

# ENCUENTRO DE CIUDADES

## A TRAVÉS DE LAS ARTES

MEDELLÍN - ENVIGADO - GUAYAQUIL

**Arte, resistencia y ciudad**



Institución  
**Universitaria**  
Reacreditada en Alta Calidad



Museo de Ciencias  
Naturales de La Salle



Universidad  
de las Artes







# ENCUENTRO DE CIUDADES

A TRAVÉS DE LAS ARTES  
MEDELLÍN - ENVIGADO - GUAYAQUIL

**Arte, resistencia y ciudad**



Institución  
**Universitaria**  
Reacreditada en Alta Calidad



Museo de Ciencias  
Naturales de La Salle



Universidad  
de las Artes

Encuentro de Ciudades

© Institución Universitaria ITM  
© UArtes Ediciones  
© Andrea Alejandro Freire, Ángela Arboleda Jiménez, Elena Acosta, Juan Diego Parra Valencia, Luis Pérez Valero, María del Pilar Gavilanes Rivadeneira, Olga del Pilar López Betancur, Pedro Adrián Zuluaga

Primera edición: 2026  
ISBN edición digital (Colombia): 978-628-96359-6-6  
ISBN edición digital (Ecuador): 978-9942-977-87-8



**Rector**

ALEJANDRO VILLA GÓMEZ  
**Decano Facultad de Artes y Humanidades**  
CARLOS ANDRÉS CABALLERO PARRA  
**Jefe de Oficina Centro de Ciencia**  
**Museo de Ciencias Naturales de La Salle**  
LÁZARO ANTONIO MESA MONTOYA



**Rector**

WILLIAM HERRERA  
**Vicerrectora Académica**  
OLGA DEL PILAR LÓPEZ  
**Vicerrectora de Posgrado e Investigación**  
GABRIELA RIVADENEIRA

**Editoras**

ELENA ACOSTA  
DIANA PATRICIA CARMONA HERNÁNDEZ  
**Corrección de textos**  
DIANA PATRICIA CARMONA HERNÁNDEZ  
**Diseño y Diagramación**  
FRANK VÉLEZ PENAGOS

ITM Institución Universitaria  
Calle 73 No. 76A-354  
Vía al Volador

UArtes Ediciones  
MZ14, Av. 9 de Octubre y Panamá  
Guayaquil, Ecuador  
editorial@uartes.edu.ec

Institución Universitaria ITM - Vigilada Mineducación. Reconocimiento de carácter académico: Resolución 6190 del 21 de diciembre de 2005, Mineducación. Reconocimiento de personería jurídica: Decreto 180 del 25 de febrero de 1992, Minjusticia. Renovación acreditación institucional de alta calidad, 8 años: Resolución 013595 del 24 de julio de 2020, Mineducación.

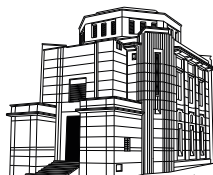
Todos los derechos reservados. Esta publicación no puede ser reproducida ni en su todo ni en sus partes, ni registrada en o transmitida por un sistema de recuperación de información, en ninguna forma ni por ningún medio, sea mecánico, fotoquímico, electrónico, magnético, electroóptico, por fotocopia o cualquier otro, sin el permiso escrito de la editorial.

Las ideas y opiniones de este libro son responsabilidad exclusiva de los autores, quienes son igualmente responsables de las citas, referencias y de la originalidad de su obra. En consecuencia, el ITM no responderá ante terceros por el contenido técnico o ideológico del texto, ni asume responsabilidad alguna por las infracciones a las normas de propiedad intelectual.

# Índice

Encuentro de ciudades a través de las artes: Medellín – Envigado – Guayaquil, 2023. Un encuentro que se actualiza y se amplía <i>Elena Acosta</i> .....	<b>9</b>
Medellín: la ciudad de los amores ocultos <i>Pedro Adrián Zuluaga</i> .....	<b>17</b>
Escena <i>queer</i> en Guayaquil. Baúl de cosas: cartografía de los archivos sexo-disidentes en la escena teatral <i>Andrea Alejandro Freire</i> .....	<b>45</b>
Un día despertó, tenía 50 años... y unas tremendas ganas de bailar <i>Ángela Arboleda Jiménez</i> .....	<b>67</b>
Estética fanzinerera: Guayaquil en fragmentos <i>Olga del Pilar López Betancur</i> .....	<b>89</b>
De Medellín a Medallo. Fundaciones y refundaciones del relato de ciudad durante la década de 1980 <i>Juan Diego Parra Valencia</i> .....	<b>117</b>
Cartografías, afectos, territorios <i>María del Pilar Gavilanes</i> .....	<b>137</b>
Estudio multidisciplinar del paisaje sonoro en Guayaquil. Una escucha desde la investigación artística <i>Luis Pérez Valero</i> .....	<b>153</b>
Excurso final. Pensar Medellín desde Guayaquil <i>Juan Diego Parra Valencia</i> .....	<b>169</b>
Separata .....	<b>173</b>

