vélez, fue nombrado alcalde de Cartagena de Indias, durante el periodo atípico entre 2013-2015.

En *Ver lo que veo* solo las y los habitantes del barrio (Chambacú no es nombrado con nombre propio tampoco) tienen nombre propio. Otilia de la Mercedes Escorzia, una de las mujeres fundadora de este barrio, aparece siempre con el leitmotiv: ver lo que veo, que da nombre a esta novela. Ulises, el que quiso ser cantante y pudo ser ladrón de residencias y joyerías; Sócrates entrenador del boxeador; las niñas de la peluquería y las prostitutas. En cambio, el fundador, el yerno (bajo cuya administración se da la quiebra del ingenio), la hija del fundador y el nieto: carecen de nombre propio. Una clara voluntad de anonimato para las clases pudientes está aquí planteada en esta novela y en muchas otras obras. Parecería que Burgos Cantor quiere restar visibilidad a quienes por años la han tenido por derecho propio o se la han robado a otros.

Esta afirmación, en cambio, de las personas invisibilizadas, mediante la identificación con nombre además míticos, da claras muestras de la lucha constante, de la poética de la sublevación de Burgos Cantor contra los poderes políticos, económicos y sociales que quieren arrasar tierras, exterminar personas, destruir la vida. Es la sublevación contra la nada y la muerte.

Se sorprendía Roberto Burgos Cantor de la extensión de *Ver lo que veo*. Tiene más páginas que *La ceiba de la memoria*, decía asombrado. Y es que allí condensó toda su obra. Así como *Lo Amador* anunciaba cada una de sus obras futuras, *Ver lo que veo* recoge los pasos andados, es como una *Summa* poética.

Así, la novela es un contrapunto entre necesidad y azar; entre felicidad y desespero; entre la vida a pesar del despojo y la muerte en vida. Escribió esta *Summa* poética con el andar del cangrejo: hacia delante, hacia atrás.

Aquí me detendré apenas en una suerte de *zoom in* a “Aquí donde usted me ve” y al tercer momento de *Ver lo que veo*, este en el que un narrador colectivo (no se me ocurre otra expresión ahora) da cuenta de la historia de ese barrio y sus felicidades, de boca de dos de los habitantes más antiguos del mismo: Otilia de las Mercedes Escorzia y el carpintero ebanista. Señalaré como esbozo unas intuiciones a las que me acerco.

En *Ver lo que veo* se intensifica la mirada. Es la mirada de quien, sentada en esa silla contra la pared de su casa, ve pasar a los vecinos y los intuye y hace de la mirada una reflexión, una duplicación también. Le propone una arista más a la

mirada compleja que se da en el asiento de la peluquería en la primera imagen de *Lo Amador*: ve la complejidad de ver y de develar. La mujer que ve lo que ve, ya no es vista ni por periodista o escritor, como en el caso de “Aquí donde usted me ve” de *Lo Amador*. Esta intensificación implica también una amplificación: se mira con el pensamiento, con los sueños, con los recuerdos y ya no tan solo con los ojos de la vigilia. Es una mirada que se vuelve sobre sí misma, una mirada que no requiere de otro (periodista o escritor) para obtener todo su sentido.

Otilia va viendo no solo el barrio que fueron construyendo los habitantes de Chambacú, sino se pregunta cómo es posible que esa construcción sea tildada de invasión. Así *Ver lo que veo* muestra cómo con el tiempo se ha ido complejizando el despojo, el exterminio, el saqueo en este país, condensado en este barrio. Se hace cada vez más evidente el vínculo inextricable entre fiesta y violencia. Y aparecen no solo los desplazados, sino los descuartizados y desaparecidos. Y no resta sino sublevarse en la literatura y poner a operar el deseo y el riesgo: la realidad que es copiada por la letra, se endurece. (Burgos Cantor, 2001, p. 31). Es preciso alejarse del poder político establecido y gramatical, y escarbar mejor en la potencia de vida. Esta es la apuesta final, antes de su partida, del hombre/ciudad Roberto Burgos Cantor.

## Referencias bibliográficas

- AGAMBEN, G. (2011). ¿Qué es ser contemporáneo? En Agamben, G. *Desnudez* (pp. 15-29), trad. Cristina Sardoy. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora.
- BENJAMIN, W. (2009). El narrador. En *Obras completas. Libro II, vol. 2*, trad. Jorge Navarro Pérez. Madrid: Abada Editores.
- BENJAMIN, W. (2008). *El narrador*, trad. Pablo Oyarzún. Santiago de Chile: Metales Pesados.
- BENJAMIN, W. (2014). Sobre algunos motivos en *Baudelaire*. En Baudelaire. Madrid: Abada Editores.
- BRADBURY, R. (2006). *Fahrenheit 451*. Almería: Ediciones Perdidas. Disponible en: [http://www.librosdearena.es/Biblioteca\\_pdf/fahrenheit%20451.pdf](http://www.librosdearena.es/Biblioteca_pdf/fahrenheit%20451.pdf)
- BURGOS CANTOR, R. (1980). *Lo Amador*. Bogotá-Cartagena: Colcultura-Universidad de Cartagena.
- BURGOS CANTOR, R. (1998). *Quiero es cantar*. Bogotá: Seix Barral.
- BURGOS CANTOR, R. (2001). *Señas particulares*. Bogotá: Editorial Norma.
- BURGOS CANTOR, R. (2007). *La ceiba de la memoria*. Bogotá: Seix Barral.
- BURGOS CANTOR, R. ([1984] 2014). *El patio de los vientos perdidos*. Bogotá: Seix Barral.
- BURGOS CANTOR, R. (2017). *Ver lo que veo*. Bogotá: Seix Barral.
- COLLINWOOD-SELBY, E. (2012). *El filo fotográfico de la historia. Walter Benjamin y el olvido de lo inolvidable*. Santiago de Chile: ediciones/metales pesados.
- DERRIDA, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, trad, Francisco Vidarte. Madrid: Editorial Trotta.
- ELTIT, D. (2012). Cada: Arte, Ciudad y Política. *Carta*. 3, 47-49.
- LEPECKI, A. (2013). El cuerpo como archivo: el deseo de recreación y las supervivencias de las danzas. En De Naverán I. & Écija, A. (Eds). *Lecturas sobre danza y coreografía* (pp. 63-84). Madrid: Artea editorial.
- MARIÁTEGUI, C. (2007). El proceso de la literatura. En *Literatura y estética*. (pp. 129-253). Caracas: Biblioteca Ayacucho.
- MARTÍNEZ-OSORIO, E. y SAWYER, C. (2017). Presentación. En Burgos Cantor, R. *Lo Amador*. Bogotá: Biblioteca Nacional/Biblioteca Básica de Cultura Colombiana.
- PALLADINI, G. & PUSTIANAZ, M. (2017). Introduction. En G. Palladini & M. Pustianaz (Eds.). *Lexicon for an Affective Archive*. Intellect Books, NInA and the Live Art Development Agency: Londres.
- RILKE, R. M. (2001). *Las elegías del Duino y otros poemas*, trad. Otto Dörr Zegers. Santiago de Chile: Editorial Universitaria.
- RIMBAUD, A. (1998). *Una temporada en el infierno*, trad. N. Suescún. Bogotá: Áncora Editores.
- ROLNIK, S. (octubre de 2011). Archivomanía. *44 Congreso Aica*, Asunción, Paraguay. Recuperado de <http://www.aica-paraguay.com/?p=2240>
- ROLNIK, S. (2019, 24 de julio). Descolonizar el deseo. *El Salto*. Recuperado de <https://www.elsaltodiario.com/pensamiento/entrevista-suely-rolnik-descolonizar-deseo>

## Filmográficas

- ALLEN, L. (Productor) y Truffaut, F. (director). (1966). *Fahrenheit 451* [película]. Reino Unido: Vineyard Film Ltd.





ACTAS/ACTOS

EL ARCHIVO ES LA OBRA/

LA OBRA ES EL ARCHIVO

Rolf Abderhalden  
Cortés<sup>[1]</sup>

### El archivo vivo: un problema para Mapa Teatro

Al haber cumplido treinta y seis años de trabajo de creación de Mapa Teatro (1984-2020), junto con Heidi Abderhalden y una *comunidad experimental* de creadores que ha transitado por nuestro “laboratorio de artistas”, es inevitable hacerse la pregunta por lo que queda, ha quedado, o va quedando de este corpus *sui-generis* de producción artística y por sus posibles devenires.

El carácter experimental —heterogéneo, heteróclito, *heterotópico*<sup>[2]</sup>— de su práctica, propio de las artes vivas, y que Mapa Teatro ha desarrollado a lo largo de estos treinta y seis años, nos lleva a preguntarnos hoy sobre los modos de registro, conservación y transmisión de la memoria de sus *actas/actos*. Si bien acudiré, en primera instancia, a la experiencia directa que hemos podido llevar a cabo al interior de este lugar de pensamiento-creación frente a *lo que ha pasado*, será para exponer de manera concreta y específica, la singularidad de *una* experiencia y abrir la pregunta, más general, por los *dispositivos* de almacenamiento, conservación, reproducción y transmisión de la experiencia artística efímera.

El *campo problemático* de las artes vivas me permite, desde el interior de nuestra propia práctica y no desde su *exterioridad* —formal o conceptual— hacer también de la investigación un *laboratorio* de creación o, más precisamente, un dispositivo experimental de *pensamiento-creación*<sup>[3]</sup>.

1. Profesor Asociado de la Facultad de Artes de la Universidad Nacional de Colombia desde 1987, gestor de la Maestría Interdisciplinar en Teatro y Artes Vivas. Co-fundador con Heidi Abderhalden Cortés de Mapa Teatro.
2. El término *heterotopía* —acuñado por Michel Foucault— designa aquellos *otros* lugares, reales y efectivos, configurados por la sociedad, como lugares de reubicación permanentes o transitorios y que obedecen a la misma lógica inclusión/exclusión. Foucault incluye en esta categoría a clínicas de rehabilitación y psiquiátricas, asilos de ancianos, cárceles, cines y teatros, restaurantes, colonias, bibliotecas, centros culturales, etc.
3. El término pensamiento-creación de Suely Rolnik problematiza el concepto de investigación-creación que se ha im-

puesto en el mundo de las artes. Le da entrada al peligro, al riesgo que surge por encuentro de los cuerpos y su saber, de la noción de “pensamiento-creación”, para designar el ejercicio del pensamiento como proceso de creación de un decir (palabra, imagen, gesto, forma de existencia, etc) que vuelva sensible los afectos — efectos en el cuerpo de las fuerzas que componen la ecosistema ambiental, social, mental, etc. Dicha política de producción del pensamiento resulta en una diferenciación de las formas vigentes, a cada vez que la vida se ve sofocada en esas. Una perspectiva distinta de la política de producción del pensamiento logocéntrica, propia de lo que Rolnik designa por “régimen de inconsciente colonial-racializante-capitalístico”, cuya medula, según la autora, es la obstrucción del acceso a los afectos.

¿Qué tipo de subjetividad teórica nos permite dar cuenta de las fuerzas y de las formas de creación que se han producido ante nuestros ojos? Y, sobre todo, ¿acceder a lo que nos ha movido a crearlas? Escudarse en categorías explicativas sería una manera de evitar este esfuerzo indispensable y de exponernos a los riesgos del trabajo del pensamiento. Si debemos hacer prueba de invención es señalando lo que *ya* “está ahí” pues no hay acceso a la obra de arte<sup>[4]</sup> sino por ella, en ella, a partir de ella.

Y para ello acudo a la intuición —premisa misma del acto de conocimiento— como forma de aprehensión de aquello que busca abrirse paso —que lo aproxima y lo acaricia— bajo otra lógica de pensamiento: el pensamiento como un *obrar* conducido por la intuición. Lo propio de esta lógica es estar en movimiento, ser acariciante, de ahí erótica: reposa sobre la atracción, las afinidades y los afectos. El rigor, aquí, no se encuentra al interior de la construcción discursiva, sino en el movimiento de ese actuar que deviene texto. En este mismo movimiento se gesta un *procedimiento poético*<sup>[5]</sup> que atrae el pensamiento teórico hacia la esfera de la creación: intentar traer la esfera teórica al orden poético de la obra misma para encontrar, por fuera del orden logo-céntrico, el pensamiento en el *obrar*. Tal es el deseo y el gesto que subyacen a esta indagación.

Intentaré esbozar y proponer aquí la noción de *archivo-vivo* como un dispositivo de pensamiento-creación para las prácticas escénicas contemporáneas: montaje de huellas, rastros, trazos, vestigios, restos, materia física, química o electro-magnética, que se somete a un proceso de *activación*, o de *re-activación*, por medio de distintas formas de presencia *en vivo*. El carácter vivo del archivo reside, precisamente, en la activación en presente, *en presencia*, de sus materiales (por una parte, las *huellas* —materiales, perceptivas, sensoriales, afectivas—; por otra parte, los *cuerpos* —testigos, narradores, porta-voces— que son agenciados, por quienes los activan, a través de una espacialización, es decir, de una puesta en espacio de estos mismos ante un nuevo espectador: un testigo no-presencial de los acontecimientos que deviene entonces testigo-presencial de una experiencia de actualización en la cual tiene lugar un nuevo acontecimiento).

Figura 1. Proceso del archivo. Foto Oscar Romero.



4. A partir de aquí, me referiré preferiblemente al obrar para señalar la dimensión no fija, no estable, no definitiva, de la noción de obra. El obrar pone de manifiesto el carácter vivo, en movimiento, procesual, de la construcción de una obra y la arranca de su estatuto de objeto acabado.

5. Hablar de procedimiento poético acá constituye una decisión de desplazamiento de la idea de “metodología”, cautiva del pensamiento logo-céntrico que actúa desde la ilusión de una revelación de verdad, evitando así el trabajo con las turbulencias propias de las fuerzas de la vida.

### ¿Dónde pasó eso? ¿A dónde pasó? ¿Pasó eso? ¿Eso es pasado?

Con estas preguntas el filósofo francés Jean-Luc Nancy (2011) abre una reflexión que pretende interrogar y replantear hoy el “lugar del archivo” en la *obra* del pensador, y que yo quisiera trasladar, no a la obra, sino al *obrar* del artista: la *obra*, repito, ya no entendida como objeto acabado, fijo, estable, sino como *obrar* del acontecimiento, en tiempos diferidos y en distintos espacios.

Pero, ¿de qué archivo se trata? La palabra “archivo”, *arkhé*, nombra, según Jacques Derrida (1997), a la vez el *comienzo* y el *mandato*. Este autor nos invita a distinguir el archivo de aquello a lo que, con frecuencia, ha sido reducido: no solo la experiencia de la memoria y el retorno al *origen*, mas también lo arcaico y lo *arqueológico*, el recuerdo o la excavación. En resumidas cuentas, “la búsqueda del tiempo perdido”: “El concepto de archivo abriga en sí, por supuesto, esta memoria del nombre *arkhé*. Mas también se mantiene *al abrigo* de esta memoria que él abriga: o, lo que es igual, que él olvida”. (Derrida, 1997, p. 10).

Recordemos de paso que el *olvido*<sup>6</sup>—en permanente tensión con la memoria— es una *potencia* activa que abre al devenir. Derrida reactualiza, asimismo, la distinción entre *mnéme* o *anámnesis* por un lado, *hypómnema* por otro. Para el pensador francés, el archivo es hipomnémico. Sócrates, distinguía ya los dos tipos de memoria: la memoria viva, que implica un esfuerzo individual y su referencia al recuerdo; y otro tipo de memoria, más fija, que almacena el saber en los objetos. Es a esta segunda categoría que pertenecen los *hypomnémata*, nombre con el cual designa los soportes que permiten la consignación de las cosas vistas, escuchadas o pensadas por un individuo; soportes que pueden ser utilizados igualmente con fines reflexivos y de apropiación de los saberes. Se trata de soportes artificiales y de exteriorización de la memoria.

Para Michel Foucault (1984), la escritura de los *hypomnémata* es una importante estación de enlace en el proceso de subjetivación del discurso.

(...) No constituyen un «relato de sí mismo», no tienen como objetivo hacer surgir a la luz del día los *arcana conscientiae* cuya confesión —oral o escrita— tiene valor purificador. El movimiento que pretenden efectuar es inverso a este: se trata, no de perseguir lo indecible, no de revelar lo oculto, no de decir lo no dicho, sino, por el contrario, de captar lo ya dicho; reunir lo que se ha podido oír o leer, y con un fin, que es nada menos que la constitución de sí. (p. 419. Traducción del autor)

6. “No olvidemos nunca esta distinción griega entre *mnéme* o *anámnesis* por una parte, *hypómnema* por la otra. El archivo es hipomnémico”. (Derrida, 1994, p. 19).

Si bien las “prácticas artísticas de archivo” han sido objeto de innumerables obras, análisis y estudios por parte de artistas, críticos e investigadores en el ámbito del arte, poco se ha problematizado aún la forma de registrar, almacenar, conservar, reproducir y transmitir los *actos* poéticos efímeros, realizados en el marco de las artes escénicas y su posible devenir como *material* mismo de pensamiento-creación.

No basta con grabar una obra, guardarla en una caja por tiempo indefinido, reproducirla y mostrarla públicamente, de vez en cuando, para dar cuenta de la memoria de una producción artística.

“El «archivo» designa menos un objeto particular que un *estado* o, mejor, un *modo de funcionamiento* del objeto «*en tanto que archivo*»” (Kihm, 2010, p. 709. Traducción del autor. Las cursivas son del autor). ¿Y si la obra realizada por los artistas escénicos no fuese solo su objetualidad como registro sino, además, todo lo que la constituye en su obrar (materiales no registrados y quizás ni siquiera reconocidos como tales) que sirvieron para su imaginación y su materialización y que, además de esto, nos situáramos frente a ella, no como frente a una “obra del pasado” sino, justamente, desde su obrar mismo y sus efectos en nuestros cuerpos, una *obra-archivo* en permanente devenir?

En este caso es necesario potenciar sus soportes mnémicos como un dispositivo de activación, o de re-activación, en el presente, de las fuerzas de creación que se hallan en potencia en sus *hipomnémata*, en su material-archivo.

Así, el archivo dejaría de ser una “caja de herramientas” para convertirse en una sorprendente *caja de preguntas* sobre nuestros obsesivos *modos de hacer* en los procesos de creación: entonces podríamos hablar de *archivo vivo*.

En este sentido, la “boîte-en-valise” (literalmente “caja en maleta”) de Marcel Duchamp sería una obra inaugural, paradigmática, de esta tensión vibrante entre *obra* y *archivo*.<sup>7</sup> Al poner en perspectiva todo un proceso artístico, en el cual cada objeto ya no está aislado sino que constituye un dispositivo de relaciones, el archivo-caja constituye un nuevo *acontecimiento*.

Para Diana Taylor, la marca del poder (de la escritura) *inscrita* en el archivo, que aquí hemos señalado como *actas*, no corresponde a la marca del gesto (del cuerpo) *incorporada* en lo que ella llama “repertorio” (2003), y que aquí llamaremos *actos*. Si bien es necesario promover ese desplazamiento al interior de la práctica misma de producción de archivo, nos parece políticamente más fecundo mantener el término *archivo*, calificando su diferencia con el término *archivo-vivo*.

7. En 1936, Duchamp comenzó un proyecto muy ambicioso en el que trabajó por lo menos cinco años: la construcción de una versión reducida de sus obras más importantes

(sesenta y ocho copias y un original para cada uno de los veinte ejemplares de lujo) que tenía que caber dentro de una pequeña maleta.