# MEDELLÍN



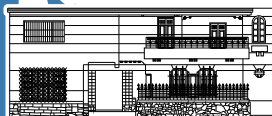
Palacio de Bellas Artes - FUBA



Museo de Ciencias Naturales de La Salle ITM



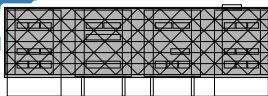
Facultad de Artes y Humanidades ITM



Bloque 3 Fundación Universitaria Bellas Artes

# ENVIGADO

Est. Envigado



Tecnológico de Artes Débora Arango



Universidad de las Artes

# GUAYAQUIL

# **Encuentro de ciudades a través de las artes: Medellín - Envigado - Guayaquil, 2023. Un encuentro que se actualiza y se amplía**

*Elena Acosta<sup>1</sup>*

A finales de abril de 2022, un grupo de profesores, estudiantes y artistas llegó a la ciudad de Guayaquil, donde tendría lugar el *Encuentro de ciudades a través de las artes: Guayaquil-Medellín*. A la iniciativa de la Vicerrectoría de Posgrado e Investigación en Artes de la Universidad de las Artes, de la ciudad ecuatoriana, se sumó la Facultad de Artes y Humanidades del Instituto Tecnológico Metropolitano, que aceptó la invitación a curar el componente Medellín y a contribuir al evento con conferencias, conversatorios, conciertos, muestras cinematográficas y una exposición. Desde el principio se planteó que este encuentro sería solo el primero de muchos que se realizarían después: luego de este, seguiría el que tendría a Medellín como ciudad anfitriona y, más adelante, la cadena se extendería a otras ciudades latinoamericanas, ya que el propósito era, sobre todo, conformar una red de investigadores y artistas que pensarán la situación del arte contemporáneo urbano en el sur del continente americano y co-crearan a partir de esas nuevas alianzas.

El segundo encuentro proyectado se materializó entre el 31 de octubre y el 3 de noviembre de 2023 y, para esa ocasión, se invitó también a la Fundación Universitaria Bellas Artes y al Tecnológico Débora Arango; manteniendo la misma línea, esta vez la Vicerrectoría de Posgrado e Investigación en Artes de UArtes se encargaría del componente curatorial de Guayaquil. Desde la planificación inicial de los dos eventos se propusieron

---

1. Docente investigadora de la Facultad de Artes y Humanidades del ITM. Co-curadora del componente Medellín.

sendas publicaciones de investigación, ya que los conferencistas y curadores que participaron tenían investigaciones en curso o hacían parte de procesos de investigación-creación de ambas instituciones. El libro del primer encuentro fue lanzado en el segundo y se propuso que el de este se lanzase en el tercero, y así sucesivamente; esto último consolidaría los lazos de investigación y co-creación entre las instituciones participantes e invitaría a los investigadores y creadores a una producción constante a la luz del concepto curatorial transversal a todos los eventos: las expresiones artísticas actuales en las ciudades latinoamericanas. El ejemplar que reunió las aportaciones de la primera versión contó con una mayor cantidad de colaboraciones medellinenses, ahora reunimos sobre todo textos escritos por investigadores e investigadoras guayaquileñas.

Dicho encuentro realizado en Medellín y Envigado estuvo marcado por la interlocución y la creación desde los márgenes, también desde lo minoritario, es decir, desde las disidencias de distintos tipos. Aunque no todas las participaciones se ven reflejadas en el libro, las que sí lo están dan cuenta de las líneas investigativas y expositivas. De este modo, los textos de investigación y las curadurías que componen el volumen se dividen en cuatro grupos: exposiciones, expresiones artísticas de las disidencias sexo-genéricas, resistencias artísticas juveniles y callejeras, y cartografías afectivas.

La exposición visitante estuvo curada por Olga López, quien convocó a los artistas Ruth Cruz, Cristian Villavicencio, Paulina Romero, Gabriela Fabre y Gabriela Rivadeneira; arropados bajo el título "Prácticas situadas: colisión y dislocación de territorio, tecnología y ciudad", estas creadoras y creadores acogieron el llamado a presentar sus obras, en las que elementos de resistencia civil, urbana, de ética ecosistémica, de disidencias y de expresión de la intimidad, se concretan mediante el uso de diversas materias, entre ellas la digital. La exposición local fue curada por Elena Acosta y Juan Diego Parra, quienes convocaron a Jorge Alonso Zapata, (R.R.P.) Epidémica, Guillermo Correa, Juan Fernando Ospina,

Mauricio Carmona y Adrián Franco; estos artistas, bajo el título “Imá(r)genes Medellín”, exhibieron obras atinentes a la situación de distintos grupos marginalizados de la ciudad, lo mismo que a la contestación, sobre todo femenina, frente al maltrato, el abuso y el silenciamiento de procesos históricos locales de devastación urbana a través de la instauración de un discurso hegemónico que, incluso, propende por la desaparición de las huellas materiales de los desastres, hecho que vehicula el olvido paulatino, la amnesia colectiva y, en consecuencia, la incapacidad de actuar, por parte de la ciudadanía, frente a los acontecimientos que tienen efectos directos sobre ella.

El apartado de textos resultados de investigaciones, presentados en el libro, se abre con Pedro Adrián Zuluaga, quien revisa en el capítulo “Medellín: la ciudad de los amores ocultos”, las maneras como la homosexualidad en la ciudad ha sido objeto de obras literarias disidentes desde la década de los años veinte del siglo pasado y hasta la actualidad, dando ideas claras acerca de los modos en que los discursos imperantes respecto a la sexualidad han silenciado y oscurecido las experiencias vitales de gran parte de la población, haciendo necesaria una historiografía revisionista de la literatura local para comprender las maneras como algunos escritores han creado desde la alegría, el erotismo y la afirmación de la vida formas potentes de resistencia. El completo recorrido que ofrece Zuluaga comienza con *La novela de los tres* (1926), de José Restrepo Jaramillo, y finaliza en *Loca mitómana* (2023), de Guillermo Correa, periplo que permite observar cambios sustanciales de la sociedad medellinense pero también matices dogmáticos anquilosados en una urbe que tira para adelante y para atrás con la misma fuerza.

Por su parte, Andrea Alejandro Freire, en “Escena *queer* en Guayaquil. Baúl de cosas: cartografía de los archivos sexo-disidentes en la escena teatral”, se adentra en la importancia de los archivos de las disidencias sexo genéricas en Guayaquil para la construcción de una memoria colectiva, archivos que, por supuesto, no fueron

compuestos de manera ordinaria, sino que se configuraron en la medida en que múltiples existencias individuales dejaron marcajes en imágenes y cosas atesoradas con la aleatoriedad propia del fluido vital; esos distintos elementos componen una memorabilia de dolores, soledades y maltratos recibidos, pero también de luchas individuales, grupales y de alegrías que alentaron procesos de adquisición de derechos. Freire, artista e investigador, da cuenta de un trabajo en el que se funden la reflexión conceptual y la creación para efectos no (o no solo) de comprender una historia, sino de reactivarla y potenciar con y a través de ella una interpelación constante sobre el presente.

En el capítulo “Un día despertó, tenía 50 años... y unas tremendas ganas de bailar”, Ángela Arboleda despliega una escritura expandida, en la que transita por los géneros textuales y por los pronombres de la enunciación; con ella compone una sugestiva reflexión sobre la experiencia existencial de la mujer madura, al mismo tiempo que pone en cuestión prejuicios extendidos sobre las implicaciones de la edad en los cuerpos. Partir de la carnalidad propia, asumirse como multitud, como “yoes” que hablan y se hacen cargo de lo que dicen, es marcar puntos de partida y de llegada del texto que nos instalan a quienes leemos en una intimidad polifónica que nos compromete a una escucha amorosa, así como también le permite a su autora explicar los lazos irrompibles que nos unen a la tierra que habitamos y al agua que la recorre: con el concepto de “terrihidrotorios”, Arboleda nos adentra en la constelación de hilos que nos hermana, nuestras venas y arterias nos recorren, las protuberancias de nuestra piel, sus depresiones, sus surcos, las marcas que nos deja el tiempo, inscrito en el presente de nuestra carne que, a su vez, nos conecta con las ancestras y las que vendrán. El cuerpo como mapa espaciotemporal en el que bailar ocurre como insistencia en la vida y la autora lo hace también con una escritura que en sí misma resiste a los regímenes de poder de la hegemonía académica, que en ocasiones se presenta tan tullida como anquilosadas las ideas que defiende; la artista investigadora

da cuenta de líneas de fuga de los cuerpos feminizados, al tiempo que pone en tela de juicio los modos de expresión impuestos al pensamiento.

En el capítulo titulado “Estética fanziner: Guayaquil en fragmentos”, Olga del Pilar López Betancur traza una cartografía fanziner de la ciudad ecuatoriana, teniendo en cuenta aspectos fundamentales que involucran estética y política en muchos circuitos escriturales actuales, lo mismo que elementos propios del análisis semioestético y de los estudios culturales. López Betancur analiza de modo riguroso los efectos que tienen los grupos de jóvenes cuyo propósito es la resistencia a los modos instaurados de publicación elitista y la expresión de ideas disidentes respecto a los regímenes políticos, educativos e institucionales de todo tipo, también sexogenéricos y artísticos. La autora explica cómo, al tratarse de escrituras y publicaciones minoritarias, cuyos estilos son tan heterodoxos como sus planteamientos, se difuminan por las ciudades a través del contagio, no de planes de circulación y, por ello, proliferan y se anclan en las búsquedas de los jóvenes constituyendo una potentísima máquina de resistencia. En ciudades latinoamericanas, donde muchas personas están sometidas a la precariedad, los fanzines tienen fuerte resonancia; la autora revisa algunos casos e incluso resalta la influencia que tuvo la música de *Rodrigo D. No futuro* en la estética punkera guayaquileña.