Desde otra perspectiva, Suely Rolnik señala la urgencia de

preguntarse acerca de las políticas de archivo ya que son muchos los modos de abordar las prácticas artísticas que se pretenden inventariar. Dichas políticas se distinguen menos por las opciones técnicas que orientan la producción de un archivo, y más por la fuerza poética que el propio dispositivo propuesto es capaz de transmitir. Me refiero a su aptitud para hacer que las prácticas inventariadas tengan la posibilidad de activar experiencias en el presente, necesariamente distintas de las que se vivieron originalmente, pero con el mismo tenor de densidad crítico-poética. (2010)

Lugar físico, histórico, jurídico, pero también y, sobre todo, lugar de acontecimiento de *fuerzas* que instauran y dan forma al *obrar*, el *archivo vivo* expondría entonces el modo, o los modos, de su propio funcionamiento como imaginación creadora que ordena y desordena, construye y destruye, asocia y disocia, articula y desarticula, monta y desmonta, simultáneamente, el espacio y el tiempo, el adentro y el afuera, de nuestra subjetividad y del mundo.

### Un caso de archivo vivo: *Testigo de las ruinas*

El estudio de un *corpus* de acciones agrupado bajo el nombre de *Testigo de las ruinas* (2002-2012), gesto crucial en la trayectoria artística de Mapa Teatro, ayuda a problematizar el enunciado de este proyecto de investigación: la tensión entre *acta* (el documento) y *acto* (el acontecimiento) que nos ha llevado a proponer aquí la posibilidad del *archivo* como obra(r) y la *obra* como archivo.

Una acción inicial, *Prometeo I Acto* (2002), realizada en las ruinas parciales del Barrio Santa Inés —*El Cartucho*— en pleno centro de Bogotá, con un grupo de antiguos habitantes del sector, constituye el gesto inicial de un dispositivo poético-político.<sup>[8]</sup> Se trata de la puesta en espacio *in situ* de un diálogo celebrado entre un mito occidental, re-escrito por el dramaturgo alemán Heiner Müller (2001), y las mitologías personales de distintos moradores del lugar.

Un año después, antes de la demolición total del barrio, se llevó a cabo una segunda acción, *Prometeo II Acto* (2003), que consistió en una re-actualización de esta experiencia por parte de los últimos habitantes del lugar. La desaparición del barrio y el desplazamiento masivo de sus pobladores nos llevó a imaginar una tercera acción, *Re/corridos* (2003), en la sede de Mapa Teatro, una casa de

8. Cuestionando aquí la idea misma de *proyecto* urbanístico, no utilizaremos el término “proyecto artístico”, que serviría solo para diferenciarse de este en su carácter nominal. Lo que se

problematiza es la noción de proyecto mismo, contrario al carácter experimental, procesual, micro-político y poético de los dispositivos que se han puesto en marcha en este trabajo.

arquitectura republicana muy similar a aquellas que existieron en el barrio Santa Inés. *Re/corridos* consistió en una instalación de objetos, huellas y testimonios, con la presencia de algunos de los antiguos habitantes, portadores de la memoria viva de Santa Inés—*El Cartucho*.

Tras la desaparición del barrio y de sus huellas, la construcción del proyecto urbanístico Parque Tercer Milenio nos incitó a seguir pensando e imaginando una cuarta intervención en, para y con este nuevo *no-lugar*: *La limpieza de los establos de Augías* (2004). Esta video-instalación se desplegó simultáneamente, en tiempo real, en dos lugares de la ciudad: las vallas que rodeaban el lote del antiguo barrio donde ahora se construía el parque y una sala del Museo de Arte Moderno de Bogotá. Un lugar público y un lugar privado eran intervenidos, al mismo tiempo, convocando y provocando el desplazamiento de públicos muy distintos de la ciudad: el público del arte y los usuarios del espacio público.

Una vez inaugurado el Parque Tercer Milenio, y tras cuatro años de trabajo *in situ*, quisimos “cerrar”<sup>[9]</sup> este proceso con una quinta y “última” operación de *montaje*<sup>[10]</sup>, *Testigo de las ruinas* (2005), que recogiera y articulara, de manera no lineal y cronológica, los distintos materiales producidos durante todo este tiempo sobre la desaparición del barrio Santa Inés—*El Cartucho*, hasta la aparición del *Parque Tercer Milenio*, en presencia de Juana María Ramírez, última habitante del lugar. Pre-estrenado en 2005 en el *Forum de ciudades* de Viena y estrenado, posteriormente, en el *Festival Iberoamericano de Teatro de Bogotá* en 2006, este *montaje* ha sido presentado, desde entonces hasta la fecha, en numerosos festivales, teatros, museos y espacios no-convencionales de Colombia, las Américas, Europa y Japón<sup>[11]</sup>.

En 2006, en medio de las presentaciones de *Testigo de las ruinas* en Europa, la Universidad de Cambridge, en Inglaterra, invitó a Mapa Teatro a presentar —bajo forma de conferencia— el conjunto de acciones realizadas en *El Cartucho*, en el marco de un coloquio internacional. El dispositivo de presentación de este trabajo requería de una negociación entre la forma performativa original, propia de las artes vivas, y el formato académico de *key note*, propio del marco académico. El

9. Desde la perspectiva del archivo que aquí propongo desarrollar se trató, en realidad, de re-abrir el proceso para un nuevo acontecimiento.

10. La palabra montaje se utilizará, a partir de aquí, en su acepción transversal que implica todas las dimensiones de la acción humana (técnica, política, simbólica) hasta los gestos de la subjetividad.

11. *Testigo de las ruinas*, co-producción Mapa Teatro, Wiener Festwochen (Viena) y Zürcher Theaterspektakel (Zürich). Estrenado en mayo de 2005 en el Forum de Ciudades de Viena, fue presentado en el Hebbel Theater de Berlín y en el Four by Four Days in Motion en Praga, en 2005. En 2006 fue presentado en el Festival Iberoamericano de

Teatro de Bogotá; en el Auditorio León de Greiff de la Universidad Nacional de Colombia en noviembre de 2006 y marzo de 2007. Fue invitado al Encuentro Hemisférico de Performance y Política en Buenos Aires, en junio de 2007, La Bâtie - Festival de Genève, en septiembre de 2007, al Festival Escena Contemporánea, en Madrid, en enero de 2008, al Festival del Centro Histórico de la Ciudad de México, en abril de 2008. En el 2011 se presentó en Graz el archivo vivo con la presencia de Antanas Mockus. En el 2012 en el MoMa de San Francisco el archivo vivo con la presencia de Juana Ramírez y de Antanas Mockus. En el 2013 se presentó en Buenos Aires y en Medellín. En 2015 viajó a Tokio, esa vez sin la presencia de estos testigos.



Figura 2. Testigo de las ruinas. Foto Rolando Vargas.

resultado de esta negociación consistió en la presencia de un único expositor —sin el apoyo de otras presencias “en escena” y sin el dispositivo visual y sonoro de cuatro pantallas en movimiento utilizados en la “versión original”— frente a dos pantallas que serían utilizadas para proyectar las “imágenes de apoyo” a la conferencia. El lugar y el público específicos (la Academia) y un formato determinado (la *key note*) nos llevaron a transformar el dispositivo poético de *Testigo de las ruinas* en un nuevo dispositivo que inquietaba el dispositivo original de la obra pero que, por el carácter *vivo* de la presentación —un diálogo re-actualizado, en tiempo presente, con las imágenes y con los sonidos proyectados— sacaba, a su vez, a la conferencia de su *marco* y de su dispositivo tradicionales y la colocaba en una nueva tensión.

En 2011, con motivo de la conmemoración del décimo aniversario del 11.09. en Nueva York, la Universidad de Columbia invitó a Mapa Teatro a participar en *Injured Cities*, un evento académico de carácter internacional, con la presentación de una *lecture-performance* de *Testigo de las ruinas*. Aquí también, por las características del evento, la presentación debía hacerse en un formato que no habíamos experimentado del todo hasta ese momento: la *conferencia performativa*. Este nuevo formato, más amplio que el de la Universidad de Cambridge, pero con limitaciones espaciales y técnicas, nos llevó a imaginar un nuevo dispositivo que consistía, entre otros, en instalar en el escenario<sup>[12]</sup> algunas huellas del montaje original de *Testigo de las ruinas*. En lugar de la pantalla de proyección, propia de las conferencias académicas tradicionales, escogimos esta vez una polisombra, que es la malla verde translúcida como las que se utilizan en Colombia para las actividades de la construcción en espacio público, para proyectar allí las imágenes de las cinco

12. Tuvo lugar en el Miller Theatre de la Columbia University, Nueva York, el 14 de octubre de 2011.

acciones realizadas. Colocamos un sofá detrás de esta valla con una leve iluminación que permitiría que Heidi Abderhalden pudiera aparecer y desaparecer, según las necesidades de la presentación, en distintos momentos. Desde allí, y desde el otro lado de la malla-pantalla en donde se encontraba el autor de este ensayo, los dos leíamos y comentábamos las imágenes y los testimonios proyectados —archivo visual y sonoro del trabajo— re-actualizando en *vivo* el archivo mismo, primer gesto de lo que, diez años después de iniciado el trabajo, constituiría un nuevo *acontecimiento*, especie de sexto *montaje* de este conjunto de acciones.

En el año 2011 también, con motivo de una invitación a presentar, una vez más, una *conferencia performativa* sobre el trabajo realizado por Mapa Teatro en esta zona de Bogotá, en el marco de un encuentro internacional sobre *Arte y política*, en Graz (Austria)<sup>[13]</sup>—al cual había sido invitado igualmente, pero por otras razones, Antanas Mockus— imaginamos, esta vez, la posibilidad de involucrar a aquel que había sido, diez años antes, alcalde de Bogotá en la fase final de la demolición de *El Cartucho*, “actor” y a la vez *testigo* presencial de los hechos.

Utilizando el dispositivo mencionado, el exalcalde aceptó el experimento librando, en *vivo* y en voz alta, las impresiones sensibles y las reflexiones que le despertaban, segundo a segundo, las imágenes que se proyectaban frente a él, gestando una especie de diálogo con los *espectros*: los suyos como alcalde y ciudadano, los de la ciudad como sujeto colectivo.

Después de esta experiencia, la curadora colombiana Carolina Ponce de León invitó a Mapa Teatro a presentar nuestro “archivo vivo”<sup>[14]</sup> en el Auditorio del Museo de Arte Moderno de San Francisco —SFMOMA— en el marco de la exposición *Six Lines of Flight* (“Seis líneas de fuga”) en diciembre de 2012. Esta vez propusimos sumar a esta sexta operación de montaje a una de las protagonistas de la experiencia de *Testigo de las ruinas*, Juana María Ramírez, última habitante de *El Cartucho*. El ex alcalde de la ciudad y la antigua moradora del barrio se encontraron pues en este *teatro de la memoria* para “cerrar” o, quizás *abrir*, definitivamente, el círculo trazado por una experiencia poética-política que había nacido diez años antes y que se re-actualiza desde entonces, una y otra vez, y de distintas formas, haciendo del *archivo* la obra y de la *OBRA* el *archivo-vivo*.

Nuestra experiencia debía durar seis meses. Duró cinco años y continúa hasta hoy, puesto que los dos protagonistas y, a la vez, *testigos* de esta historia siguen entre nosotros para activar en el presente, *en cuerpo presente*, este acontecimiento de otro tiempo que sigue obrando en el tiempo: la obra era el archivo (el acta), el archivo es hoy la obra (el acto).

13. En el evento *Truth is concrete* que tuvo lugar en Marathon Camp, Steirischer Herbst, Graz, el 22 de septiembre de 2012.

14. Paralelamente, Suely Rolnik imaginó un *archivo para una obra-acontecimiento* a partir de su rico y extenso diálogo con

el trabajo de Lygia Clark. Los dos dispositivos de pensamiento-creación, el *archivo-vivo* de Mapa Teatro y el *archivo para una obra-acontecimiento* de Suely Rolnik, se desarrollaron en sincronía y complicidad durante esos mismos años.

### Prometeo Ier Acto: testigos/cartógrafos

Estamos en el Phyllis Wattis Theater del Museo de Arte Moderno de San Francisco —SFMOMA— el 11 de diciembre de 2012, diez años después —día por día— del primer acto de Mapa Teatro: *Prometeo, Ier Acto*, en el barrio Santa Inés, parcialmente destruido. El 12 de diciembre de 2002, Antanas Mockus, elegido por segunda vez alcalde de Bogotá (2001-2003)<sup>[15]</sup>, miraba las mismas imágenes, sentado en la primera fila, entre los espectadores de Bogotá. El 13 de diciembre de 2003, un año más tarde, asistía al segundo acto (*Prometeo, II Acto*), esta vez en las ruinas del barrio, demolido por completo. Esta noche, en San Francisco, el hombre, el filósofo, el *artista*, se halla del lado del escenario junto a Juana Ramírez. En el 2003, la víspera de la demolición de la última casa de *El Cartucho* donde vivía, tuvimos la oportunidad de conocer a Juana, una mujer que se resistía a dejar el lugar en ruinas donde aún vivía y trabajaba, vendiendo arepas y chocolate, en medio de un paisaje devastado. Esta mujer fue la última habitante de *El Cartucho*. Actualmente, Juana trabaja en una pequeña empresa de reciclaje que creó, al salir de allí, con su compañero afectivo. Su relato de vida en este barrio constituye, tras una última acción en el lugar, *La limpieza de los establos de Augías* (2004), la columna vertebral de *Testigo de las ruinas* (2005), y de *Testigo de las ruinas: un archivo vivo* (2012), esta conferencia-performativa en la que participan esta noche, juntos, por primera vez.

La imagen de infancia, inmemorial, de *El Cartucho* —lugar de nuestras mitologías infantiles, personales y colectivas— que guardo en mi cuerpo, es la de un hombre cubierto de grasa, la piel ennegrecida bajo un retazo de cobija. El hombre lleva una caja de fósforos en la mano y algo que no conozco entre sus labios. El hombre

15. Antanas Mockus hereda de su antecesor, Enrique Peñalosa, alcalde de Bogotá entre 1997 y 2000, la iniciativa denominada Proyecto Tercer Milenio (PTM) que se desarrolló en el centro de Bogotá, a tres manzanas de la Plaza de Bolívar y del edificio que alberga la alcaldía. “El lugar recibe diariamente más de un millón y medio de visitantes; en la zona están ubicados 50 organismos institucionales y 11 entidades financieras y aseguradoras, además del área hospitalaria más importante del país, una amplia zona comercial y cerca del 80% de las instituciones culturales de la ciudad. El objetivo del PTM, promovido por la administración, consiste en impulsar la recuperación urbana y social de la parte más degradada de la capital, situada en el Barrio Santa Inés y muy cercana a los lugares donde se desarrollan las labores de gobierno”. La idea surgió en 1998, por parte del entonces alcalde Enrique Peñalosa Londoño, cuya propuesta consistió en construir un parque de unas 20 hectáreas en la zona popularmente

conocida como la Calle del Cartucho. La iniciativa iba encaminada a regenerar el lugar, crear una gran área verde y promover y urbanizar las áreas colindantes, introduciendo nuevos usos y consolidando los ya existentes, así como a conseguir una mayor calidad de vida para sus 10.000 habitantes. En consecuencia, su puesta en práctica requería formular alternativas viables que pudieran mejorar la situación de los diferentes grupos de residentes, no sólo enfocadas a facilitar su realojo en otros lugares, sino también su capacitación profesional. Los indicadores mostraban que esta área, conocida por ser el mayor núcleo de comercialización y consumo de estupefacientes de la ciudad, presentaba la menor esperanza de vida y los niveles más elevados de delincuencia y criminalidad de Bogotá; sin embargo, también albergaba algunas entidades económicas de carácter formal. Una cuarta parte de sus 10.000 moradores eran indigentes.” [www. http:// habitat.aq.upm.es/bpal/onu02/bp122.html](http://habitat.aq.upm.es/bpal/onu02/bp122.html)



Figura 3. *La limpieza de los establos de Augías*. Foto Rolando Vargas.



Figura 4. Archivo vivo. Foto Heidi Abderhalden.

camina con los pies descalzos, el sexo afuera. Espero a mi madre en su coche, estacionado en plena calle. Miro al hombre a través del vidrio. El hombre me ve. Bajo la cabeza. El hombre se acerca. Cierro los ojos. La noche cae. Cuarenta años más tarde, con el mismo miedo infantil, camino detrás de él por entre los escombros y las calles que quedan de *El Cartucho*. Jairo-Caronte, él mismo, va a guiarnos hasta el último círculo del infierno.

Esta travesía va a repetirse durante varios días, varias semanas, varios meses, antes de encontrar y reunir a unas quince personas, hombres y mujeres, de diferentes edades, ocupaciones y orígenes, protagonistas y, a la vez, *testigos* del último episodio de la historia de este lugar —mítico, emblemático, fundador— de la ciudad, que aceptaron la invitación de Mapa Teatro para compartir con nosotros el deseo de *testimoniar/cartografiar* su historia, a pesar de la imposibilidad, o de la dificultad, de que ante una experiencia traumática la gente parece que vuelve “[no] más rica, sino más pobre en experiencia comunicable”. (Benjamin, 2008, p. 60)

Una generación todavía había ido a la escuela en el carro de sangre, se encontró a la intemperie, en un paisaje en que nada quedó inalterado salvo las nubes, y bajo ellas, en un campo de fuerza torrentes devastadores y de explosiones, el ínfimo y quebradizo cuerpo humano. (Benjamin, 2008, pp. 60-61)



Figura 5. Prometeo.  
Foto Mauricio Esguerra.

Es entorno a un relato fundador de Occidente, a un mito originario y a una figura emblemática para nosotros, *Prometeo*<sup>[16]</sup>, ladrón del fuego, que propusimos el encuentro *improbable* entre Mapa Teatro, un autor dramático alemán (Heiner Müller) y un grupo de habitantes de *El Cartucho*: en esta confrontación de un relato mítico y de mitologías, locales, personales o colectivas, nuestra *intuición* tomó cuerpo.

Antanas Mockus Mockus está sentado, solo, en silencio, en una esquina de un viejo sofá, bajo la luz tenue de una lámpara de pie, que se inclina, a su lado. Lleva un traje gris y una corbata azul, índigo. Observa las imágenes proyectadas frente a él sobre la polisombra que divide en dos el espacio. Frente a él, del otro lado de esta malla-pantalla, un público heterogéneo observa las mismas imágenes y escucha los sonidos y las voces que los acompañan. Entre los dos grupos, en el umbral de este dispositivo, Heidi y Rolf Abderhalden, agenciadores de este encuentro, observamos a unos y a otros que observan.

Las imágenes y los sonidos proyectados muestran fragmentos del proceso de demolición del barrio Santa Inés, conocido como *El Cartucho*, en la ciudad de Bogotá; imágenes que nosotros mismos grabamos, o encontramos, entre 2002 y 2005, como ya se mencionó antes, y que hacen parte de las diferentes acciones que llevamos a cabo entre 2002 y 2012 en torno a este proyecto de “renovación urbana” en la ciudad de Bogotá, y de los cuales quisimos ser *testigos*, pero también, indisociable y colectivamente, *cartógrafos*<sup>[17]</sup>.

Antanas Mockus, iluminado levemente por la lámpara junto a él, queda *incorporado* a esas imágenes por la superposición de los dos planos. Mira, con atención extrema, desde atrás de la polisombra, más acá o más allá del tiempo, el paso imperceptible de los cuadros que desfilan frente a él y frente al público, hasta que empieza a hablar, lentamente, poniendo en marcha su propia memoria, trayendo al presente retazos de memoria, pedazos de relatos, impresos en su propia constelación de tiempos.

Las primeras imágenes, encontradas en los archivos de la ciudad y tomadas desde un helicóptero de la policía, sobrevuelan el barrio, situado en pleno centro de Bogotá, a unos escasos cien metros de la Casa de Nariño y del Congreso de la República, de la Alcaldía, de la Catedral Primada y del Palacio de Justicia. Colindando este cuadrado físico, simbólico, histórico y político que forma la Plaza de Bolívar, y que representa el *centro de poder* (jurídico, administrativo, religioso) de Bogotá, vemos, medio destruido, pero aún de pie *El Cartucho*, especie de ser mítico, *centro del miedo* de la ciudad. Sobre estas imágenes, escuchamos la hélice del helicóptero que da vueltas, como un ave rapaz, esperando el momento de lanzarse sobre su presa.