Juan Diego Parra Valencia en el capítulo “De Medellín a Medallo. Fundaciones y refundaciones del relato de ciudad durante la década de 1980”, traza, a su vez, otra cartografía con base en tres puntos de partida: la disyunción entre Medellín y Medallo como un asunto terminológico, como un asunto cultural y como un asunto estético. Parra Valencia revisa detenidamente la aparición de un término nuevo para referirse a una suerte de ciudad otra que configuran los acelerados poblamientos de las montañas que rodean el Valle de Aburrá; “Medallo” empezaron a llamar los camajanes a la ciudad que experimentaban, excluida de privilegios y olvidada por el Estado, por oposición a la Medellín tradicional, anclada en

los valores y asentada en prerrogativas, organizada e idealizada por los habitantes de las clases media alta y alta. Dos topónimos que dan cuenta de una profunda escisión social y de los prejuicios culturales que se arraigan a ambos lados de la línea divisoria, en uno de los cuales se construye la idea de que la violencia urbana creciente se debe a los nuevos pobladores llegados a las laderas a causa de la violencia rural, a pesar de que tanto estudiosos como artistas empiezan, desde los años ochenta, a mostrar que las causas de la degradación social son mucho más complejas. Entre las manifestaciones artísticas de ese momento, el autor muestra cómo los movimientos musicales llamados *Metal Medallo* y *Punk Medallo* no solo expresaron con sus estéticas transgresoras y radicales y con gestos nihilistas toda su rabia, angustia e impotencia por la tragedia que se enseñoreaba en las calles, sino que en sí mismos fueron atravesados por la fractura entre esas dos ciudades que laten en Medellín.

María del Pilar Gavilanes refiere en el capítulo “Cartografías, afectos, territorios” experiencias de investigación formativa y de investigación-creación situadas en la ciudad de Guayaquil, a través de las cuales se construyen cartografías afectivas de la ciudad portuaria, con base en diálogos intermediales que se concretan en ejercicios individuales y colectivos que incluyen el montaje de imágenes y textos alusivos al territorio. La autora revisa tres experiencias cartográficas: un proyecto de aula en el marco del curso Espacio Público, Ciudad y Prácticas Artísticas, en el que los estudiantes tienen la posibilidad de resignificar sus espacios urbanos vitales y de tomar posición frente a esas experiencias espaciales a través de la exploración de distintos medios artísticos; *Guayaquil en ruinas. Cartografía filmica de una ciudad* (2023), libro en el que Libertad Gills y Martín Baus se adentran en la desaparición de espacios cinematográficos en la ciudad, al mismo tiempo que proponen trabajos colaborativos, creaciones nuevas que cartografíen el presente guayaquileño y extiendan la experiencia del montaje en la escritura y edición misma del libro; el poemario

*Guachapelí*, en el que se convocan frases del libro *Los que se van* (1930), escrito por el grupo de Guayaquil, y se ponen en diálogo con fotografías realizadas en tiempos recientes en la ciudad, todo con el propósito de habitar a través del arte esos espacios que se escapan durante la pandemia y de homenajear a los muertos que deja.

Luis Pérez Valero presenta “Estudio multidisciplinar del paisaje sonoro en Guayaquil. Una escucha desde la investigación artística”, capítulo en el que propone una cartografía sonora de la ciudad, que sirve como referente metodológico para experiencias de investigación-creación extensibles a otros territorios, habida cuenta de la potencia expresiva del sonido y de la imperativa necesidad de otros tipos de escucha en las ciudades contemporáneas. Ha elegido tres casos de estudio: *El humedal suena* (2021), de Víctor González, *Perspectivas* (2021), de Darío Dávalos, y *Pictosonidos* (2022), de Juan Pablo Manquián. La naturaleza, la pandemia del Covid-19 o la convulsión misma del centro urbano desencadenan procesos de creación en el contexto de los paisajes sonoros que incitan en Pérez reflexiones sobre los modos en que hoy se relaciona y fusiona el trabajo del productor musical con la labor creadora, la comprensión de los paisajes sonoros como archivos susceptibles de ser importantes en términos patrimoniales, la consolidación de una nueva escena musical en su ciudad, lo mismo que sobre otras posibilidades para la enseñanza en el marco de las nuevas tecnologías. El autor, además, alude a los rasgos urbanos y afectivos que vinculan a Medellín y a Guayaquil en sus universos sónicos, y a él, no solo como investigador, sino como cuerpo que a lo largo de su existencia ha recorrido y habitado distintos territorios —matiz que ata su texto de modo directo al sentido del encuentro—.

Las distintas propuestas del libro, entonces, dialogan entre sí y se presentan como vértices temporales desde los que producir nuevos encuentros, conversaciones y resonancias. Guayaquil es el topónimo de una ciudad latinoamericana, pero también es la palabra que refiere a una zona pauperizada de otra; así como ese nombre fue el punto de partida de estos dos encuentros iniciales, nuevos

nombres los serán de otros por venir, animados por el impulso de resistencia que alienta a las y los artistas en este sur global que insiste en liberarse en cada acto de creación. ARTE, RESISTENCIA, CIUDAD.

## Medellín: la ciudad de los amores ocultos

*Pedro Adrián Zuluaga*<sup>2</sup>

La literatura sobre sexualidades diversas en Medellín empieza como una escritura ambivalente: imposibilidad de no escribir sobre el deseo disidente y, al mismo tiempo, imposibilidad de hacerlo. Ese origen se puede situar en un puñado de poemas y una novela que, para lograr escribirse, necesitaron de las rutas y desvíos del exilio, como si el deseo mismo fuera una advertencia sobre nuestra condición universal de expatriados o desterrados.

*La novela de los tres* fue escrita en Bogotá y publicada en 1926 por Ediciones Colombia, una editorial de Germán Arciniegas, y vio la luz junto a varios cuentos no inéditos del autor. José Restrepo Jaramillo, más conocido como J. Restrepo, había nacido en Jericó a finales del siglo diecinueve. En su pueblo natal vivió los primeros años de su vida; en 1922 llegó a Medellín y se empleó en una oficina jurídica, a la vez que se integró a círculos culturales y literarios y, en particular, a los que por entonces regentaba Tomás Carrasquilla. Cuando, en busca de ampliar sus horizontes vitales y literarios, Jotica, como le decía Carrasquilla, se fue a Bogotá, el maestro sentenció que allá, en la frívola capital, su pupilo se contagiaría de la tendencia a esa literatura “mujeril” que el maestro de Santo Domingo veía con sorna y sospecha.

Librado de la vigilancia canónica de Carrasquilla pudo Restrepo Jaramillo escribir sobre lo que estudiosos de su obra han tachado, al menos en su aproximación a *La novela de los tres*, un componente homoerótico que la ubicaría como la primera obra

---

2 Pedro Adrián Zuluaga es Magister en Literatura de la Universidad Javeriana, y profesor de las universidades Nacional, sede Bogotá, y de Los Andes. Entre sus publicaciones están los libros *Literatura, enfermedad y poder en Colombia: 1896-1935* (2012), *Qué es ser antioqueño* (2020) y *Todas las cosas y ninguna*. En busca de Fernando Molano Vargas (2020).

narrativa colombiana que pone este asunto, tabú para la época, en el centro de sus preocupaciones. Estos estudiosos, entre ellos Jairo Morales —quien ha investigado y divulgado la obra del autor de Jericó—, guardan silencio, o al menos prudencia, sobre ese aspecto *desviado* de *La novela de los tres* y enmascaran el problema apelando a las categorías usuales que se le han atribuido: novela psicológica o novela de vanguardia. *La novela de los tres* puede ser ambas cosas sin dejar de ser también una novela en extremo autoconsciente que reflexiona sobre el acto mismo de la escritura, sembrando a cada paso pistas para ser leída en otra clave.

Los primeros ocho capítulos de *La novela de los tres*, marcados numéricamente, transitan por la creación, por parte de un escritor, de un ambicioso proyecto literario: hacer una novela sobre Jorge, un joven de provincia en Bogotá, que trabaja en una librería y es asediado por lo que se describe como el mal de Wilde, entre otros guiños suficientemente claros de su homosexualidad, cuya manifestación principal en la novela es el amor del personaje por Gabriel, un bello muchacho de quince años. Si bien ese amor se inscribe, en parte, en los códigos del amor helénico, también allí se filtra el discurso de la degeneración y la corrupción de la raza que ancló tan fuertemente las ansiedades de la Colombia de principios del siglo veinte.

Y otra vez, frente a Gabriel bello y asombrado, vio a Luquitas y a Mico y a toda la legión de los llamados el bobo en cada pueblo: falange de invertidos y solitarios del sexto mandamiento, carne generalmente prófuga de seminarios y de manos muy devotas, pervertida por gracia de esa sensible desviación que da el latín aprendido con fines religiosos; oscuro batallón de gentes cuya edad se pierde en el rostro desmasculinizado y en cuyos espíritus viven el genio y la idiotez en desconcertante ayuntamiento, hasta que un día, cuando menos se espera, caen destrozados como los troncos que pudren el invierno, los lustros y las larvas, haciendo crecer las pupilas espantadas de los vecinos y casi enloqueciendo con sus

misteriosas enfermedades y muertes a los médicos de la aldea, cuya ciencia tiembla de miedo ante esas humanidades podridas de genio y de pecado que estranguló una justicia oculta y terrible (Restrepo Jaramillo, 1926, p. 27).