16. También nosotros, cartógrafos-antropófagos, devoramos este relato, fundador de la cultura occidental.

17. Testigos/cartógrafos: esta noción reúne dos figuras esenciales en el trabajo artístico de Mapa Teatro.

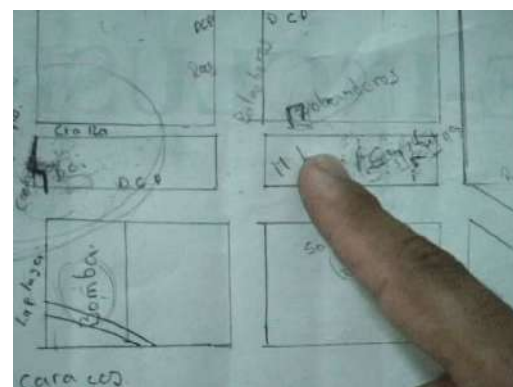
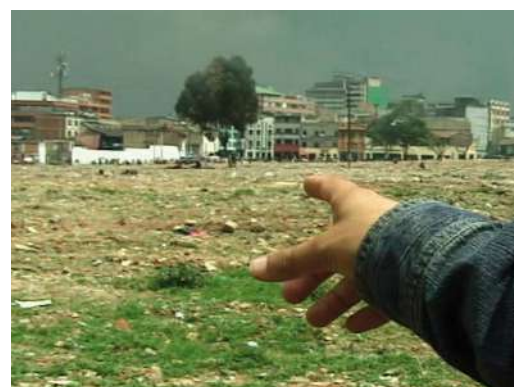


Figura 6. Prometeo.  
Foto Lucas Maldonado.



En medio de este ruido sordo, con voz serena pero cargada de afectos, Mockus describe su ciudad.

Yo nací en Bogotá. Durante mucho tiempo fue la única ciudad que conocí. Me parecía infinita. Cada semana, a veces cada día, avanzaba unas pocas cuadras más conociendo a Bogotá. La curiosidad era enorme y, de alguna manera, aunque no me gusta maldecir, maldigo claramente el día en que consideré que ya conocía a Bogotá: unos puntos suspensivos y lo demás debe ser parecido a lo que ya conozco. (...)

En Francia le decía a mis compañeros de nostalgia, mi nostalgia enorme por Bogotá: Miren, si me tapan los ojos y me llevan a dar diez mil vueltas y me paran en cualquier ciudad del mundo, yo inmediatamente reconocería si estoy o no en Bogotá: (...) por sentirme seguro, el andén desportillado, por el pasto mal cortado, por los colores de los ladrillos, por el color del cielo, algo me daría pistas suficientes para poder afirmar que estaba en Bogotá.

El Barrio Santa Ines tenía 350 metros de ancho por cerca de 500 metros de largo, con 16.5 hectáreas. Vivían allí doce mil personas, era uno de los barrios más densos de la ciudad. Es un barrio, era un barrio, donde la policía prefería avisar de antemano que venía. Un barrio donde se conseguía todo tipo de material de reciclaje. Alguna vez con una profesora de la universidad buscamos envases, también se conseguía droga. Había familias que tenían drogadictos en tres generaciones distintas. (...)

(...) El barrio Santa Inés era, de lejos, el barrio más violento de Bogotá. (Mockus, 2012).

Es pues en este lugar-*límite* de la ciudad, en este campo *virtual*<sup>[18]</sup>, que Antanas Mockus va a poner en marcha el proyecto *C'undua*<sup>[19]</sup>, una plataforma artística

18. En *El Cartucho*, esa calle flotante con la cual se conoció todo un barrio, se generó lo que Giorgio Agamben denomina: un *campo virtual*. Agamben entiende por campo virtual aquel espacio físico en el cual el establecimiento legitima un *estado de excepción*: una porción de territorio queda entonces por fuera del orden jurídico establecido. En este campo virtual de la ciudad se organizó un *modus vivendi sui generis*, con sus propias leyes y sus propias reglas, bajo la mirada ciega del Estado. Allí vivió y sobrevivió, durante décadas, una comunidad humana muy heterogénea: familias, recicladores, bodegueros, pequeños comerciantes, prostitutas, hombres solos; pero también, por las condiciones económicas favorables de las múltiples formas de hospedaje y alojamiento que se desarrollaron en la

zona, inmigrantes de otras regiones de Colombia, desplazados por el hambre o la violencia. Debido a ese particular estado de excepción que la caracterizaba, la zona se convirtió en un punto estratégico de la ciudad para toda suerte de negocios y transacciones, legales e ilegales, pero también para el desarrollo de las actividades más ingeniosas de la *economía del rebusque*. Para Adriana Urrea, por su parte, “*El Cartucho* no sólo era un *campo virtual* en el sentido de Agamben, sino era también suerte de “comunidad aislada”, en el sentido del geógrafo brasileño Milton Santos.” *El Cartucho*, sería un pues un “espacio banal” cotidiano, “donde se confundían el trabajo, la economía, la cultura, la política, el lenguaje, la formación social, la moral”. Ver Urrea, 2008.

experimental de su programa de “cultura ciudadana”<sup>[20]</sup> en la cual Mapa Teatro realizará sus primeras acciones: *Prometeo Ier Acto* (2002), *Prometeo II Acto* (2003) y *Re/corridos* (2003).

Ahora transformada en pantalla, la transparencia de la malla deja vislumbrar, detrás de ella, la presencia algo melancólica de Antanas sentado solitario en la penumbra. Su aparición es a la vez directa e indirecta, oculta y visible; su rostro y su cuerpo están sujetos al reflejo de las proyecciones. Las imágenes son fuertes. Filmadas por los artistas, entremezclan escenas y testimonios de la vida cotidiana en *El Cartucho*, fragmentos sobre los laboratorios artísticos, los eventos públicos, recuentos íntimos y a veces crudos de los residentes y vistas del barrio, incluyendo el desalojo forzado por las autoridades, la demolición de las casas, las grúas avanzando agresivamente como seres voraces en persecución de los últimos habitantes, los terrenos arrasados y el proceso de construcción del parque. La conmoción del exalcalde es evidente tanto en su expresión corporal como en los comentarios espontáneos que él intercala de vez en cuando en la narración de Rolf. (Ponce de León, 2019, pp. 348-349)

El primer encuentro del equipo de Mapa Teatro<sup>[21]</sup> con Jairo, Sandra Milena, Edison, Jorge, Margarita, Luis, Claudia, Carpintero, Hilda, Pedro Pablo, Juan Carlos, Giovanni, Carlos, Enrique Alfonso, habitantes de *El Cartucho*, tuvo lugar en el patio central de nuestro *Laboratorio de artistas*<sup>[22]</sup>. Después de una breve introducción en el transcurso de la cual cada uno de nosotros se presentó —no todos se conocen aquí—, proponemos una primera experiencia en el espacio:

19. La palabra *C'undua* hace parte del vocabulario de la cultura arhuaca (Sierra Nevada de Santa Marta). Significa el lugar adonde se va después de la muerte. Concebida por la socióloga Alicia Eugenia Silva, Secretaria privada de la Alcaldía Mayor de Bogotá en la segunda administración de Mockus, esta plataforma nació inicialmente como un lugar de reflexión, antes de convertirse en un lugar de acciones poético-políticas que pretendían resignificar experiencias *límites* de la vida y de la muerte de ciudadanos en condiciones y contextos de extrema vulnerabilidad social económica. Este proyecto fue financiado por la Alcaldía de Bogotá con el apoyo del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo PNUD hasta 2003. A partir de ese momento, Mapa Teatro redimensionó este proyecto, asumiendo plenamente la concepción, gestión y financiación de las acciones artísticas desarrolladas en Santa Inés bajo el nombre *Testigo de las Ruinas*.

20. *Cultura ciudadana*: eje programático del Plan de Desarrollo de Bogotá entre 2001-2003.

21. Mapa Teatro-Laboratorio de artistas es una fundación sin ánimo de lucro creada en 1984 por Heidi, Elizabeth y Rolf Abderhalden con la colaboración artística, técnica y administrativa de José Ignacio Rincón, actor y productor, y Ximena Vargas, artista y productora. Juan Ernesto Díaz, compositor y diseñador de sonido, Pierre Henri Magnin, arquitecto-escenógrafo, y Jean-François Dubois, diseñador de luz, son artistas asociados a Mapa Teatro. Desde sus inicios Adriana Urrea, filósofa, acompaña el trabajo de Mapa Teatro. Lucas Maldonado, videógrafo, y Rolando Vargas, editor de video, participaron activamente en esta serie de acciones específicas.

22. La sede de Mapa Teatro, situada en el centro de Bogotá, se haya a unas veinte cuadras del antiguo barrio Santa Inés y su arquitectura, de estilo “republicano”, recuerda las casas construidas en esa zona a finales del siglo XIX.

“el juego de la vara”.<sup>[23]</sup> El juego consiste en lanzar una vara de bambú a alguna persona y de recibirla de otra. A pesar de su sencillez, el juego implica atención, concentración, confianza, destreza, ritmo, liviandad en el movimiento e interacción permanente con los otros y con el espacio. A partir de aquí imaginamos múltiples variaciones que incitaban a los jugadores a escuchar su *propio cuerpo* y a estar atentos a la presencia viva del otro. En este juego, los cuerpos, los gestos y las voces se exponen más acá o más allá del lenguaje articulado.

Sobre una mesa, en medio del patio, al lado de un micrófono y de una pequeña lámpara, un texto de Kafka espera la llegada de sus primerxs lector(es/as): *testigos/cartógrafos*.

La leyenda intenta explicar lo inexplicable; dado que parte de un fundamento de verdad, ha de acabar de nuevo en lo inexplicable.

Sobre Prometeo existen cuatro leyendas. La primera dice que, por haber traicionado a los dioses para favorecer a los hombres, aquellos lo encadenaron a un peñasco en el Cáucaso y enviaron unas águilas para que le devoraran el hígado, que volvía crecerle una y otra vez.

Dice la segunda que Prometeo, queriendo eludir el dolor que le causaban los picotazos, se apretó cada vez más contra el peñasco hasta fundirse con él

Según la tercera, con el paso de los milenios su traición fue olvidada, los dioses lo olvidaron, las águilas también, y él mismo.

Según la cuarta, todos se cansaron de aquella historia que ya carecía de fundamento. Los dioses se cansaron, las águilas también. La herida, cansada, se cerró.

Quedó el peñasco inexplicable. (Kafka, 2003, p. 632)

Un ser humano encadenado a una roca, cubierto por los excrementos de un pájaro que se alimenta de su hígado, es la *imagen detonadora* que activa nuestro proceso de creación. La imagen hace parte del mito de *Prometeo*, revisitada —después de Kafka y Gide, entre otros— por el dramaturgo alemán Heiner Müller. Traducido por nosotros al español, *La liberación de Prometeo*<sup>[24]</sup> es un pequeño texto, de solo

tres páginas, que funcionará como un *ready-made* (objeto encontrado) de este *laboratorio de la imaginación social*<sup>[25]</sup>: tiempo y espacio de gestos, producción de imágenes y elaboración de relatos potenciales.

Pero, sobre todo, *encuentro*, improbable y paradójico, de mundos y personas que no estaban programadas para encontrarse. Ni “porno-miseria”, ni “políticamente correcto”: un encuentro *poiético*, poético-político.<sup>[26]</sup>

Cada uno lee pues un pasaje del texto. A partir de esta lectura, pedimos a los testigos traducir físicamente las impresiones que produce el relato en sus cuerpos. Es evidente que la mayoría intentará ilustrar el texto con el gesto. Sin embargo, tras la experiencia, en el espacio vacío en el cual este gesto acontece, quedará inscrito, de manera sensible, la huella de un lugar: *El Cartucho*.

### Jorge

Jorge se apoya contra la pared. Con su mano compone *visajes* del repertorio gestual de la calle. Margarita dibuja con su cuerpo, tres veces, al águila que devora el hígado. Jairo se come los excrementos de Prometeo.

La lectura del texto, dividido en fragmentos, permite luego a cada testigo apropiarse de un sonido, de una imagen, de una palabra que vibra y resuena en su cuerpo: el reconocimiento de una *sensación* será el comienzo del devenir *cartógrafo* de los testigos.

Por medio de tres dispositivos simbólicos (la leyenda, el recuerdo y el sueño), los relatos de los *testigos/cartógrafos* se irán urdiendo con los hilos fragmentados de las leyendas locales de *El Cartucho* (lo *creíble*), el recuerdo de sus experiencias (lo *memorable*) y el sueño y las ficciones personales (lo *primitivo*).

Cada uno re-construye, a partir de estos tres dispositivos (leyenda, recuerdo y sueño), su propio fragmento, su propia memoria, su propio barrio. Surgen entonces tantos lugares como relatos.<sup>[27]</sup>

Prometeo, que había entregado el rayo a los hombres, / pero que no les había enseñado a utilizarlo contra los dioses, / porque participaba en sus comidas, que compartidas con los mortales, / hubieran sido menos abundantes, fue, a causa de este acto, o más bien, de esta omisión, atado por orden de los dioses al Cáucaso, por Hefestos el herrero. (Müller, 2001)

23. Conocimos este juego en 1993, en Kerala, en el sur de India. Este juego tradicional hace parte del entrenamiento del *Kalharipayut* y es utilizado en varias prácticas teatrales en India. Desde entonces, bajo diferentes modalidades y variaciones, ha hecho parte de los entrenamientos y dinámicas de trabajo de Mapa Teatro.

24. A pesar de que existe traducción de *La liberación de Prometeo* de Heiner Müller (Müller, 1996), Heidi y yo decidimos revisar la traducción, de tal manera que las citas que siguen de esta obra serán de nuestra traducción.

25. Desde el montaje de *Horacio* (1993-1994) quisimos hacer nuestra propia experiencia de unas de las ideas que el dramaturgo alemán Heiner Müller había retomado de su amigo, el filósofo Wolfgang Heise: “El teatro es un laboratorio de la imaginación social”.

26. *Estético-clínico*, señala Suely Rolnik. *Experimental/Sur*, Laboratorio. Mapa Teatro, Bogotá, 2013.

27. “Sin embargo, la ciudad es el teatro de una guerra de relatos, como la ciudad griega era el campo cerrado de guerra entre los dioses. Entre nosotros, los grandes relatos de la tv o de la publicidad aplastan o atomizan los pequeños relatos de las calles o de los barrios” nos dice Michel De Certeau (1999, p. 145).

\*\*\*

Frente a Antanas Mockus, sentado en el sofá, y a Juana Ramírez, sentada en una silla al lado de su pequeña “cocina”, se proyectan las imágenes de *Prometeo, Ier Acto*.

Por una mágica coincidencia, en el momento mismo en que iniciaba la presentación *Prometeo, Ier Acto* sobre las ruinas, en el año 2001, vimos cómo se iluminaba, al fondo, el cielo oscuro de aquella noche bogotana. Se tratataba de fuegos artificiales, una tradición instituida por el gobierno de la ciudad, que marcan el inicio de las celebraciones decembrinas. Lanzados desde el edificio más alto del centro de Bogotá, el fuego enciende el cielo. En este *decorado artificial*, sumido abajo en la oscuridad y develado por esporádicos destellos de luz en lo alto, vimos aparecer, del fondo de un paisaje surreal, a un hombre en traje de ceremonia.

\*\*\*

### Jairo

Con una antorcha en la mano, el hombre camina, entre los escombros, hacia nosotros: es Jairo, ladrón del fuego, primer Prometeo de esta noche. Nativo de la costa Caribe, este hombre de unos treinta y cinco años, antiguo consumidor de droga y alcohol, se encarga de “rescatar” a los últimos *habitantes de calle*<sup>[28]</sup> que permanecen, como piedras, en el paisaje derrumbado de *El Cartucho*, después de las demoliciones.

*Salí a la edad de diez años a andar y llegué a Bogotá, al Cartucho, porque allá se consumía barato y uno llegaba, consumía y salía. Robaba porque me daba duro no tener plata, estaba como un excremento. Me pegaron una puñalada aquí (...) la mayor parte de mi vida la pasaba en la cárcel.*

Detrás de Jairo, hacia el costado norte del terreno, equidistantes del centro del área de representación, dos inmensas pantallas, en medio de las ruinas, como vallas publicitarias de otro tiempo: una imagen del repertorio cinematográfico. En la primera pantalla aparece una imagen *diferida* del pasado, grabada durante el laboratorio que tuvo lugar en Mapa Teatro, y en la cual Jairo cuenta momentos de su vida en *El Cartucho*. En la segunda pantalla, una imagen del presente es transmitida en *tiempo real*: Jairo rastrilla un fósforo que extrae de una pequeña caja. Después de que el fósforo se consume entre sus dedos, Jairo extrae un segundo fósforo y ejecuta el mismo gesto, y luego un tercero, *ad libitum*.

28. Programa Estrategia del DABS, Alcaldía de Bogotá, 2001-2003.

Entre las imágenes del texto de Müller, Jairo escogió el fuego, que lleva en sus manos, en sus bolsillos y en sus ojos. Mientras repite este gesto, con gravedad, precisión y delicadeza, escuchamos su voz (pre-grabada) describir el sentido del fuego en *El Cartucho*. La violenta dulzura de este Prometeo quema el hielo que cubre la mirada de los hombres:

*El fuego representa la llama que uno prendía acá ... El fuego que rotaba de mano en mano. Nos quemábamos mucho. En la noche nos daban plomo. Acá un fósforo significa la plata ... para dar un pipazo, por un fósforo, lo matan a uno. El fuego, esa fue la destrucción de nosotros.*

Y escuchamos esta última frase, inocente, casi redentora, que Jairo-Prometeo lanza al final como un fuego artificial: *Estábamos jugando con la vida de nosotros, hasta que un día yo me salvé por ser Prometeo*.

Arriba, los fuegos de la celebración oficial; abajo, el fuego de un ritual colectivo. Atrás, las imágenes proyectadas; adelante, cerca al público, el ladrón del fuego. En medio de todo, sobre los escombros, entre miles de velas iluminadas que trazan el mapa de las antiguas calles, camas, mesas de noche, mesas de comedor, sillas, tocadores, sofás, armarios, un inodoro ...

Durante medio año de trabajo de creación alternamos la “encuesta dramática”<sup>[29]</sup> adelantada en las calles del barrio, o entre sus escombros, y el *laboratorio de la imaginación social*, desarrollado en Mapa Teatro casi todas las tardes. Con el grupo de personas participantes, instauramos una *comunidad experimental* —temporal, íntima y solidaria— que llamamos la *comunidad de testigos/cartógrafos*, cuyas mitologías (relatos personales y colectivos) perforaron, abrieron, re-significaron el mito, *material* de nuestro encuentro y de nuestro trabajo.

En medio de este territorio devastado, cubierto de piedras y detritus, los *testigos/cartógrafos* indicaron, aquí y allá, puntos específicos en los cuales *algo*, un acontecimiento de su historia, había tenido lugar. Activando la memoria de sus cuerpos, algunos encontraron algunas marcas en el territorio y, frente a ellas, intentaron producir un signo, un gesto, un relato.

*Aquí me dieron una puñalada. Allá estaba la UASI<sup>[30]</sup>. Acá... Sentado allí, sobre una piedra. —Jairo recuerda: Un día, saliendo de la UASI, cogieron a un muchacho, lo mataron y lo quemaron, decían que era un sádico. El tipo quedó ahí.*

29. Retomamos este término *encuesta dramática* que, originalmente, hace parte de la pedagogía de Jacques Lecoq, para designar un procedimiento privilegiado de nuestro campo de trabajo artístico. Ver: Lecoq (2003).

30. Las UASI eran las antiguas ‘Unidades de Atención en Salud al Indigente’ del Distrito Capital.

Jairo hace un gesto con su brazo izquierdo e inclina su cuerpo hacia un lugar preciso, un poco más lejos. “Yo me acuerdo que el número de la placa que le amarran a los dedos de los pies era el 628, y ese día yo compré el *Chance*, y me lo gané.” (...) Y suelta la carcajada.

Antanas comenta que, un día, se apareció en su oficina una persona que le contó que en algún rincón de *El Cartucho* estaba expuesta una foto suya, la foto del día en que se bajó los pantalones protestando contra el ruido que hacían los estudiantes que no dejaban hablar. Al parecer, el que tenía expuesta la foto con un aviso en *El Cartucho*, cobraba plata para permitir que alguna gente —Antanas se disculpa antes de terminar la historia— se masturbara mirando su retrato.

Los relatos de los testigos (en la pantalla Jairo, en el escenario Antanas) nos muestran con humor el lado siniestro de la vida en *El Cartucho*: lo *abyecto* (Freud, Bataille, Kristeva), lo *extraño-familiar* (Suely Rolnik), lo *obsceno* (Baudrillard, Kraus), referencias poéticas, políticas, filosóficas, que nos invitan a problematizar esta “inquietante alegría de tener que reírnos de la obscenidad de lo real” (Badiou, 2013, p. 17. Traducción del autor) que perturba nuestra identidad, nuestros valores, nuestros roles y nos invita a repensar nuestro encuentro con la *diferencia* y la *alteridad*.

\*\*\*

### Jorge

*Salí de la casa peleando con mi padrastro. Me quedé esperando en la calle a que mi mamá me llamara. No me llamaba y yo esperaba. Entonces eché a andar toda la noche y no volví nunca más. (...) Cuando llegué a Bogotá llegué en bus y de una me metí al Cartucho y me puse a fumar y ahí me quedé. (...) Yo estaba en la calle como un gamín, tenía un parqueaderito en el Ley del 7 de agosto. En toda la esquina del parqueo vivía una señora, yo no sabía quién era, pero ella decía que era juez de la Fiscalía. Siempre se mantenía con un radio y a ella yo le caía muy mal. Una vez me dijo que yo era como un perro y como perro debía morir en la calle. Me dio tan duro que fue como una puñalada para mí. Lloré, porque es una palabra durísima, nadie me había tratado como esa señora me trató a mí. Me senté y se me escurrieron las lágrimas y un señor me preguntó por qué lloraba. Nooo, le dije, tengo problemas, estoy aburrido de esta vida que tengo.*

Jorge, vivo, astuto, es también un hombre que se hizo en la calle. Cuando lo conocimos compraba pequeños sobres de mariguana en *El Cartucho* que revendía luego en un barrio del norte de la ciudad. Sentado allí, en una banca, fumando un cigarrillo mientras esperaba a su clientela, nos dijo:

*Gancho azul, gancho amarillo, gancho conejo, gancho perro, gancho morado, esos son los dioses, las diferentes sociedades que castigaron a Prometeo. Pongamos yo soy un diferente dios y yo soy el dios de gancho amarillo y vamos a encontrarnos con los que vendían la droga...*

Conservamos esta imagen de Jorge en el parque y la proyectamos sobre una de las dos pantallas instaladas en medio de las ruinas. Sobre la otra pantalla, el espectador también podía verlo, pero esta vez en el local del sastre, frente a un espejo, donde se probaba el smoking que va a vestir esa noche en la presentación de *Prometeo 1er Acto*.

Jorge, de pie, en la mitad del mundo, o de ninguna parte, sobre los escombros, impecablemente vestido con su smoking negro y su corbatín blanco, observa tanto la primera imagen como la segunda, con la sorpresa de un niño que descubre, por primera vez, la magia del cine: el pasado que se *vuelve* presente. Para el espectador que ve la totalidad del cuadro, en ese vasto horizonte ocupado en este momento por un solo hombre y sus dos efímeros espejos, es más bien como si tanto una imagen —*un tiempo* en movimiento—, como la otra —*otro tiempo* en movimiento—, lo miraran a él, el hombre que está allí: el futuro *ya* pasó al presente. Pero Jorge está maravillado, quizás más, o, sobre todo, por otra magia que le produce la fricción entre estas dos imágenes enfrentadas: la imagen del perro humillado y la *otra*, extraña a sus ojos, imagen de hombre que lleva ahora en él. Por un momento, este acontecimiento fugaz, lo hace inmune a los efectos tóxicos de su imagen de perro.

\*\*\*

### Juan Carlos

Antes de salir con el dinero que le habíamos confiado para comprar la merienda del grupo, Juan Carlos nos confesó: “*El peor castigo fue haber salido de mi casa a los ocho años. Salí a la calle. Aprendí en la calle y le cogí amor a la calle y a vagabundear.*” Y nunca más volvió con la merienda.

\*\*\*

### Sandra Milena y Edison

El robo y el castigo míticos van a ocupar un tiempo importante del laboratorio. La memoria hacía su trabajo. Un día, Sandra Milena, acurrucada en el piso, como imaginaba a Prometeo, evocó este recuerdo de infancia: “*Tengo nueve años. Mi mamá me está enseñando a leer y me enseña que la m con la a es ma; yo dije me y ella me botó contra la mesa, me rompió la nariz.*” Edison, su compañero, agregó entonces su propio recuerdo de un castigo de su madre:

*Me gustaba robarme la panela, el chocolate y la leche y los ponía debajo de la cama. Un día me fui a bañar, mi mamá llegó, abrió el baño y con una hoja de ortigas me empezó golpear, ese fue mi castigo.*

\*\*\*

## Coro

En la lectura del primer fragmento del texto de Müller, uno de los testigos señaló la extrañeza que le producía el nombre donde había tenido lugar el castigo de Prometeo. “¿Qué es el Cáucaso?”, preguntó. Otro testigo respondió: *El Cartucho*.

Y entonces preguntamos: ¿Por qué *El Cartucho*?

“*Porque El Cartucho se llama cartucho*”, repitió Luis Carlos.

*El nombre del barrio es Santa Inés, pero cuando el barrio se pobló de las personas que viven al margen de la ley, entonces ya se llamó El Cartucho, porque se refiere a escon-dite, se refiere a que de pronto algo quede bien encartuchado.*

“*Para mí*”, afirmó Sandra Milena, “*cartucho significa bolsa, porque nosotros fuimos personas que entramos allá, pero fue difícil salir. Es algo como sucio...*”

“*Se llamó Cartucho porque muchas niñas perdían la virginidad allá*”, agregó el Señor Carpintero. “*¡Vamos al Cartucho a ver si hay un cartucho!*”, y todos se rieron de él.

Giovanni comentó: “*Comenzaron a vender la pólvora, cartuchos, cartuchos de pólvora. Entonces pues la gente sí, que cartucho, bueno el cartucho, vamos a comprar los cartuchos, pa'l cartucho. Y entonces ya fue imaginario El Cartucho*”.

“*Porque allá no fue únicamente, digamos, un sitio de vicio, un sitio de prostitución, sino un sitio también de refugio para mucha gente*”, replicó Ángela, siempre atenta a cuestionar el consenso.

“*Y como decían ellos, pa' mí cartucho se le dice al barrio donde es “olla”, ¿sí me entiende? Donde se vende el vicio. Hay cartuchos en las ciudades, en todas las ciudades, donde uno llega ahí hay un Cartucho*”, concluyó Jairo.

En las imágenes que desfilaron más tarde, ante Antanas Mockus y Juana Ramírez, vemos, desde el interior de su casa a medio empacar, este inmenso Cáucaso destruido. Entonces, escuchamos la versión de Juana sobre el origen del nombre *Cartucho*.

\*\*\*

## Juana y Gabriela

*¡Nunca digo yo que, nunca dije, que Cartucho haiga sido que las casas viejas, que feas! No. Se veía muy bien, su agua, luz, gas. Como vivir una persona que sí, bien, bien, su ducha de baño, hasta con esta tina para uno bañarse. Eso muy bonito porque pa'qué, las casas muy bonitas. Y empezó el tal Cartucho. Entonces ya la gente le colocaron que dizque El Cartucho, pero yo digo que por qué lo llaman El Cartucho. Y ya a lo último que por los indigentes, y entonces después, que no. Que los desechables. ¿Desechable? Pero si los desechables son común y corriente, como uno, ¡qué van a ser desechables! si un vaso es desechable, que lo coge uno y lo bota, ¡cómo le van a decir a la gente que es desechable!, si ellos se bañan y comen, como uno, eso no es desechable. Entonces ya le*

*pusieron el nombre de los desechables. Que ñeros. Que ¡ah! ¡los del Cartucho! Pero es que yo no veo por qué le dicen lo del Cartucho. Eso sí no he podido saber por qué quedó con el nombre del Cartucho.*

Y mientras se escucha el ruido seco, metálico, de las ollas que se apilan una sobre otra, Gabriela, su hija, añade su propia versión:

*Yo escuché una vez que le decían Cartucho que porque tenía la forma de cartucho. Cuando queman una bala, que era así, que era como una forma de cartucho. Y que era un hueco, y como eso decían que era un hueco negro donde había indigencia, donde robaban, donde había ollas, donde se veía lo peor de la ciudad que se concentró allá, que por eso era que le decían [El] Cartucho.*

*Yo me acuerdo, a mí me contaban que por ese lado, por la calle 9, que eso no era así. Que eso ahí había era prenderías, que ahí era donde empeñaban televisores, equipos, joyas, como ahí abajo antiguamente. Me contaban porque yo nací en el 80 ya, que ahí quedaba el paradero de los buses del Bolivariano, entonces toda la gente que llegaba inmigrante a Bogotá como no tenían para pagar residencias entonces llegaban a esas prenderías y empeñaban y como había residencias también entonces ahí se quedaban. Yo creo que por eso también se llamaría El Cartucho porque toda la gente llegaba ahí y se encartuchaba ahí. Porque tenían todo a la mano. Residencias, prenderías, cómo sobrevivir y quedaba en el centro de la ciudad y tenían cómo pagar su plata a diario.*

*(...) todo lo peor que había en la ciudad estaba concentrado aquí, entonces por eso se le llamaba El Cartucho.*

\*\*\*

## Hilda

Arrancada de muy joven de su lugar de origen, de su familia y de su comunidad indígena, en el sur oriente del país, Hilda hacía parte de esa población que desembarcó, de un día para otro, en *El Cartucho*. Hilda ríe, ríe por todo, no para de reír. Hubiéramos podido pensar, como nos lo habían hecho creer cuando la conocimos, que esta joven mujer sufría de alguna forma de retraso mental. Sin embargo, con el tiempo, comprendimos que esta risa era algo más que un lugar común o una patología. Esta risa era, en realidad, el quejido de un pájaro: una *máscara sonora*, una máscara protectora. Metida en un vestido de mariposas de los años sesenta —probablemente un vestido de Olga, madre de los Abderhalden, que hacía parte del guardarropa de Mapa Teatro y que Heidi le había propuesto para improvisar— esa máscara-risa-quejido de Hilda era la expresión de una fuerza, de una inquietante extrañeza.

*Vengo del Vaupés. Llegué a la ciudad cuando tenía cuatro años. Hace más o menos veintitrés años estoy acá en Bogotá. Cuando yo llegué a la ciudad, yo sufrí mucho (...) veía por televisión un programa que se llamaba Plaza Sésamo donde las ranas hablaban y allá en mi región no hablaban, no me dijeron por qué motivo (...) No estaba acostumbrada a dormir en cama (...) Me daban miedo los policías (...) Yo llegué al Cartucho porque me dejé engañar de la mamá de una señora donde yo trabajé (...) Duré varios días encerrada (...) La señora me decía que vivía en un barrio digno llamado El Cartucho (...) Yo rompía la ropa como un animal de monte.*

En una de las imágenes proyectadas, la vemos subir y bajar de una cama, instalada en medio de las ruinas. Y de nuevo, subir y bajar, subir y bajar, a toda prisa. En la otra imagen, vemos cómo intenta quitarse el vestido, cómo desnuda sus hombros y cómo, de pronto, esta acción le produce un gran ataque de risa. Es una imagen grabada en el laboratorio, cuando quiso mostrarnos cómo se quitaba la ropa que le ponían al llegar a la ciudad y que no soportaba de niña. En ese momento, no sabría decir por qué, ¿esperábamos que se quitara por completo la ropa — pensábamos quizás en la desnudez de Prometeo?— pero no lo hizo, no por completo. En la imagen la vemos doblada en dos, muerta de risa, reteniendo con sus manos el vestido que va cayendo al suelo. Esta risa inocente, infantil, interminable, parece el eco de algo *sobrenatural*.

\*\*\*

### *Carlos y Clara*

Allí, un águila con cabeza de perro comía cada día de su hígado / parcialmente comestible, capaz de realizar pequeños movimientos y, sobretodo, / de emitir un canto disonante cuando se lo comía, / también hacía sus necesidades sobre él.

Este excremento era su alimento. / El lo devolvía, transformado en excremento, sobre la piedra de abajo. (Müller, 2001)

Le tengo miedo al jíbaro, nos confió Carlos un día en el laboratorio.

*El jíbaro cogía la plata y nos la devolvía en droga. (...) La droga es un alimento. Uno prefiere la droga en vez de la comida. Uno llega a una "olla" con los bolsillos llenos y sale con ellos desocupados y vuelve a entrar y vuelve y el jíbaro se los desocupa, como el águila que se come el hígado, se reproducen el comportamiento y el hígado... el Cáucaso es la "olla" y usted se queda toda la noche en la misma posición, muerto del miedo, como pegado al piso, lleno de pánico.*

Haciendo eco al segundo fragmento del texto de Prometeo, Carlos propuso, a partir de esta confesión, su propia versión del texto de Müller. Lo enunció en voz

alta, frente al grupo. Después de escucharlo, lo incitamos a que lo escribiera. Más tarde, durante la presentación, este texto sería leído y grabado por la voz de Clara, su compañera, mientras Carlos leería el relato de Müller.

En la grabación de video, vemos a Carlos y a Clara, frente a frente, sentados cada uno en el extremo de una larga mesa de comedor instalada en algún lugar del lote. Ella lo mira jugar con un objeto que tiene entre sus dedos mientras escuchamos sus voces, yendo y viviendo, en un diálogo entre dos Prometeos: el *Prometeo* de Müller y el *Prometeo* de Carlos.

*En este lugar, un hombre con cara de buitre, devoraba todos los días / el dinero de mis bolsillos que tenía que llenarlos sin parar.*

*El hombre, que me miraba como algo insignificante, que podía devorar / cuando quisiera, carramaniao, y con un suspiro agonizante sobre todo / cuando consumía, también descargaba sus porquerías sobre mí.*

*Yo me alimentaba de esta porquería y lo devolvía en mi propia degradación / sobre el suelo de este lugar.*

Como su compañero, Clara era también una antigua consumidora de *bazuco*. Tras el diálogo que acabamos de escuchar, vemos a Carlos jugar con un dado, un juego mítico de las calles de *El Cartucho*. Sentada del otro lado de la mesa, ella lo observa, mientras escuchamos su voz amplificadas hablar de la muerte que vio errar, tantas veces, en las noches de *El Cartucho*.

*Cuando yo veía la hilera de los cadáveres, muchas veces yo decía: ¿A dónde van a parar estas personas, a dónde? Yo tuve que ir a buscar a una maígo a Medicina Legal porque sentí que era como algo que como ser humano debía hacer (...) y me acordé que yo había apuntado la dirección de la familia que no vivía en Bogotá y entonces dije: ¡Miércoles!, la familia no debe saber y yo no puedo dormir pensando en esa persona. ¿Qué pasa con las personas que se mueren en las calles y no tienen a nadie a quién avisarle, a nadie quien los pregunte, y me fui a Medicina Legal a preguntar qué había pasado.*

Cuando Heracles su liberador escaló, después de tres mil años, / la montaña vacía de hombres, fue capaz de localizar, desde muy lejos, / al cautivo, todo blanco y brillante de excrementos, / pero era repelido continuamente por el muro de hediondez.

Tres mil años más dio la vuelta a la montaña, / mientras que el ser con cabeza de perro seguía comiendo el hígado del prisionero / y a alimentar a este con su excremento, / tanto que la hediondez aumentaba a medida que el liberador se habituaba. (Müller, 2001)

Al amanecer del día de la presentación del *Prometeo, Ier Acto*, antes de que instaláramos el dispositivo escénico, una brigada de hombres con máscaras azules y vestidos de astronautas, arrojaban cal sobre los detritus y excrementos que cubrían el terreno: un presagio de la llegada de Heracles al Cáucaso-*Cartucho*.

\*\*\*

### Juana

*Porque como uno adentro hacia sus desaumerios, lavaba la casa, trapeaba, le echaba ambientador y todo, adentro no, la casa de uno no sentía olor, pero salía a la puerta y eso olía a “miércoles”, a orines, a basura, a pudrición, era terrible. Entonces a uno le tocaba hacerse el loco y salir como si nada, como si no oliera a nada, pero los olores eran muy terribles,*

cuenta Juana Ramírez en una de las secuencias en que la cámara se desplaza lentamente a lo largo de una de las calles desaparecidas, cubierta ahora por un gigantesco tapiz de residuos. La cámara recogió a su paso un número increíble de objetos informes, de materias, texturas, colores que, si uno se deja llevar por la imagen, desprovista de olor, compone un magnífico cuadro abstracto. La belleza tiene olor o es, más bien, lo abyecto lo que, al sacrificar la imagen, deviene solo eso: ¿olor?

\*\*\*

### Luis Ernesto

*El olor es un olor fuerte, grueso, amargoso, es un olor que penetra, impregna, y se siente, se siente el olor. El espacio, el contorno, los perros, pegajoso, fuerte, abrumador, calórico, porque usted siente el calor, calórico de lo que suelta.*

Para Luis Ernesto, que creció y vivió toda su vida en el barrio, la historia de *El Cartucho* podría contarse también por medio de una *cartografía* de sus olores. El olor antes que los *fantasmas*, es decir, antes que la imagen, pero después de los *tarabustos*: los ritmos y los sonidos. “Tal como la audición precede a la visión y la noche precede al día, los tarabusts preceden a los fantasmas.” (Quignard, 1996, p. 37).

A partir de esta observación: la imagen —la imagen electro-magnética, o digital, en particular— no posee olor, Mapa Teatro introducirá en los dispositivos de este trabajo, esencialmente sonoros y visuales, la presencia del olor o, más precisamente, el olor como *presencia* de lo vivo.<sup>[31]</sup>

31. *En Testigo de las ruinas*, Juana Ramírez prepara alimentos, arepas al carbón y chocolate caliente, que impregnan progresivamente el espacio de una presencia viva.

Al fin, favorecido por una lluvia que duró quinientos años, / Heracles pudo llegar hasta un alcance de tiro, / tapándose con una mano la nariz.

Tres veces erró al águila porque, abrumado por la ola de hediondez / cuando retiraba la mano de la nariz / había cerrado los ojos sin querer.

La tercera flecha hirió ligeramente al prisionero en el pie derecho. / La cuarta mató al águila. (Müller, 2001)

\*\*\*

### Sandra Milena, Camilo y Edison

Sandra Milena hace, con su mano derecha, el gesto de disparar, luego dice: “*En El Cartucho uno se encontraba de cinco a siete muertos diarios*”, y cuenta que había, en el antiguo barrio, un lugar particular donde se detenía la muerte: era un inmenso contenedor para el depósito de residuos y basura al que se le llamaba “el container”.