Dentro del repertorio cultural con el que el autor dialoga está también Álvaro Retana, escritor español reconocido entonces por ser el cronista de la vida frívola y libertina, incluida la bisexualidad y la homosexualidad, y con fama bien ganada de rojo y mariquita. La novela de Restrepo Jaramillo se desdobra en una segunda parte que fabula sobre la interrupción de la escritura, proceso descrito con letras de la A a la M. Lo escrito en los ocho primeros capítulos ha sido tachado, modificado o expurgado, y en esta segunda parte se buscará al culpable de esa censura, de ese acto de rebelión contra la escritura, que con toda probabilidad está relacionado con la inclinación erótica de Jorge hacia Gabriel. Es el personaje quien borra lo que se escribe sobre él.

La novela de Restrepo Jaramillo comparte un espacio sensible con otros relatos latinoamericanos de la misma época como el cuento "Un hombre muerto a puntapiés", del ecuatoriano Pablo Palacio, publicado en 1927, y que sigue la estructura de una narración policíaca que intenta descifrar las razones de la muerte de Octavio Ramírez, un extranjero en Quito, personaje tomado de una crónica roja de periódico, que es asesinado al dejarse arrastrar por "una desviación en sus instintos" (p. 86) que el informe policial con que el relato comienza encapsula en la palabra "vicioso" (p. 80).

Bajo la sombra de la vergüenza y la marginalidad del personaje homosexual se dan pues estas dos narrativas pioneras. Hay otra condición de posibilidad: la ciudad como geografía que permite la emergencia de amores ocultos. Debajo de la ciudad normalizada, con sus fastos de progreso y modernidad, hay otra ciudad de individuos de imprecisos orígenes, extranjeros, "el bobo en cada pueblo" o, como los describió Restrepo Jaramillo, una "falange de invertidos y solitarios" que quizá se reconocían, como en el poema

de 1936, “Nocturno de los ángeles”, de Xavier Villaurrutia, por ser “una constelación más antigua, más viva aún que las otras. / Y esa constelación sería como un ardiente sexo / en el profundo cuerpo de la noche” (2024, s.p.).

Rescatar estas obras —en especial la novela de Restrepo Jaramillo— de los empeños de tachadura y represión en los que se ha ejercitado la crítica heteronormativa supone, siguiendo lo dicho por Deleuze sobre el trabajo de Foucault, “dar vida (...) liberar la vida allí donde está presa (...) trazar líneas de fuga” (1995, p. 120). Hacer un surco favorable a estas obras de distinta manera exiliadas.

Exiliada también fue la poesía homoerótica del antioqueño Miguel Ángel Osorio, este mito que fatigó su cuerpo y su alma por distintos países del espinazo americano “para decirse y desdecirse en su múltiple, inestable, verdad de humo” (p. 273), tal como lo describe Fernando Vallejo en *Barba Jacob el mensajero*. Entre 1911 y 1933, el poeta de Santa Rosa de Osos escribió al menos cinco poemas que se permitieron ventilar el amor por los muchachos, también inscribiendo ese amor en las convenciones culturalmente aceptables del mencionado amor griego o idealizando a los jóvenes por ser portadores del “radiante misterio de la vida” (“Retrato de un jovencito”, p. 76) o contenedores en el que “un nuevo dios empieza” (“Elegía platónica”, p. 13). Estos poemas son: “Retrato de un jovencito” (1911), “Los desposados de la muerte (1919)”, “El rastro en la arena” (1927), “Elegía platónica” (1932) y “Elegía del marino ilusorio” (1933).

No hay una línea clara de continuidad entre homoerotismo y tragedia en los poemas *queer* de Barba Jacob. Sí hay esa continuidad en el título de su poema de 1919, “Los desposados de la muerte”, en el que describe, con evidente deseo, a seis muchachos en flor. Estos poemas muestran una clara conciencia de la fugacidad de la belleza juvenil, que anticipa los tropos del desgaste y la corrupción que otros poetas y narradores del amor homoerótico extenuarán: “Si fue con los mancebos el goce y la ufanía, / ¿qué importa que no duren sus rastros en la arena?” (2006, p. 136), escribe el poeta en

“El rastro en la arena”. O: “Amo a un joven de insólita pureza, / todo de lumbre cándida investido” (“Elegía platónica”, p. 13).

En los poemas homoeróticos de Barba Jacob se pone en escena una tensión imposible de resolver en su momento entre la exposición pública de un deseo proscrito (el amor de un hombre por los muchachos) y una cierta desterritorialización de este deseo, que al ser ubicado en un ámbito cultural elevado y pretérito se vuelve tolerable. Por otro lado, el tropo del amor griego, tal como es transparentado en el poema “Elegía platónica”, a la vez que descorre un velo para que sea vea la pasión amorosa de un hombre por otro, cubre o no deja ver la cruda realidad a la que se exponían los hombres marcados por ese deseo ya por entonces atrapado entre los discursos vigilantes del derecho (como crimen), de la medicina (como enfermedad) o del periodismo (como morbosa inclinación al escándalo).