*El container era una formaleta grande que llevaba Aseo Capital donde echaban la basura, pero eso se prestaba para muchas cosas más aparte de la basura. Allá no se descubría por el olor, sino que cuando ya llevaban la basura a Doña Juana era que se les aparecían los muertos. O, a veces, sacando la basura, cuando lo iban a pasar al carro de la basura que se regaba y pum se desmoronaba ahí mismo y, claro, los de Aseo Capital decían, pero que pasó aquí, qué es eso, ¡es un perro! cuando ya al revolcar la basura, no, eran personas que estaban ahí, muertas. La gente se moría por el exceso de la droga. O sea, que mucha droga y no comían. Entonces de un ataque, de un infarto se morían, entonces quedaban a veces ahí, en el container. Como se ponían a escoger la basura ahí en el container, entonces ahí amanecían muertos. Una vez, como varias veces, como tres veces, aparecieron dos personas así, muertas ahí. Por el exceso de la droga y de la contaminación. O sea, muerte natural. No de bala, ni de cuchillo, ni nada, sino muerte natural.*

Prometeo según cuentan lloró ruidosamente al pájaro, / su único compañero durante tres mil años, / su sostén y su alimento durante dos veces tres mil años.

Son tus flechas lo que voy a comer gritó, olvidando que había conocido otros alimentos. Campesino, ¿puedes volar con tus pies de estiércol?

Y vomitó provocado por el olor de establo / pegado a Heracles desde que había limpiado los establos de Augías, / porque hedía hasta el cielo. Cómete al águila, dijo Heracles.

Pero Prometeo no podía comprender el sentido de sus palabras. (Müller, 2001)

Sandra Milena y Camilo, su hijo, nos habían guiado por los lugares donde habían vivido durante años, antes de caer, como tantas otras personas sin recursos, en *El Cartucho*. Caminamos largo tiempo, siguiendo la vía férrea que atraviesa la ciudad. Bordeamos el muro en ladrillo de una antigua fábrica, y en un lugar preciso, Sandra se detuvo y dibujó, en el aire, con su mano, líneas que delimitaban los espacios. Parecía un director de orquesta. A cada descripción física, añadía un relato: “*Acá era donde yo me la pasaba, dormía y digamos que allí cocinaba yo*”. Camilo, de unos diez años, escuchaba atentamente la voz de su madre que *describía* el espacio mientras miraba, sorprendido, su mano que lo *escribía*: “*Allá, era la cocina integral*”, dijo su madre, riéndose, cuando reconoció un lugar del muro marcado por huellas de humo donde había crecido la hierba.

En las imágenes proyectadas ante Antanas Mockus y Juana María Ramirez, vemos a Sandra indicar con su mano: “*Aquí, hacíamos nuestras necesidades, repugnante el olor*”. Luego la vemos inclinarse y recoger un objeto entre la hierba. Lo levanta y nos muestra uno de esos platos, en icopor, desechables, que ya no se pueden reciclar, diciendo: “*Así éramos nosotros, como esto: nada*”. Y lo vuelve a arrojar, allí donde lo había encontrado.

Uno de los momentos más conmovedores del *Prometeo, Ier Acto* en las ruinas, es aquel en que el pequeño Camilo, sentado en un sillón, demasiado grande para él, con su pequeño smoking a su talla y zapatos negros de charol que se pedalean en el aire, mira la inmensa pantalla frente a él: se mira a sí mismo caminando solo sobre los rieles del tren, avanzar hacia la cámara y detenerse cuando su madre le dice: “*Usted se para ahí y grita*”. En el video, Camilo vuelve a hacer el mismo camino, avanza sobre los rieles, se detiene frente a la cámara y grita: “*¡Yo soy Heracles!*” y luego, utilizando el imperativo, le grita a su madre-Prometeo: “*Cómete al águila!*”

Sandra Milena observa la imagen de su hijo en la pantalla —que no había visto nunca en este dispositivo— y gira la cabeza, sonriendo, hacia él. La imagen de Camilo se desvanece. Ahora, Sandra y Edison, su compañero, miran juntos una secuencia donde nos muestran el inodoro de su nuevo alojamiento. Esta pareja hacía parte de la inmensa población “flotante” que dormía en las calles del barrio y que continuaba viviendo allí, a pesar de las demoliciones. Cuando le pedimos a cada uno de los testigos-cartógrafos del grupo que escogieran un lugar de la casa —un lugar significativo, un lugar vivo de su memoria—, Sandra Milena y Edison escogieron inmediatamente el inodoro: “*No cagar en la calle es una conquista*.” Para ellos representaba, sin duda, un lugar-acontecimiento extra-ordinario.

Para la presentación de *Prometeo Ier Acto* pedimos a cada testigo escoger un objeto, un mueble, un espacio —emblemáticos de su casa— e hicimos traer (regresar) esos objetos-*espectros* para realizar, en el mismo lugar donde habían vivido en el desaparecido *El Cartucho*, un gesto, un *acto* personal. En este barrio espectral, *reconfigurado* (por la presencia de los objetos y de los gestos), Sandra Milena y Edison habían instalado, en medio de la nada, un inodoro: un objeto, un lugar, una práctica,

un signo del paso de la naturaleza al mundo urbano, del buen salvaje al hombre civilizado: un ícono de la cultura occidental.

Además, sabía muy bien que el águila era su último lazo con los dioses / y sus picotazos cotidianos el recuerdo que ellos tenían de él.

Más agitado que nunca en sus cadenas, ultrajó a su liberador, / tratándolo de asesino e intentó escupirle al rostro.

Heracles se torcía de asco, buscaba sin embargo los lazos / con los cuales el enfurecido estaba amarrado a su prisión.

El tiempo, las intemperies y el excremento habían vuelto carne y metal / imposibles de distinguir una de otro y ambos imposibles de distinguir de la piedra.

Afrojados por los movimientos más violentos del prisionero, se dejaron discernir.

Se vio que estaban devorados por el óxido. Solo en el sexo la cadena estaba mezclada a la carne porque Prometeo, al menos durante los dos mil primeros años sobre la piedra, se había ocasionalmente masturbado.

Después, había probablemente olvidado su sexo también.

De la liberación, quedó una cicatriz. (Müller, 2001)

Edison estaba sentado sobre la cama de un pequeño alojamiento provisional. Quería hablarnos de esta imagen del texto de *Prometeo*, la *cicatriz*, para *testimoniar-cartografiar* su vida en la calle. Se puso de pie, se quitó la camisa, el pantalón, y las nombró, una por una, en orden cronológico, las marcas inscritas en su piel. Sirviéndose de sus brazos y de sus manos, como de un compás, trazó la constelación de sus cicatrices, marcadas sobre el mapa vivo de su cuerpo. Pasó de las regiones de la infancia, rodilla izquierda, antebrazo derecho, a las de la adolescencia, el abdomen, el sexo, hasta la edad adulta, la espalda, el talón. Edison era muy joven aún, pero su cuerpo ya estaba gravado de historias, de fechas, de lugares. Unas treinta cicatrices, escritas en el pergamino de su piel, eran un verdadero lugar de memoria y, a la vez, *memoria de un medio* (Nora, 2009): mapa y diario de su vida y, a la vez, diario y mapa de *El Cartucho*.

Así como otras imágenes y sonidos, recogidos, grabados y reunidos para el montaje de las dos primeras acciones, *Prometeo Ier y II Acto*, este “material-cicatrices” fue transportado más tarde, en el transcurso de la tercera acción relacionada con *El Cartucho, Re/corridos*, en un dispositivo sonoro, instalado en una pared de la casa de Mapa Teatro.



Juana Ramírez y Antanas Mockus observan ahora la imagen de un hombre mayor, Luis Carlos, que desciende, como de una montaña, uno tras otro, los peldaños rocosos de una escalera, apoyando primero un palo: la muleta que sutituye su pierna izquierda. Su voz grabada —opaca, profunda— va diciendo, a medida que baja, este pasaje del *Prometeo* de Müller:

### Luis Carlos

Prometeo fácilmente hubiera podido liberarse el mismo, / si no hubiera tenido miedo del águila, / sin armas y agotado por los milenios como estaba.

Que tenía más miedo de la libertad que del pájaro, / lo demuestra su comportamiento durante la liberación. (Müller, 2001)

Sobre un paneo que muestra el antes y el después de la desaparición del barrio, Luis Carlos susurra un aire de tango: “Cartucho cruel, fue mi primera pasión”. Sobre la música de este célebre tango, Luis Carlos escribió su letra de despedida al barrio.

Como la mayoría de los testigos, este hombre de provincia había dejado su familia y su casa al salir de la infancia y había viajado por todo el país antes de aterrizar en *El Cartucho*. Delincuente más sofisticado, se había especializado en el robo de apartamentos. Luis Carlos había advertido este pasaje del texto de Müller confesando que si la libertad estaba en otro lugar, fuera de allí, entonces sí, él también tenía más miedo de la libertad que del pájaro.

Gritando y escupiendo, defendió sus cadenas con uñas y dientes contra su liberador.

Una vez liberado, sobre manos y rodillas / aullaba por el suplicio de tener que moverse con los miembros entumecidos, / reclamaba a gritos su lugar tranquilo en la piedra, / bajo el ala protectora del águila / sin otro cambio de lugar que aquel que los dioses ordenaban con esporádicos temblores de tierra. Y cuando pudo de nuevo caminar, se resistió para no bajar, / como un actor que no quiere abandonar su escenario.

Heracles tuvo que cargarlo sobre sus hombros para obligarlo a abandonar la montaña. (Müller, 2001)

### Ángela

En medio de este desierto de cal, Ángela está de pie, en un largo vestido de noche azul pálido, al lado de un armario solitario que ella escogió para hacer su gesto. Sobre su cabeza, detrás de ella, vemos la imagen proyectada de una enorme retro-

excavadora que coloca su garra, o su pico, sobre la pared de una casa que va a ser derrivarada en un instante.

*Yo quisiera romper la cadena, pero ella no se deja. Es una cadena fuerte. Mi hija es una cadena fuerte que me amarra al águila, que es mi compañero, y yo soy como Prometeo que pudiendo liberarme no me suelto porque me siento amarrada al águila; yo me aferro a la cadena, a pesar de que hace daño. Yo siento que esa águila me hace falta, la cadena de esa águila como que entró en mi piel y yo ya no siento nada, me aconstumbré.*

Ángela había seguido a su compañero hasta el infierno. El *bazuco* había amarrado a su compañero a la roca de *El Cartucho*, pero era el amor, bajo todas sus formas, lo que la había amarrado a este lugar, a donde ella regresaba eternamente, como Sísifo a la piedra, a buscarlo. La droga para unos, el amor para otros; pero también el conflicto armado, que azota a algunas regiones de Colombia, habían llevado a cientos de personas a desplazarse hacia este lugar de la capital.

### Margarita

Margarita, una mujer afrodescendiente de la costa Pacífica colombiana, objeto de la violencia paramilitar en el Departamento del Cauca, se había convertido en una “desplazada” más.<sup>[32]</sup> Sola con sus hijos, y sin medios, pero con la fuerza de los sobrevivientes, había llegado a Bogotá y encontrado, finalmente, refugio en *El Cartucho*. En una sesión del laboratorio, Ángela había utilizado, justamente, este término “refugio” para definir a *El Cartucho*: un lugar-refugio.

Tres mil años todavía duró el descenso hacia los hombres.

Mientras los dioses arrancaban de su base la montaña, / el descenso parecía más bien una caída, por el torbellino de piedras, / Heracles para que no se maltratara su precioso botín / lo cargaba sobre su pecho como un niño.

Aferrado al cuello de su liberador, / Prometeo le indicaba en voz baja la dirección de los proyectiles, / tan bien, que lograron evitarlos casi todos.

En el intervalo, a grandes gritos lanzados contra el cielo, / que se había oscurecido por el torbellino de piedras, / afirmaba ser inocente de su liberación. (Müller, 2001)

32. El efecto más devastador a nivel social del conflicto colombiano es el desplazamiento forzado. Según el informe a 31 de diciembre del 2019 del Observatorio Global de Desplazamiento Interno —IDMC—, ha habido en este

país alrededor de 5,6 millones de personas desplazadas al interior del mismo. Cfr: <https://www.unidadvictimas.gov.co/es/victimas-en-el-exterior/mas-de-un-millon-y-medio-de-victimas-de-desplazamiento-en-colombia-han>

En las imágenes proyectadas del *Prometeo Ier y II Acto* vemos a Margarita desplazar, literalmente, una tras otra, doscientas veladoras puestas sobre el terreno, dibujando las paredes de las casas demolidas y re-configurando una cartografía imaginaria de su antiguo lugar-refugio, sepultado ahora bajo sus pies. En las dos pantallas se proyectan documentos de archivo de Santa-Inés, archivos provenientes de Patrimonio Fílmico, y otros materiales, visuales y sonoros, que encontramos o grabamos nosotros mismos: las retro-excavadoras golpeando y levantando las paredes y los techos de las casas; los hombres que caminan sobre los escombros; el *callejón de la muerte*; la policía y los tanques; los detritus; los perros desorientados. Y varias tomas panorámicas realizadas desde la terraza de Medicina Legal, único inmueble del lugar en no ser demolido y donde se encuentra, aún hoy, la Morgue de Bogotá: lugar físico, simbólico y jurídico de la muerte donde fuimos a grabar regularmente, hasta el final del “proyecto”, una imagen fetiche, *obscena*: la muerte del barrio mismo.

### *Daniel Carpintero, Claudia y Jornel*

Daniel Carpintero, el mayor de nuestros participantes, fue uno de los primeros habitantes de *El Cartucho* en aceptar nuestra invitación. Era difícil no notar a este hombre que vestía a menudo un traje blanco, zapatos blancos de charol y una boína que cubría su abundante cabellera gris. El día de nuestro primer encuentro en el laboratorio se había presentado ante el grupo diciendo: “*Daniel Carpintero, encantado, artista de circo, artista profesional, con carnet aquí en mi bolsillo*”. De ochenta años, *el Señor Carpintero*, como lo llamábamos en el laboratorio, había tenido su propio circo en el antiguo barrio Santa-Inés y se había ganado la vida trabajando aquí y allá con su compañía. Era payaso él mismo, le gustaba hacer bromas y contar historias divertidas. Cuando hablamos de teatro con él, del deseo de “montar una obra”, ofreció enseguida sus servicios como actor y nos presentó a su mujer, Claudia, “*fakir*”, y a su hijo Jornel, aprendiz de payaso.

En una sesión de trabajo en el laboratorio, Claudia, unos cuarenta años más joven que *el Señor Carpintero*, nos ofrece una demostración de su número, extremadamente arriesgado, que consistía en beber gasolina, mantenerla en su boca, doblar su cuerpo hacia atrás, acercar una antorcha hasta encender una llama y enderezarse para escupir el fuego frente a ella.

Visitamos la casa de la familia Carpintero en varias ocasiones. En realidad, esta consistía en una única habitación. Estaba ubicada en el cuarto piso de un inmueble de invasión y, aparte del sanitario, ubicado al exterior de la habitación, esta cumplía todas las funciones de una casa. Al entrar, a la derecha, había una mesa multiuso y tres sillas; una estufa de gas y un contenedor plástico donde almacenaban el agua; en el centro de la pieza había un armario y, al fondo, contra la pared, una cama doble y un camarote pequeño con dos camas superpuestas, separados por una mesa

de noche. Las cuatro paredes estaban repletas de puntillas de las que colgaban toda suerte de objetos heteróclitos: un gabinete de curiosidades.

Sentada a la mesa, Claudia intentaba leer. Su dedo guiaba a su ojo, que buscaba orientarse en el oscuro bosque de los signos. Leía el texto de Müller a su hijo Jornel, de ocho años, que lo escuchaba y repetía las palabras que conseguía aprehender mientras *el Señor Carpintero* buscaba, en una caja de cartón, su traje de payaso y el de su joven aprendiz. *El Señor Carpintero* preparaba un número especial —una “sorpresa”, decía, guardada para todos en el más grande secreto— que deseaba ofrecer para la noche de presentación pública del *Prometeo Ier Acto*.

Siguió el suicidio de los dioses.

Uno tras otro se lanzaban de su cielo sobre la espalda de Heracles / y se destrozaron en los escombros.

Prometeo se hizo un nuevo lugar en el hombro de su liberador / y asumió la postura del vencedor, que montando un burro empapado en sudor, / avanza entre los vivos de la población. (Müller, 2001)

Daniel Carpintero, vestido con su descolorido traje de payaso, se maquilla cuidadosamente frente al espejo. Pidió que el espejo estuviera allí, de vuelta, para la presentación; mientras se maquilla, escuchamos el último pasaje del texto de Müller. Vestido de *Chiruco*, Jornel, el asistente de payaso, lo asiste. Claudia, que había hecho antes su número de *fakir*, espera con una caja decorada entre sus manos, al lado del espejo. Una vez maquillado, pide el objeto a su mujer; avanza con la caja hacia el público como si llevara un objeto precioso; se detiene, abre su caja —está vacía—, la muestra al público, la cierra, y sobre un fondo de música de mariachis hace un gesto de magia, mira al público, la abre de nuevo pero muy, muy lentamente, con majestuosidad: dos palomas blancas salen de allí, volando hacia el cielo. Orgulloso de su número: “La liberación de Prometeo” y de los aplausos del público, apoya su brazo derecho contra su pecho y extiende el izquierdo hacia adelante haciendo una gran reverencia.

### *Prometeo II Acto: testigos/cartógrafos de las ruinas*

El 13 de diciembre de 2003, un año después de *Prometeo Ier Acto* (12 de diciembre de 2002), propusimos una segunda acción, *Prometeo II Acto*: misma fecha, misma estructura dramática, mismo dispositivo escénico y audio-visual, mismo equipo, más una centena de *habitantes de calle* del antiguo barrio; mismo emplazamiento salvo que, esta vez, no quedaba huella alguna del barrio, solo ruinas.

¿Por qué un “segundo acto”? ¿Después del primer acto, el equipo de trabajo se había preguntado sobre la posibilidad de continuar el trabajo con esta “comunidad experimental”? Pero, ¿qué significaba continuar nuestro trabajo con los *testigos-cartógrafos* hasta la desaparición total del barrio y de acompañarlos en ese paso? No se trataba de crear una “nueva pieza” o un “nuevo dispositivo”, sino de consignar, de grabar o de señalar, durante el tiempo de un año, los movimientos —pequeños o grandes— que podrían tener lugar, para nuestra *comunidad de testigos*, hasta la desaparición definitiva de la memoria física del barrio.

Con el apoyo del Instituto Distrital de Cultura y Turismo de Bogotá continuamos, pues, esta acción artística durante un año más. La mayoría de los testigos vivían aún en alojamientos provisionales y no tenían empleo estable por fuera del contrato temporal de trabajo con nuestro laboratorio. Acompañamos a algunos de los participantes en su mudanza del barrio, en busca de casa o de trabajo. A menudo, solo como *testigos* de este proceso, grabamos —gravamos— la memoria de algunos momentos importantes de sus vidas. Intentamos, no siempre con éxito, no ceder al chantaje afectivo, a la manipulación, a nuestro paternalismo o a otras formas de relaciones victimizantes, que podían desviar el sentido del trabajo artístico. Arriesgábamos, efectivamente, convertir la dinámica no jerarquizada de las relaciones de creación, instauradas al interior de nuestra *comunidad de testigos*, en otra cosa: un trabajo de asistencia social.

Tras presentar el *Prometeo 1er Acto*, Juana Ramírez nos confió que del otro lado del barrio donde había tenido lugar el acontecimiento, en esa zona donde aún quedaban en pie algunos inmuebles desocupados y donde se habían concentrado los últimos habitantes y las actividades ilícitas del barrio, había otro tipo de testigos. *Don Segundo*, uno de los líderes del barrio, había montado guardia permanente para vigilar lo que sucedía de “este lado” y tener control del acontecimiento. A pesar de que la presentación había sido organizada con el apoyo oficial de la Alcaldía Mayor, también habíamos tenido que pedir la “autorización” de los diferentes líderes del barrio. Las relaciones de estos con la policía eran tensas: la fuerza pública representaba una amenaza constante que entorpecía sus negocios y “calentaba el ambiente”. Era claro que entre menos policía hubiera, mejor era esto para la realización de nuestro trabajo. Pero su presencia, en momentos críticos para nosotros, nos brindaba, paradójicamente, cierta seguridad y nos permitía ir “más allá” en el trabajo. Además, nuestro equipo se había ganado ya la confianza de gran parte de los residentes, no solo del grupo con que trabajábamos sino del resto de la comunidad. En los momentos de las demoliciones —el momento más tenso para todos— nuestros “servicios” de videógrafos eran preciosos para ellos: no solo hacíamos un trabajo de registro para preservar la memoria del barrio, sino que también podíamos grabar, si fuese necesario, el testimonio objetivo de un eventual abuso de autoridad por parte de la policía. Más de una vez fuimos llamados, a última hora, para “cubrir” una demolición ya que las máquinas y la policía aparecían, sin avisar, al último minuto para evitar los bloqueos, los levantamientos y las confrontaciones con la población. Este ejemplo, como muchos otros, ilustra una

de las situaciones que vivimos a lo largo de todo nuestro trabajo artístico en *El Cartucho*: la posición *paradójica* del artista frente a las diferentes instituciones o agentes del poder, una tensión jamás resuelta, pues nunca unívoca, entre arte y gobernabilidad.

*Si el Distrito me diera un lote, me llevaría a los “ñeros”, a las buenas o a las malas, en menos de quince días. Levanto una pared de cuatro metros de alto para que nadie los vea. El Cartucho existe por culpa de los drogadictos de toda la ciudad: aquí vienen a comprar droga todos los viciosos de Bogotá, unos vienen en bus y otros en tremendas lanchas, manes del norte, o sino... ¿Quién se fuma las cincuenta arrobas de marihuana que se venden cada semana? Mi intención es crear una especie de ciudadela de “ñeros” con veeduría de organismos de derechos humanos, pero donde imperen las reglas de la calle y se mantenga la actividad del reciclaje y el consumo y venta de droga, afirmaba con convicción un día Don Segundo, recostado contra la pared de una inmensa bodega de reciclaje, al lado de una lata pintada con letras rojas donde estaba escrito: Peligro: muerte al faltón.*

Como los “ñeros”, y los habitantes más “llevados” o desprotegidos del barrio — que solían pagar el colchón o la pieza, al día, en alguna pensión de Santa Inés— no tenían más techo en el barrio, se quedaban entonces en cambuches o deambulando toda la noche entre las ruinas. Algunos aceptaban los alojamientos temporales ofrecidos por el Programa Estrategia, un programa de la Alcaldía que aspiraba a reubicarlos y a ofrecerles otras oportunidades, sacándolos del consumo de drogas. Cuando íbamos a ese tipo de alojamientos, situados en el centro de Bogotá, a visitar a algunos de los testigos con quienes trabajábamos, teníamos la oportunidad de conocer a otros habitantes del antiguo barrio que nos contaban otras historias, historias extraordinarias y desconocidas para nosotros. En esos pedazos de realidad, había ya más ficción que en mucha literatura.

*Noche tras noche, uno consigue su plástico para calentarse y por ahí un pedazo de tabla o algo, y el periódico que no falta, y queda uno calentito y por la mañana lo quemó y vuelvo y armo otro, me meto con lo primero que voy encontrando; uno sale y por ahí se encuentra un plástico, entonces uno lo guarda y ya llegando la noche uno coge un pedazo de papel y lo que sea y uno hace su cambuchito y al otro día vuelvo y lo desbarato, lo quemó. Y así, a diario, yo llevo la ropa encima y nada más y el bolso para cargar lo que uno se encuentra y ya. Este pantalón ya lleva ocho días, por ejemplo, así que hoy o mañana cojo otro pantalón; y esta chaqueta, ya lleva como seis meses, aunque sí la he lavado, cuando llueve la lavo... lo que uno va consiguiendo, lo va vendiendo... muchas cosas de valor, por ejemplo, una vez me encontré una muñeca de puro marfil, una muñeca; de repente vi una patita en la basura y la halé y claro, salió; me dieron 20.000 pesos por la muñequita. Una vez hubo una balacera en la 11 y todo el mundo se perdió y hubo muertos por todas partes y miré así y, claro, un 38; lo recogí, yo creo que el dueño estaba muerto, y me dieron 450.000 pesos por el revolver y así...*

Al salir de uno de estos alojamientos temporales nos topamos con un camión, estacionado frente a la puerta de entrada. Varios hombres bajaban de él un trasteo cuyas pertenencias, inventariadas en un cuaderno, iban siendo ennumeradas por uno de ellos en voz alta: “cuarto camarote, colchones, bultos, grabadora encima de costal, baño, televisión blanco y negro de 21 pulgadas, objetos entre costales...”.

La propietaria de estos objetos, una mujer joven que controlaba su ingreso al alojamiento, nos fue soltando esta historia:

*Yo viví en El Cartucho pero yo no soy consumidora, sí fumo cigarrillito, soy de mal genio y atravesada. Todos estos objetitos uno va y los compra en la plaza España y también uno se los encuentra reciclando en El Cartucho. Este muñeco es muy importante porque me lo regaló el papá de mi hijo, me lo mataron en El Cartucho hace tres años; me le pegaron dos balazos en la cabeza porque él había cometido... y me lo botaron al container y allá lo encontré, pero como él no tenía ni cédula ni nada me lo hicieron pasar por NN. Ese es un regalo que él me hizo. Mi marido robaba y me lo regaló. Esta televisión la compré en El Cartucho, me costó 10.000 pesos, con los alicates para mover el botón del canal y el gancho de antena. Esta chaqueta me valió 500 pesos en El Cartucho; estaba recién robada, tiene unos puntazos por acá, puñaladas; se la quitaron al man y yo estaba ahí; en esa época uno negociaba ahí mismo al muerto; bueno, yo cojo la chaqueta, en cuánto me la deja, me dijo en dos mil; no, yo le doy quinientos; como era un ñero, dijo bueno, por írselos a soplar; entonces se la quitó rápido al muerto y me la dio y el muerto quedó todo empeloto; le quitaron las zapatillas que tenía negociadas otro man, el pantalón también, la camisa; los pantaloncillos no, porque estaban llenos de sangre. Y entonces, yo pagué, cogí mi chaqueta y me fui.*

Otro día, pasamos frente a una de las habitaciones de un alojamiento donde teníamos una cita y vimos, a través de la puerta que estaba abierta, a una mujer sentada sobre la cama, rodeada de toda suerte de objetos bizarros, heteróclitos, inquietantes.

Había zapatos en la ventana y muchos frascos de pintura encima de una televisión encendida. La mujer nos invitó a pasar. Sobre la cama había una cédula, un cepillo de pelo, cucharas de palo, fotos, muñecos de peluche, cuchillos oxidados. Le pedimos que nombrara las cosas que tenía allí: *cuchara, tenedor, cuchillo, armas corto punzantes, varias navajas, una pipa artesanal de bazuco y otra pipa para soplar bazuco*. Esos eran, precisamente, los objetos más bizarros que habíamos percibido desde afuera: las *pipas para soplar bazuco*. Había muchas pipas sobre la cama y ella las vendía. ¿Cómo es una pipa para soplar bazuco?, le preguntamos. Entonces se levantó, se acercó a una mesa cerca a la ventana, se sentó e hizo una demostración.

En el registro visual que uno de nosotros había hecho mientras la mujer elaboraba un pipa para soplar bazuco, encontramos la siguiente descripción:

*Pone un esfero encima de la mesa. Toma el esfero con una mano, quita la tapa y pone la tapa encima de la mesa; serrucha el esfero, parte el esfero; deposita una mitad de un lado y la otra mitad de otro lado; le abre hueco a la tapa, la deposita en la mesa. Toma una de las mitades de esfero y la atornilla en la tapa del esfero, formando una pipa. Toma papel aluminio, forra la tapa, le pone un resorte; con un alfiler le abre huequitos. Toma una caja de fósforos; enciende uno. Prende un cigarrillo, deposita la caja y fuma; echa ceniza encima del papel aluminio y dice: Listo: ¡no es más!*

Por solicitud nuestra, la mujer hizo una vez más la misma demostración; pero esta vez explicó verbalmente el procedimiento, con sus propias palabras:

*Se coge el lapicero, se coge la copita de ahí, se coge el cauchito de ahí, se quema el brillante de ahí, se pega contra la copa de ahí, se ajusta, destapa la papeleta y ahí se le echa encima y de ahí se consume. Una pipa no se comparte con nadie. Porque hay mucha gente que sufre de los pulmones y si yo estoy bien de los pulmones y yo te la presto entonces, pailas, se contamina, pica el pulmón y por el momento no es más.*

Basta comparar los dos relatos hablados para constatar la *diferencia* lingüística, socio-económica, cultural con la que estábamos construyendo la misma memoria de un acto. Diferencia que debíamos intentar, en todo momento, de no borrar. Nada más peligroso que una dramaturgia unificada, homogeneizada y corregida de la vida.

*Prometeo II Acto* reúne diferentes formas de *testimonio* como estas —notas de encuentros, diarios de visitas, conversaciones grabadas, registros de vida cotidiana, dibujos, fotografías, tomas audiovisuales— que reemplazaron a ciertos materiales ya existentes en el *Prometeo Ier Acto* o que fueron agregados al segundo, como esta secuencia, grabada en el laboratorio, en la que vemos a Luis Ernesto dibujar, sobre una hoja en blanco, el mapa del barrio Santa-Inés, al término de las demoliciones. En su tentativa por reconfigurar el lugar de su infancia le propusimos dejarse guiar, por medio de la mano, por las *sensaciones* de su cuerpo para que el dibujo pudiera seguir, sensiblemente, el camino del gesto y no el recuerdo voluntario, de suerte que el gesto se volviera el agente de reactivación, de producción misma de su memoria del lugar.

De pie, en silencio, Luis Ernesto dibuja, sobre una hoja blanca pegada a la pared frente a él, un mapa del que hará él mismo un *mapa-vivo*: un relato. Ante el grupo del laboratorio, siguiendo más esta “lógica de la sensación” que una lógica figurativa-narrativa más racional, su voz construiría así un nuevo relato.

Nuestro trabajo no tenía otra intención que activar esas huellas —testimonios, fotografías, dibujos, y otros- para hacer, de un encuentro improbable de mitologías y subjetividades, un material dramático inédito: el archivo en obra, el obrar de un archivo.

*La playa, los sobanderos y las funerarias, la fábrica de buñuelos, la escuela con teatro, un señor llamado Pachá, el famoso container, la bomba de gasolina donde un carrito esterado se parchaba, la bodega de roscos, gancho amarillo en la 11 con 8a, una casa como con 16 piezas que arrendaban por diario, el parqueadero, la UASI o Centro de Atención al Indigente, acá dos patios, el centro de mamá Sonia de solo mujeres, otro de jóvenes, otro de viejitos, nosotros vendíamos comida, difícil creer pero la carrera 12 era el callejón porque no tenía salida ni para allá, ni para acá. Funeraria, Medicina legal, una fábrica de radiadores, tipografías, todo lo que ver con imprentas, almacenes de repuestos de carros, montallantas, los balastreros, máquina de coser, acá un billar...*

Al final del proceso de creación, durante los últimos días del laboratorio, en el momento en que preparábamos la presentación del *Prometeo II Acto*, nuevos testigos fueron incorporados a la puesta en espacio. A última hora, el Departamento Administrativo de Bienestar Social —Dabs— de la Alcaldía Mayor de Bogotá, nos sugirió abrir el laboratorio a otras personas, y ampliar nuestra *comunidad de testigos*, considerada como demasiado exigua con respecto a la población restante de *El Cartucho*, que podría beneficiarse del trabajo. Bajo la presión de argumentos institucionales y financieros, terminamos, contra nuestro deseo, por aceptar esta propuesta: de un día para otro nos encontramos con más de cien personas. Se trataba de *habitantes de calle* que hacían ahora parte de un programa de “inclusión social”.

Esta situación de trabajo hubiera podido ser interesante, probematizadora, pero en realidad no supimos potenciarla como tal y se convirtió —artísticamente hablando— en una experiencia “catastrófica” para nosotros. Fue en este preciso momento del trabajo que entendimos que estábamos atrapados entre dos perspectivas: la artística y la institucional. No porque hubiese sido imposible trabajar con un mayor número de testigos, sino porque hubiésemos debido imaginar otras tácticas de trabajo para desviar cualquier intencionalidad y toda voluntad ajena al trabajo mismo. Esas nuevas presencias, que venían a perturbar la armonía de nuestra *comunidad de testigos*, irrumpieron con una fuerza que no supimos potenciar. Vivimos pues, en aquella segunda presentación de *Prometeo*, las consecuencias que sufre el arte cuando se somete a cualquier forma de instrumentalización. En este universo íntimo y refinado, al término de un proceso de dos años de sofisticadas operaciones de traducción, desembarcaba de golpe un *real* crudo: ¿era posible hacer de un interés externo un genuino material de creación? La pérdida de *gracia* de la primera experiencia nos ponía, pues, frente a la afirmación radical de la necesidad de una *eficiencia estética* frente a un “modelo pedagógico de eficiencia en el arte” (Rancière, 2013, p. 55), reivindicado por un tercero.

## Testigo de las ruinas: el artista como testigo

### Juana

*Cuando yo estaba en embarazo de mi hija, o sea de Gabriela, que es la mayor, hubo una discusión en ese callejón<sup>33</sup>, porque eso era un callejón. Estaba un señor peleando con otro señor, no sé qué sería o por qué sería, llegó el otro señor le echó el brazo así y le dijo venga, llegó sacó un cuchillo y pum se lo metió así en el estómago y pum le hizo así al cuchillo mirando y rebulló así el cuchillo y pum lo sacó y se lambió el cuchillo, la sangre, se lambió el cuchillo y llegó y pum echó el cuchillo en el bolsillo y pum el señor se cayó. Y eso ya fue la gente ¡ay que un muerto! y el señor cogió y se fue. Y ahí mismo a mí me dio miedo. Mejor dicho, yo no podía del miedo. Yo temblaba de los nervios, yo cogí la cortina y la cerré. Yo estaba ahí al pie de la cortina pero que temblaba. Entonces llegó el papá de las niñas y me dijo: Usted qué estaba haciendo; le dije no nada, me dijo: y pero porque está así, y le dije es que mire que allá mataron a un señor, ¡yo vi, yo vi! y me dijo: qué vio, le dije yo vi cómo lo mataron y me dijo: Usted no sabe, no ha visto nada, no ve nada, no sabe nada, si le preguntan usted no sabe nada. Y le dije y por qué y dijo: ¡No, no, no, usted no sabe nada! ¡Y deje de ser boba y de estar mirando cosas que no debería mirar! y yo ay Dios mío pero cómo lo mató y que yo vi cuando le enterró un cuchillo le revolvió el cuchillo y sacó el cuchillo y se lamió el cuchillo y lo echó en el bolsillo. Entonces yo sentía esa muchachita que me daba botes en la barriga y ¡ay no! Entonces él me dijo no: Vaya más bien haga chocolatero y tomamos. Bueno yo fui hice chocolate, ¡pero con esa impresión! yo no podía ver un muerto, ¡no! yo me soñaba con el muerto. Entonces yo le dije ¡Ay no!, ¡Pablo, yo no puedo, mire que yo veo a ese señor como lo estaban matando! Y dijo: Usted sí que es boba, hagamos una cosa, vea, deje los nervios a un lado y cuando usted vea un muerto, yo la voy a llevar y lo coge y verá que a usted no le vuelve a dar miedo de un muerto y dije qué va ser cierto y dijo: ¡Que sí! Entonces hubo un muerto que de muerte natural y me dijo: Venga y lo coge y yo ¿pero sí? y me dijo: Venga cójalo y yo lo cogí, así, al muerto, y me fui. Y desde ahí se me quitó el miedo al muerto, de los muertos. Para mí los muertos ya que el muerto que ya lo mataban o que no sé qué, para mí era común, yo miraba y no. (Ramírez, 2003)*

Estamos aún en la *conferencia-performativa*, en el Auditorio del SFMOMA de San-Francisco, revisitando estos diez años de trabajo de creación alrededor de la destrucción programada del barrio Santa Inés de Bogotá, en presencia del alcalde de la época, Antanas Mockus y Juana Ramírez.

Juana preparaba arepas en el *callejón de la muerte*. El hombre que gobernó la ciudad de Bogotá y la mujer que preparaba de comer en la calle más emblemática de

33. Se refiere al “callejón de la muerte”: la calle emblemática del llamado *El Cartucho*.

*El Cartucho*, escuchan ahora, juntos (seguimos en el Auditorio del SFMOMA de San-Francisco) este relato mítico de iniciación a la muerte que Juana cuenta en voz en *off*. Al final de esta historia, esta se levanta y se dirige hacia su pequeño puesto de cocina, ubicado justo detrás de la pantalla.

(...) *No ve que ahí, en ese momento cuando tumbaban las casas, nos quedábamos sin agua, entonces dijeron así más rapidito desocupan y se van, y no, no señora, más rápido íbamos y comprábamos la manguera, enchufábamos la manguera y le poníamos codo poníamos llave y todo y llenábamos la alberca, vasijas y todo y teníamos el agua y cerrábamos la llave y ahí teníamos agua para cocinar.*

*Yo ahí le hacía de todo. Yo en El Cartucho, vendía comida, vendía arepas, vendía combinado, vendía reciclaje, compraba, compraba cable, los ñeros se robaban el cable, de ese cable de donde quitaban las luces. ¡Nosotros recogíamos tubos, cable, tablas, ladrillo, las vigas de las casas, eso nos lo pagaban bien!* (Ramírez, 2003)

Juana se pone el delantal, se lava las manos, y comienza la preparación de las arepas y del chocolate, como siempre lo hizo y como lo ha estado haciendo, en un marco de espectacularidad desde el 2005. En este montaje escénico-audiovisual, Juana utilizaba todavía su vieja parrilla de carbón para asar las arepas: aquí en San Francisco la parrilla parece un juguete para niños.

*Testigo de las ruinas* es el resultado de un *montaje*, en el sentido dramaturgico y audiovisual del término, pero, sobre todo, de un *pensamiento-montaje* que se llevó a cabo durante los cinco años de *encuestas dramáticas*, de acciones escénicas, audiovisuales, sonoras, plásticas, en el barrio Santa Inés, alrededor de su desaparición. Presentada en escenarios teatrales o en museos, pero también en espacios no convencionales, este dispositivo escénico-audiovisual de cuatro pantallas en movimiento (montaje de imágenes, testimonios y relatos de antiguos habitantes de la zona antes, durante y después de la desaparición del barrio y de la aparición de un *no-lugar*, el Parque Tercer Milenio) se va desplegando y desplazando por el espacio, mientras Juana cocina frente al público.

Todo el material recolectado, en *estado bruto*, había sido presentado y proyectado ante Juana y sus hijas, antes de ser montado con ella. Juana observaba atentamente las imágenes; escuchaba los testimonios; se sorprendía de ver algo o a alguien y hacía sus comentarios, construyendo así su propia dramaturgia, exactamente como lo hace, en este instante, el ex-alcalde de la ciudad, ocho años más tarde, en esta presentación del *archivo-vivo*. Los relatos de Juana Ramírez, incluidos en *off*, construyeron pues parte fundamental de la dramaturgia de *Testigo de las ruinas*; hoy, los relatos de Antanas Mockus terminan de construir, en vivo, la dramaturgia-palimpsesto de este *archivo vivo*.



Figura 7. *Testigo de las ruinas*. Foto Rolf Abderhalden.



Figura 8. *Archivo vivo*. Foto Heidi Abderhalden.

Juana Ramírez entra al escenario, detrás de la malla, durante un segmento sobre la destrucción de la casa que ella habitaba. Antanas está a la izquierda con la demolición de la casa proyectada sobre él; Juana a la derecha. A los diez años, desde el inicio de los proyectos de Mapa Teatro en *El Cartucho*, es la primera vez que ellos dos se encuentran juntos en el escenario. Esta reunión del exalcalde y la última habitante del Cartucho —del gobernante y la víctima— agrega una fuerte carga emotiva y dramática. (Ponce de León, 2019, p. 352)

Esta descripción reflexiva nos permite introducir una nueva *figura* en el amplio espectro de testigos que hemos desplegado en la configuración de un *archivo-vivo*: el *testigo-crítico*. Esta figura agrega, a la dimensión fáctica descrita aquí con precisión, un suplemento de pensamiento que produce otra temporalidad en el testimonio en el cual, quien habla, lo hace desde (en) otra postura del cuerpo, en el tiempo y en el espacio. Esta postura (para no hablar solo de mirada) es, también, un elemento constructor de archivo.