Un poeta y escritor del campo cultural de la Antioquia extendida, el caldense Bernardo Arias Trujillo (22 de junio al 19 de julio de 2012), va a recalar de manera más abierta en la relación entre amor homosexual y corrupción de la pureza, como si la *paideia*, es decir la educación y formación del niño, que supone un ejercicio de transmisión cultural, quedara convertida en contagio, con su carga de degeneración y enfermedad. Arias Trujillo fue traductor de “La balada de la cárcel de Reading”, el tanático y triste poema que Oscar Wilde escribió desde su prisión, a la que fue condenado por el delito de ser homosexual. La literatura homoerótica también es una tradición de la amistad, una comunidad de lectura, como se va a probar años después en el escaso campo literario colombiano de novelas *queer*. Lo confirma el investigador Guillermo Correa en *Amores oblicuos*: “Mediante una estrategia cifrada de presencias, voces directas, metáforas, entrelineados y arriesgados relatos, la literatura reveló parte de ese secreto de erotismo, en apariencia proscrito, que de forma esmerada la prensa y la historia de la literatura cubrieron de silencio y sombras” (2023, p. x). Correa evidencia, en su exhaustiva y arqueológica investigación, que no

hubo ausencia de representaciones de sujetos queer en la literatura colombiana, y menos aún en la producción textual más allá de lo que convencionalmente consideramos literatura: "(...) pero sí hubo un silencio consciente e institucional, en el formato *de eso no se habla, aunque esté escrito*" (p. xi, énfasis en el original).

En la obra del atormentado Arias Trujillo, y en especial en su célebre poema "Roby Nelson", escrito en 1932, el amor, o más bien el encuentro fugaz entre el hombre y el muchacho, tomado de la tradición griega, sucede en un ambiente sórdido de arrabal, y, una vez más, necesitó del exilio para manifestarse, dejando una señal de que es el viaje el que posibilitará en buena parte la experiencia del homosexual masculino. Este debe irse del solar paterno y de las cosas conocidas para vivir su sexualidad, debe traicionar la ley del padre y de la madre con sus exigencias de normalidad y sucesión.

Arias Trujillo fue diplomático en Argentina y allí escribió su famosa pero no acreditada novela *Por los caminos de Sodoma: confesiones íntimas de un homosexual*,<sup>3</sup> publicada en 1932, el mismo año del poema "Roby Nelson". El adolescente protagonista de "Roby Nelson", que es un poema narrativo, ya está corrompido en ese ámbito de "poetas, pederastas, muchachas milongueras, / apaches, morfinómanos, artistas y pintores" (22 de junio al 19 de julio de 2012, p. 15) en que ocurre el encuentro nocturno, cuando el poeta pagará al muchacho por una noche de amores, tal como se describe al final del poema.

Muchachito bohemio, príncipe de tus vicios,  
exquisito y perverso, frágil como una flor.  
En mis noches paganas de crisis voluptuosas,  
en los hondos naufragios de mi fe y mi dolor,  
te pido como antes que me vendas dos cosas:  
un gramo de heroína y dos gramos de amor (p. 15).

---

3. Publicada con el seudónimo de Sir Edgar Dixon.

## Geografías del deseo proscrito

Los arrabales de la ciudad, o sus centros convertidos en lugares de encuentro de distintos tipos de seres proscritos, vuelven a aparecer tres décadas después en la novela *Aire de tango* (1973), de Manuel Mejía Vallejo, un escritor de la nostalgia y de la tierra que muestra aquí la gran transformación que tiene como núcleo al barrio Guayaquil, espacio céntrico de Medellín en el que crece una cultura marginal que da la espalda a los ideales de progreso y bienestar de la ciudad normalizada. Guayaquil equivale a otra forma de exilio para personajes que exhiben una guapura que se aviene mal con los ideales de cultura civil urbana. En ese contexto, aparece el deseo homosexual de Jairo, como una fisura o un rompimiento del ideal monolítico de hombría o masculinidad; según Jaime Orrego:

(...)el ambiente desintegrado que aparece en la novela es el trasfondo de otra fragmentación, la del personaje principal, Jairo. Junto con la crisis cultural que se despliega en el espacio de este barrio de Medellín, aparece también una crisis en la cual la sexualidad de Jairo queda sometida a esta misma fragmentación (p. 88).

Apenas dos años después de *Aire de tango*, se publica en Medellín una novela que quemaba entre las manos, según dijo el periodista Alberto Aguirre, el único que la vendió en su famosa librería del centro de la ciudad, eludiendo un mandato tácito de censura con el que la parroquia antioqueña reaccionó a lo incendiario del material. *Te quiero mucho poquito nada. Historieta*, que vio la luz en 1975 con un tiraje de mil ejemplares firmados por el autor, es una novela de formación y una declaración de amor y odio. Las ilustraciones que justifican su subtítulo de historieta fueron del propio autor, el artista plástico Félix Ángel, quien ya había celebrado en pinturas y grabados el cuerpo masculino, especialmente el de

los grandes deportistas que le interesaban por el contraste entre su origen popular y su notoriedad social.