Entre las muchas imágenes proyectadas en la pantalla podemos ver la demolición de algunas casas del barrio, demolición a la que asistimos no solo como artistas sino como testigos de la ciudad. En una de estas imágenes vemos a una familia en pleno trasteo. Su casa va a ser destruida en pocos minutos. Vemos salir colchones, cajas de cartón, inodoros, un niño sentado en una silla roja, puertas, bicicletas, una ventana, un perro y una fila de cachorros. Nos apresuramos a grabar la escena que nos toma por sorpresa. Una obsesión —¿*ob-scena*?— con la que trabajamos desde que iniciamos: no dejar nada por “fuera de la escena”. Un obrero se sube a una máquina enorme. La enciende para activar los brazos potentes de la retroexcavadora. En un segundo las paredes caen. Los perros miran la escena, desorientados. Sobre los escombros, dos hombres se abrazan y lloran. El más joven, le ha dado la vuelta a su cachucha de visera para abrazar, sin obstáculos, al hombre mayor. A su lado, un funcionario público estrecha satisfecho la mano del comandante de la operación. Una pura “imagen dialéctica”, diría Benjamin.

En otra secuencia, en medio de un paisaje devastado, vemos ya la única casa que queda en pie, la última casa de Santa Inés. Es la casa de Juana Ramírez y de otros inquilinos: Don Leo y Doña Amanda. Mientras ella empaca las ollas donde ha preparado durante los últimos veinte años el famoso *combinado*<sup>[34]</sup>, Leo nos cuenta historias del célebre *callejón de la muerte* que pasaba justo en frente de su puerta:

34. El combinado, inventado en *El Cartucho*, era literalmente una combinación de distintos alimentos (pasta, frijol, arroz, y eventualmente un huevo frito por encima) en un

solo plato. Servido en un cono de papel periódico, constituía el menú más económico y la base de alimentación de muchos antiguos habitantes de la zona.

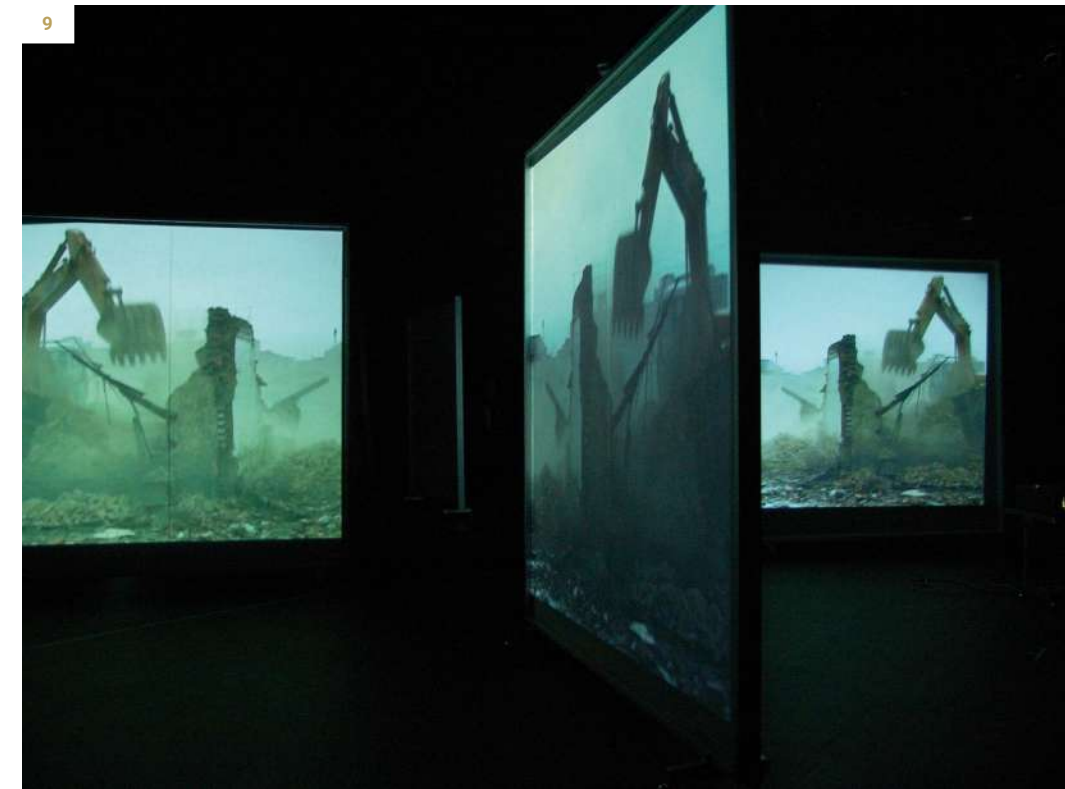


Figura 9. Testigo de las ruinas. Foto Rolando Vargas.

*La dirección de esta casa: Calle 12-A, número 8-25 o 8-27. Diez años en este callejón, a esto lo llaman el “callejón de la muerte”, por las cuestiones vividas. En diez años muchas cosas vividas y vistas. Me siento orgulloso porque, es decir, la vida está llena de contradicciones y vivir en un sector prestigioso es lo mismo que vivir que en un sector de estos porque esas son las mismas contradicciones de la vida, aquí o allá, de todos modos, uno se tiene que morir, en la buena o en la mala. (...) Pero hay que ser relamente inteligente para uno poder navegar en un sector de estos.*

En otra secuencia vemos aparecer ahora a la bestia: la gran máquina excavadora que hace su entrada por la calle del *Batallón*<sup>[35]</sup>. La policía antimotines, vestidos todos como extraterrestres, y otros policías a caballo, entran en escena, al lugar del operativo, para la demolición de la última casa de *El Cartucho*. Va a iniciar el derrumbe. Un hombre, impávido, pasa caminando en medio de los escombros con un bidón de agua en cada mano.

35. Nos encontramos del otro lado de la Avenida Caracas, que separa el antiguo barrio Santa Inés del barrio Los Mártires, donde se encuentra el Batallón.

Como en otros momentos importantes del “proyecto”, algunos de nosotros subimos a la terraza del edificio de Medicina Legal para hacer una toma panorámica y un paneo del barrio en su estado actual mientras otros, desde abajo, observamos la demolición. De arriba se ve la casa, pequeñita, y algunos cambuches, perdidos en la inmensidad del terreno. Horas más tarde ya no estarán ni la casa, ni los cambuches. Solo un árbol, señalado como única referencia espacial. ¿Dónde está ese árbol hoy?

Mientras la máquina se acerca lentamente a la casa, la policía se acerca a los *cambuches*; patea los plásticos que los cubren. Salen de allí, como animales de sus guaridas, decenas de personas con sus cobijas. La policía desbarata los cambuches. Con los bolillos remueve las cenizas. El humo de una fogata que calentó toda la noche y que no se ha acabado de extinguir hace visible la fina lluvia que empieza a caer. Sentado sobre unos ladrillos, debajo del único resto de materia viva que queda a la redonda, un hombre, que observa la escena, nos habla mientras se abriga con un plástico. Es Don Jesús.

De la última casa salen Juana Ramírez, Don Leo y Doña Amanda. Los tres llevan bolsas plásticas negras, llenas de cosas. Se quedan afuera, frente a la casa, esperando el inicio de la demolición. Don Leo manda bajar la placa donde está marcada la dirección de la casa “8 — 27”: “*Es para llevármela de recuerdo*”. Desmontan la puerta, la ventana, —que nos llevaríamos nosotros, con otros vestigios, para la siguiente acción, que tendrá lugar en la casa de Mapa Teatro<sup>[36]</sup>— el baño, lo que se pueda, con todo tipo de herramientas, incluso piedras, hasta que llega la máquina demoleadora y, en poco tiempo, acaba de derrumbar la historia de Santa Inés, *El Cartucho*.

Llueve con fuerza. Debajo del árbol estamos ahora nosotros; Don Jesús, sentado, y a su lado, de pie, un policía antimotines con quien intercambia algo que no logramos escuchar. Todos: *testigos* de las ruinas.

Santa Inés tenía la tasa de homicidios más alta de toda la ciudad. Santa Inés me parece que es el lugar donde se borra la frontera que normalmente existe entre homicidio y suicidio. Más de uno se va, o se iba, a ese sitio (...) porque era un sitio donde se encontraban el homicidio y el suicidio, gente que iba a morir y llegaba ahí... Tal vez se dieron muchos casos de total ambigüedad, si la persona había venido llamada por una especie de justicia externa o si venía simplemente a entregarse al *Cartucho*. (Mockus, 2013)

Siempre frente a los ojos de Antanas Mockus vemos aparecer diferentes planos, grabados en distintos momentos, de la construcción *Parque Tercer Milenio*: ¿podrá este no-lugar cicatrizar la herida de un *lugar* emblemático de la ciudad? Grabamos

la construcción del parque hasta el día de su inauguración, fecha simbólica en la que decidimos poner fin a nuestras grabaciones. Al amancer de este día invitamos a Juana a “regresar” al lugar para hacer la última toma. La vemos sola, caminando con su perro en medio del parque que hoy visita, por primera vez. La última habitante de *El Cartucho* es pues la primera visitante del *Parque Tercer Milenio*.

Al final de estas tomas vemos una última secuencia, corta, grabada diez años más tarde, es decir, en 2012, en la que el antiguo alcalde de Bogotá y la vendedora de arepas de *El Cartucho* están sentados juntos en una banca de cemento del *Parque Tercer Milenio*. Antanas y Juana, sentados ahora en el escenario del Wattis Theatre se ven mirando, en otro espacio, en otro tiempo. Y nosotros, espectadores, testigos de los testigos, los vemos mirar ese otro tiempo y ese otro espacio de su mirada.

Último cuadro de la conferencia-performativa: en la pantalla surge de nuevo, como un espectro, la última escena del *Prometeo Ier Acto* en la que los *testigos/cartógrafos* bailan al son de un bolero. Antanas Mockus observa esta imagen, que lo conmueve particularmente, se levanta espontáneamente del sillón donde ha estado sentado desde el inicio de la conferencia-performativa y tiende su brazo hacia Juana Ramírez, que está del otro lado, y la invita a bailar. Como los dos se encuentran detrás de la malla-pantalla y este espacio está iluminado por la leve luz de una lámpara, podemos ver los cuerpos que bailan, a contraluz, mezclarse con las imágenes proyectadas sobre la malla. Se produce, para quien observa desde afuera, una superposición de dos espacios y de dos temporalidades. Este gesto, especie de “ceremonia secreta” (Ponce de León), tiene lugar simultáneamente en el escenario y en la imagen proyectada. Los unos bailan sobre las ruinas del barrio, lugar originario del acontecimiento, mientras los otros bailan sobre el escenario de la memoria de esas ruinas, lugar del archivo del acontecimiento: presente y pasado superpuestos producen así un tercer espacio-tiempo, un *futuro anterior*, a la vez del acontecimiento y del archivo del acontecimiento: una *obra-archivo-acontecimiento*.<sup>[37]</sup>

El gesto del antiguo alcalde nos sorprende y nos conmueve. No tiene miedo al ridículo; entrega, al contrario, toda su fragilidad. Expone una postura física, una energía síquica, una carga simbólica al servicio de un acto *poético-político* que llena de sentido, de complejidad, —con sus diferencias, contrastes y paradojas— a este montaje de imágenes, de gestos y de sonidos, que constituyen la *huella*, el *testimonio*, la *memoria* obrante de un lugar colectivo: el *archivo-vivo*.

Derrida, citando a Yosef Hayim Yerushalmi, se pregunta si es posible que el antónimo del olvido no sea el “acto de memoria” sino la justicia. (1994, p. 84). La participación de Antanas en este archivo vivo es entonces, además de esto, un acto de justicia poética y política.

36. *Relcorridos, Mapa Teatro-Laboratorio de artistas*, diciembre de 2003.

37. Este término está inspirado en el trabajo que Suely Rolnik desarrolló con la obra de la artista brasileña Lygia Clark.





Figura 10. La limpieza de los establos de Augías.  
Foto Rolando Vargas.



Figura 12. La limpieza de los establos de Augías.  
Foto Rolando Vargas.

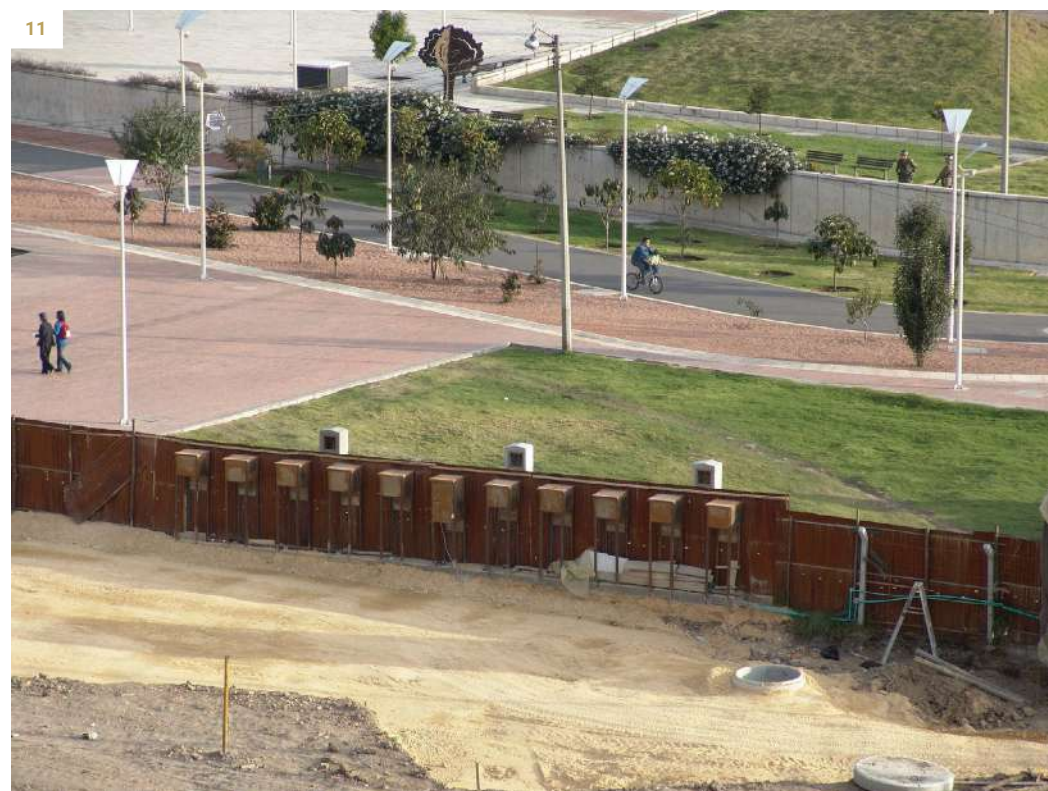


Figura 11. La limpieza de los establos de Augías.  
Foto Rolando Vargas.



Figura 13. La limpieza de los establos de Augías.  
Foto Rolando Vargas.

### La limpieza de los establos de Augías: el testigo de paso

Antanas Mockus terminó su mandato como alcalde de Bogotá en diciembre de 2003. Él se fue, nosotros decidimos quedarnos. No podemos imaginar otra posibilidad distinta. Hasta la inauguración del parque, prevista para agosto de 2005, imaginaríamos pues un nuevo dispositivo, capaz de cultivar la supervivencia de una memoria evanescente. Esta decisión de permanecer hasta el final en medio de la *tabula rasa* nos obligó a pensar un procedimiento artístico, táctico y poético — tanto en el plano físico, simbólico, como financiero— distinto: esta vez llevaremos a cabo nuestro trabajo sin ninguna ayuda institucional del Estado, asumiendo con autonomía absoluta cada decisión que tomemos.

En el escenario de la conferencia-performativa, las imágenes siguen desfilando ante dos *testigos* privilegiados, Antanas Mockus y Juana Ramírez, verdaderos *archivos vivos* que reactivan —en cuerpo presente— este nuevo acontecimiento, instaurando una manera de leer el pasado; transmitiendo el sentir de la vida en *El Cartucho* y dando a ver hoy su devenir. Estamos frente a un cerramiento de zinc, característico de las construcciones en Bogotá, que cierra —y encierra— todo el perímetro del antiguo barrio, ahora desaparecido: 16,5 hectáreas. Una operación técnica, siempre política, esconde a los paseantes de la ciudad lo que sucede al interior: la limpieza del lote y la construcción con su presencia viva del *Parque Tercer Milenio*.

En las imágenes proyectadas se pueden ver los primeros gestos, las primeras marcas de nuestra intervención: la apertura de doce ventanas recortadas sobre la pared sur del cerramiento y en las cuales instalamos doce monitores de video en los cuales ahora sí se puede ver, desde el exterior, la secuencia de la demolición de la última casa del barrio, acompañada por la voz de Juana Ramírez que cuenta sus últimos años en *El Cartucho*. Frente a esas ventanas hemos construido tres columnas en concreto en las que se han instalado tres cámaras que abrazan y captan, día y noche, este paisaje específico, enviando la señal en tiempo real al Museo de Arte Moderno de Bogotá, donde son proyectadas, también a escala real, las imágenes.<sup>[38]</sup>

*Viví en una casa (...) lo que haría una, dos, tres, cuatro, cinco, seis, siete casas donde he vivido por aquí. Las demolieron todas, las seis las demolieron, solo falta esta para completar las siete casas. Esta sería la última casa, la última casa, sí, la última donde viví.* (Ramírez, 2002)

38. Esta acción se llevó a cabo en el MAMBO, en Bogotá, (2004) en el marco del 39 Salón Nacional de Artistas,

organizado por el Ministerio de Cultura de Colombia, y obtuvo mención de honor.



Figura 14. La limpieza de los establos de Augías. Foto Rolando Vargas.



Figura 15. La limpieza de los establos de Augías. Foto Rolando Vargas.



Figura 16. La limpieza de los establos de Augías. Foto Rolando Vargas.

Otra cámara había sido ubicada, clandestinamente, en la terraza de la morgue, frente al lote en construcción. Las imágenes del interior del lote eran captadas, desde allí, en tiempo real, y proyectadas sobre otra pared del museo. En ellas, podemos ver a los Hércules del siglo veintiuno —muchos de ellos antiguos habitantes del barrio— limpiando el lote, los establos de los Augías, y lavando la mierda acumulada durante tantos siglos. Hablar aquí de mierda, como antes de Prometeo cubierto de estiércol de pájaro, no tiene nada de metáfora: el antiguo barrio de *El Cartucho*, que vivía ya en condiciones de higiene precarias, se vio, literalmente, en el proceso de demolición, sepultado bajo la mierda, los detritus y los escombros. Una contradicción incomprensible para un barrio que vivió, durante años, del negocio del reciclaje. ¿Cómo imaginar que este lugar, donde todos los de Bogotá lograban sobre-vivir, se iba a convertir en un basurero que acogía, a cielo abierto, cosas, bienes, seres humanos?

Seres humanos y animales haciendo a veces casi lo mismo, esa frontera borrándose es una de las huellas enorme que ha dejado la forma de desarrollo que hemos tomado como humanidad, ¿por qué? (Mockus, 2013)

En el dispositivo de la conferencia-performativa vemos simultáneamente dos registros de imágenes: a la derecha, los peatones que se detienen en el espacio público, frente al cerramiento, observan los monitores, especies de ventanas abiertas sobre el pasado donde pueden ver y escuchar el testimonio de Juana Ramirez; a la izquierda, vemos a otros paseantes, los visitantes del museo, que observan esta misma escena, trans-puesta en el espacio desafectado, higiénico, del cubo blanco: las paredes blancas e inmaculadas del espacio museal. Dos tipos de experiencia cohabitan en tensión, dos formas de testimonio de la ciudad.

Para aquellos que deseaban saber lo que acontecía detrás del cerramiento, la única opción posible consistía en desplazarse hasta el museo. Para aquellos que, estando en el museo —*expectadores* especializados del mundo del arte—, desearan aprehender la instalación concreta, en tanto que intervención material, también era preciso otro desplazamiento: ir al lugar del antiguo *El Cartucho*, franqueando la frontera sensible que separa los dos lugares.

Fue así que pudimos ver a muchos de los obreros contratados para la construcción del futuro parque, desplazarse a ese lugar de *la cultura*, que no habían visitado nunca: el museo-templo- para mirar-se en las imágenes allí proyectadas, como en un espejo: testigos de su propio trabajo.

Este nuevo dispositivo, más familiar a las artes visuales, a las nuevas tecnologías y al espacio museográfico, desplazó la figura del testigo hacia la persona del *espectador*. Esta figura se desdobló en dos posturas de deambulación: por un lado, el peatón —ciudadano, testigo de la ciudad—, y por otro, el visitante del mundo del arte —espectador especializado—. Tanto el primero como el segundo fueron

desviados de su recorrido habitual, “natural”, para hacer una experiencia que no habían, probablemente, imaginado antes (visitar un museo, para uno; visitar una zona deprimida, para otro). ¿Podrían estos movimientos de desplazamiento hacer eco a la figura del *flâneur*, encarnada por Franz Hessel y luego por Walter Benjamin? La tensión provocada por este dispositivo, coloca al peatón, atrapado en el flujo de las dos grandes avenidas que circunscriben la obra, en una postura inesperada, generando así otro tipo de mirada. De golpe, algo viene a inquietar, a desviar, a perturbar el orden y el flujo de los itinerarios programados. Intrigado por lo que ve (y no ve), si este desea atravesar el cerramiento y saber lo que pasa allí detrás, el peatón, convertido en *flâneur*, tendrá la posibilidad de ir hasta el museo a ver la proyección de lo que no podrá ver, detrás del cerramiento. En sentido contrario, el visitante del museo va a ver su posición de espectador contrariada por la ausencia que encierra la proyección que está mirando. Esta ausencia puede producir, si el espectador lo desea, un nuevo movimiento, que va a hacerlo derivar hasta la fuente material de la imagen. En el corazón de estos dos desplazamientos, la fuerza de lo familiar inquietado por lo extraño, la posibilidad de una nueva *experiencia* del sujeto en la ciudad.

### Re/corridos: huellas de *El Cartucho*

Tal como ha sido presentada hasta ahora, este archivo vivo reactiva todas las etapas del proceso de creación que nos acompañaron en el barrio durante cinco años (*Prometeo I*, *Prometeo II*, *Testigo de las ruinas*, *La limpieza de los establos de Augías*), con excepción de una sola: *Re/corridos* (Mapa Teatro, 2003)<sup>39</sup>. Tras la presentación de *Prometeo II Acto*, con el barrio completamente en ruinas, también nosotros debíamos irnos de allí. Pero no sin llevarnos a la sede de Mapa Teatro (una casa en el centro de la ciudad cuya arquitectura pertenece al mismo período y al mismo estilo “republicano” que la del barrio), un máximo de huellas y de vestigios de los últimos tiempos de *El Cartucho*. En este nuevo desplazamiento, los objetos se convirtieron en portadores de testimonios, objetos que la *comunidad de testigos* había recogido, guardado y reunido con nosotros. Pues se trataba, sin duda, de *huellas*, en el sentido que Walter Benjamin da a este término cuando trabaja sobre los pasajes parisinos y sobre la ciudad de París —un dispositivo de pensamiento que intentamos traducir en las distintas acciones realizadas en esta parte de la ciudad, configurada “a la manera” de un pasaje.

39. *Re/corridos* en el sentido de itinerarios o trayectorias, pero también de *corridos*, de desplazados, en la jerga de la calle. La acción tuvo lugar en Mapa Teatro en diciembre

de 2004 y convocó a más de seis mil visitantes en quince días de apertura al público.

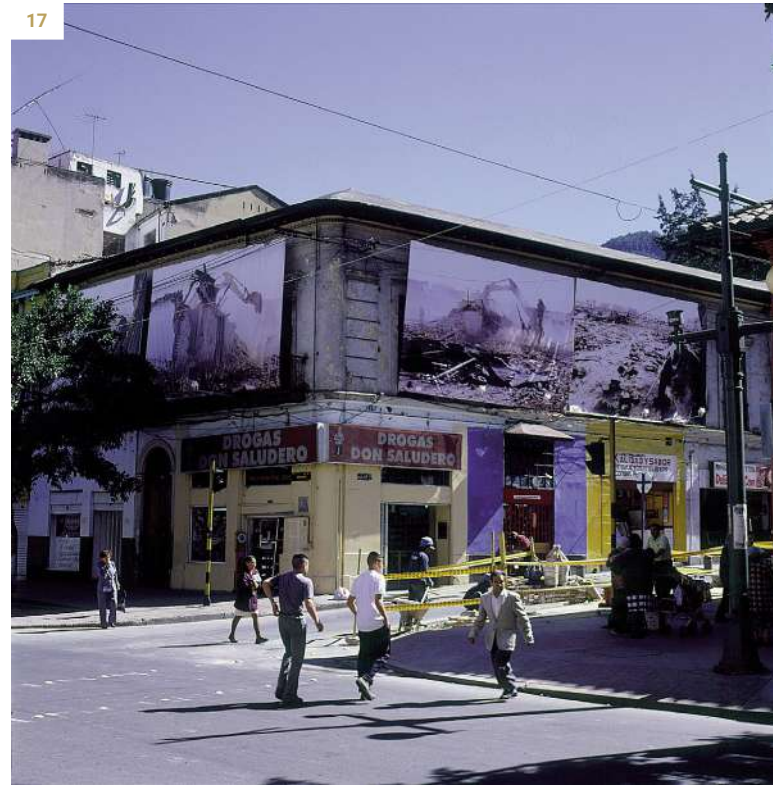


Figura 17. Recorridos.  
Foto Mauricio Esguerra.



Figura 19. Recorridos.  
Foto Mauricio Esguerra.



Figura 18. Recorridos.  
Foto Mauricio Esguerra.

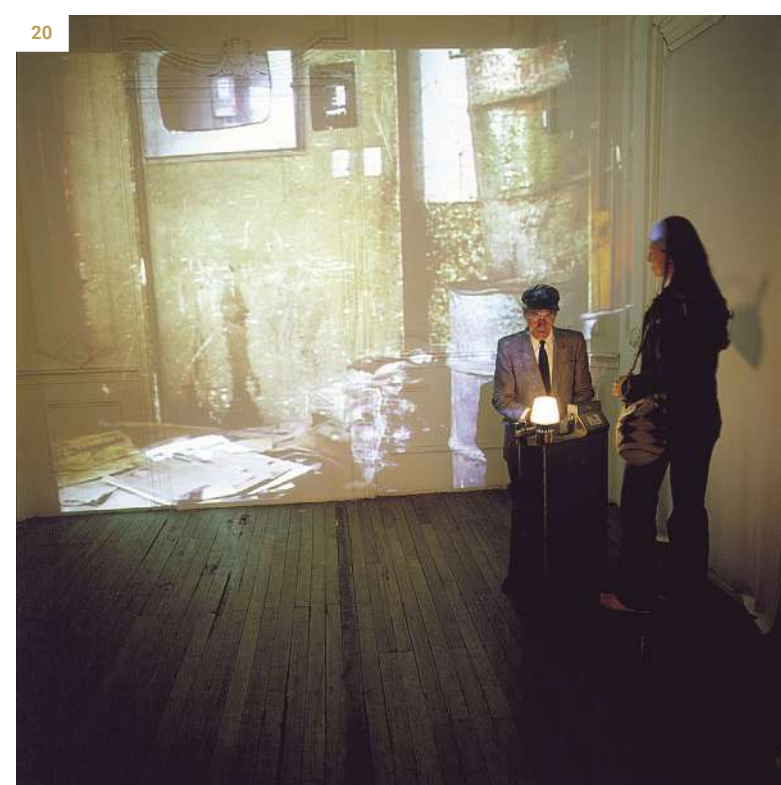


Figura 20. Recorridos.  
Foto Mauricio Esguerra.



Figura 21. Recorridos.  
Foto Mauricio Esguerra.



Figura 23. Recorridos.  
Foto Mauricio Esguerra.



Figura 24. Recorridos.  
Foto Mauricio Esguerra.



Figura 22. Recorridos.  
Foto Mauricio Esguerra.

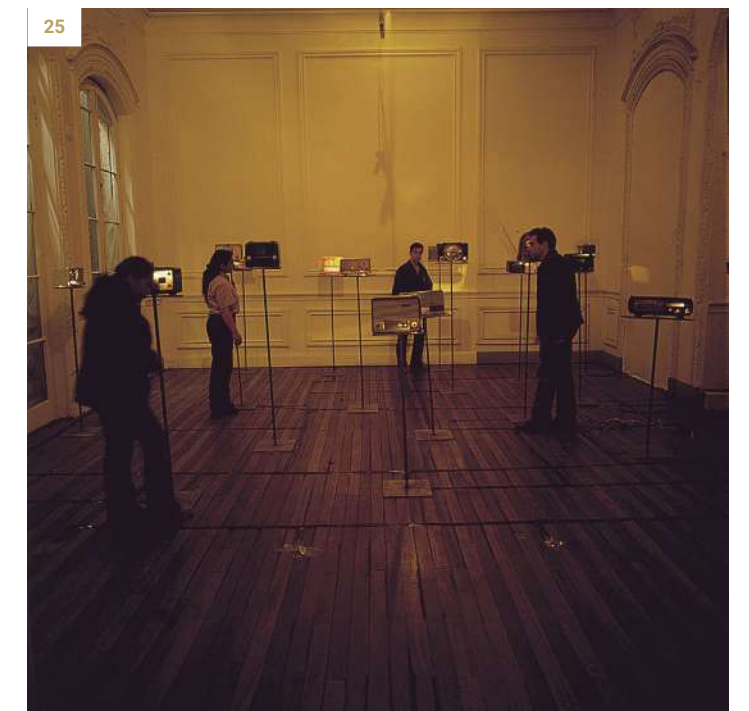


Figura 25. Recorridos.  
Foto Mauricio Esguerra.

Huella y aura. La huella es la aparición de una cercanía, por lejos que pueda estar lo que la dejó atrás. El aura es la aparición de una lejanía, por cerca que pueda estar lo que la provoca. En la huella nos hacemos con la cosa; en el aura es ella la que se apodera de nosotros. (Benjamin, 2005, [M 16a, 4])

Este laboratorio (diciembre, 2003) tuvo lugar durante la última fase de la destrucción del barrio con la participación de un grupo de artistas y de un grupo de *testigos/cartógrafos* del barrio, a partir de relatos de antiguos habitantes, de objetos encontrados, archivos fotográficos, registros sonoros y audiovisuales, y de un trabajo de campo particular, no en el sentido antropológico usual del término, sino en tanto que *campo de trabajo artístico*. El sentido de esta nueva experiencia consistía en instaurar un dispositivo de re-activación —interactivo, en el plano tecnológico— capaz de activar la memoria del cuerpo por medio de una acción sobre los objetos instalados en el espacio de la casa.

En doce espacios distintos de la casa de Mapa Teatro se desplegaban, pues, doce “nichos” de memoria del antiguo barrio Santa Inés. La dimensión sonora de esta instalación era particularmente importante. El sonido, en tensión permanente con las imágenes, intentaban amplificar la *phoné* como fuerza de los testimonios recogidos. Este trabajo se inscribe en la tarea que Giorgio Agamben asigna al arte, que “puede dar un rostro hasta a un objeto inanimado, a una naturaleza muerta (...) La exposición es el lugar de la política.” (Agamben, 2001, p. 80)

### Notas finales sobre el *archivo-vivo*

El proyecto de desaparición programada del barrio Santa Inés lleva implícita la voluntad de destrucción de toda memoria y, también, de toda posibilidad de archivo. Desde este punto de vista, el *archivo-vivo* que se construye a lo largo del tiempo y de las diferentes etapas de destrucción de un lugar, de las presentaciones de este trabajo de memoria, en Colombia y en muchos lugares del mundo, es precisamente una tentativa contraria, quizás irrisoria, para luchar contra la voluntad de monumentalizar o de erradicar toda memoria.

El *archivo-vivo* es, sin duda, un lugar paradójico de memoria-olvido que se re-activa y se re-actualiza, permanentemente, con la presencia del cuerpo como último testigo.

Definiría el archivo vivo como el que todavía puede tener efectos sobre individuos (efectos legales —como por ejemplo llevar a descubrir que uno tiene derechos que no ha reclamado y todavía puede reclamar—, efectos psicológicos —como llevar a reconocer como válidas o inválidas ciertas atribuciones de intenciones: el alcalde quería... los traficantes buscaban...etc.). Con el tiempo desaparece ese poder de corregir los desmadres, las torpezas, los prejuicios, en lo

singular. Y prima la narrativa. Los vencedores escriben la historia. El archivo vivo es un antídoto a los cuentos demasiado bien contados. Aunque el archivo vivo se mejora de presentación en presentación, el aplauso final tuvo una inevitable gota de sobriedad. Lo que se ve y lo que se oye es demasiado triste y demasiado bello. (Mockus, 2013a, Correspondencia con Heidi Rolf Abderhalden)

### Referencias bibliográficas

- ABDERHALDEN, R. (2009-2021). Correspondencia personal con Suely Rolnik.
- AGAMBEN, G. (2001). *Medios sin fin. Notas sobre la política*, trad. Antonio Gimeno Cuspi-nera. Valencia: Pre-textos.
- BADIOU, A. (2013) *L'éloge du théâtre*. Paris: Flammarion.
- BENJAMIN, W. (2008). *El narrador*, trad. Pablo Oyarzún. Santiago de Chile: ediciones/ metales pesados.
- BENJAMIN, W. (2005). *Libro de los pasajes*, trad. Isidro Herrera Baquero, Luis Fernández Castañeda, Fernando Guerrero. Madrid: Akal.
- DE CERTEAU, M. (1999). *La invención de lo cotidiano 2. Habitar, cocinar*, trad. Alejandro Pescador. México: Universidad Iberoamericana.
- DELEUZE, G. (17 de marzo de 1978). *¿Qué es el acto de creación?* Conferencia en el marco de “los martes de la Fundación”. École Nationale Supérieure de Métiers de l'Image et du Son (Femis). París.
- DERRIDA, J. (1997). *Mal de archivo. Una impresión freudiana*, trad. Francisco Vidarte. Madrid: Editorial Trotta.
- DIDI-HUBERMAN, G. (2009). *La imagen superviviente. Historia del arte y tiempo de los fantasmas según Aby Warburg*, trad. Juan Calatrava. Madrid: Abada.
- DUCHAMP, M. (1936-1941). *La Boîte-en-valise*. Paris: Centre Pompidou. Recuperado de <https://www.centrepompidou.fr/es/ressources/oeuvre/crg7xzG>
- FOUCAULT, M. (1984). L'écriture de soi. En *Dits et écrits IV (1980-1988)*. (pp. 415-430). Paris: Gallimard.
- KAFKA, F. (2003). *Obras completas III. Narraciones y otros escritos*, trad. Adan Kovacsics, Joan Parra y Juan José del Solar, Barcelona: Galaxia Gutemberg.
- KIHM, C. (2010). *Ce que l'art fait à l'archive*. Conferencia, Paris: Centro Georges Pompidou, Paris.
- KRAUS, R. (1996). La escultura en el campo expandido. En *La originalidad de la vanguardia y otros mitos modernos*, trad. Adolfo Gómez Cedillo. (pp. 289-303). Madrid: Alianza Editorial.
- LECOQ, J. (2003). *El cuerpo poético. Una pedagogía de la creación teatral*, trad. Joaquín Hinojosa y María del Mar Navarro. Barcelona: Alba.
- MOCKUS, A. (2012). *Conversaciones. Laboratorio de la imaginación social*. Mapa Teatro: Bogotá.

- MOCKUS, A. (2013a, julio). *Correspondencia* con Heidi y Rolf Abderhalden.
- MOCKUS, A. (2013b, julio). *Testigo de las ruinas: un archivo vivo*. Conferencia-performativa presentada en Panorama Sur, Teatro San Martín, Buenos Aires, Argentina.
- MÜLLER, H. (2001). *La liberación de Prometeo*, trad. (inédita) Heidi y Rolf Abderhalden. Bogotá.
- MÜLLER, H. (1996). *La liberación de Prometeo*. En *Germania: muerte en Berlín y otros textos*, (pp. 149-168), trad. Jorge Riechmann. Navarra: Argitaletxe Hiru.
- NANCY, J-L. (2011). Où cela s'est-il passé? En *Le lieu de l'archive*, supplément à la Lettre de l'IMEC. Caen: Institut Mémoires de l'édition contemporaine.
- NORA P. (2009). *Les lieux de mémoire*. Santiago de Chile: LOM.
- PONCE DE LEÓN, C. (2019). La ceremonia secreta. En *Mapa Teatro: El escenario expandido*. (pp. 341-359). Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- QUIGNARD, P. (1996). *El odio a la música. Diez pequeños tratados*, trad. Pierre Jacomet. Santiago de Chile: Editorial Andrés Bello.
- RAMÍREZ, J. (2002). Prometeo I. Laboratorio de la imaginación social. Mapa Teatro, Bogotá.
- RAMÍREZ, J. (2003). Prrometeo II. Laboratorio de la imaginación social. Mapa Teatro. Bogotá.
- RANCIÈRE, J. (2013). *El espectador emancipado*, trad. Ariel Dillon. Buenos Aires: Manantial.
- ROLNIK, S. (2010). *Archivomanía menor*. Barcelona: Cuadernos del MACBA. Recuperado de <https://www.aica-paraguay.com/?p=2240>
- ROLNIK, S. Y GUATTARI, F. (2006). *Micropolítica, Cartografías del deseo*, trad. Florencia Gómez. Traficantes de Sueños: Madrid.
- TAYLOR, D. (2003). *The archive and the repertoire: Performing cultural memory in the Americas*. Duke University Press.
- URREA, A. (2008, otoño). *Mapa Teatro. Poética de las ruinas inquietas*. Art&C0. 4. ARCO, Madrid. 68-73.

### Conferencias de Mapa Teatro

- PROMETEO I (diciembre de 2002). Laboratorio de imaginación social. Mapa Teatro. Bogotá.
- PROMETEO II (diciembre de 2003). Laboratorio de imaginación social. Mapa Teatro. Bogotá.
- INJURES CITIES. (14 de octubre de 2011). Miller Theatre. Columbia University. Nueva York.
- TRUTH IS CONCRETE. (22 de septiembre de 2012). Marathon Camp. Steirisch Herbst. Graz.
- SIX LINES OF FLIGHT. (diciembre de 2012). Phyllis Wattis Theater. Museo de Arte Moderno. San Francisco.
- EXPERIMENTA/SUR. (2013). Mapa Teatro. Bogotá.

Archivos en archipiélago  
se compuso en fuente  
tipográfica Garamond Pro.  
Se terminó de imprimir  
en Bogotá en el mes  
de abril de 2022.



CHIVOSEN ARCHA  
SEN ARCHA  
CHIPIEL AGO ARCHA  
GO ARCHA  
VOSEN ARCHA  
CHIPIEL AGO ARCHA  
LAGO ARCHA  
CHIVOSEN ARCHA  
NARCHA  
ARCHA  
ARCHA



9 789585 173903



Sello Editorial  
UNIVERSIDAD  
DEL ATLÁNTICO