Pipe Vallejo, su personaje principal, es descrito por el autor como una identidad fluctuante: “Hombrecito-niña-niño-cacorro... Monstruo entero niñomediobello” (1975, p. 17). La novelita de Ángel se atrevió a nombrar, con una altanería impensada, un deseo que tenía una voz susurrada, o que era nombrado por un aparato institucional interesado en tener el control sobre esa enunciación. “Desapacible, experimental, armada a retazos y con un narrador que prueba todos los puntos de vista” (Zuluaga, 22 de junio al 19 de julio de 2012a, p. 16); no solo fue pionera en disputar las condiciones de un discurso para nombrar el amor homoerótico, también es un artefacto de hechura vanguardística, un libro-objeto cuyos collages y dibujos muestran que la visión estética de Félix Ángel, un artista ya reconocido en ese momento, estaba cambiando para convocar lo fragmentario, lo pornográfico, el homoerotismo desafiante. Si se podía hablar de deseo homosexual, como ya lo habían hecho Manuel Mejía Vallejo o J. Restrepo Jaramillo, la condición para hacerlo era mostrando un deseo partido y fisurado.

En una entrevista con Félix Ángel en 2016, cuando la feria Art Medellín quiso cerrar un ciclo en la relación de este artista tajante y radical con la ciudad que lo expulsó en los años setenta, este respondió sobre sus gestos iconoclastas de esa década, entre ellos la exposición de collages y dibujos descolgada del Museo de Zea en 1976, o la sugerencia de moderar el tono hecha por los directivos del periódico *El Mundo*, tras un artículo suyo —“La cadena MAM y Cía.”—: ¿qué resultó intolerable para la sociedad antioqueña en estos episodios?

Todas esas transgresiones fueron una forma de proponer algo nuevo y de lo cual uno es responsable en todo el sentido de la palabra. Esa es la diferencia con el escándalo. Si ha habido escándalo es una consecuencia. La intención ha sido siempre mover hacia adelante las cosas; eso responde a mi integridad como artista. Es la razón por

la cual me fui de Medellín y me vine a Estados Unidos. Aquí siempre se considera la posibilidad de que en la controversia hay algo de interés. A nosotros, en cambio, no nos gusta remover nada. Hemos creado la farsa de que vivimos en un paraíso para justificar el hecho de no querer cambiar (Ángel citado en Zuluaga, 27 de septiembre al 25 de octubre de 2016, p. 39).

Años después de su teatral salida de Medellín, Félix Ángel volvió a querer impactar la literatura local y nacional con el libro de relatos *Él y el otro* (2016) y la novela *Tantas vidas, Miguel* (2021)<sup>4</sup> que combinan el ambiente mundano de las ciudades norteamericanas con evocaciones de Medellín. Pero estas obras recientes tuvieron una repercusión muy menor en una ciudad que ya había aceptado, bien que mal, los flujos identitarios, los flujos de capital y los fluidos del placer.

León Zuleta, intelectual hijo de obreros y militante radical, practicó en las décadas de 1970 y 1980 una extraña mezcla de freudomarxismo, más bizarra e inmoderada que la del otro Zuleta, Estanislao, y propugnó por una revolución sexual-política. En libelos como *El cocodrilo insurgente*, del cual se publicaron cuatro números, o en *La carreta libertaria*, una revista que no llegó a publicarse, porque fue bloqueada por los profesores de la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Antioquia, en el periódico *El otro* (1977-1979), o en las búsquedas de la otra conciencia a través de los hongos, la marihuana o la amanita muscaria —cuyas visiones se concretaron en libros como *Bazuco street. La calle de los juegos artificiales*—, Zuleta se entregó a una escritura experimental y barroca, siempre conectada con la invención de nuevas formas de vivir y amar.

A su Grupo de Estudio de la Cuestión Homosexual (Greco), Zuleta convocó a mujeres, pues concebía su lucha inseparable de la del feminismo. Están por estudiarse los vasos comunicantes entre las publicaciones periódicas de Zuleta y una revista como *Brujas*, liderada por Marta Cecilia Vélez y Flora María Uribe por los

---

4. Ambos libros fueron publicados por Editorial Tragaluz.

mismos años. En la década de 1990, poco antes de que León fuera asesinado, *El Otro* tuvo una segunda etapa. En el número 666-1, de noviembre de 1991, escribió:

Hoy en día, con la crisis del sexo en los Tiempos del SIDA, pretendemos superar los retos del heterosexismo, de la arquitecturadelautorismofalocéntrico, de sus variantes feminista y homosexual, edadista, racista y nacionalista, y de los esquematismos suntuarios de razas, etnias, clases sociales y clanes de casta por privilegios, de economía y de tiempo en el abuso de la coyuntura y de las correlaciones de fuerza entre grupos de presión. Pretendemos postularnos en la fundación del movimiento armónico simple, m.a.s y por favor no confundirlo nunca jamás con el grupo paramilitar y sicarial M.A.S. Y nos convocamos por una post cultura andrógina y esquizosémica de factura intergaláctica una vez concluidos los análisis del agotamiento del hábitat terricolor y de la in-ficción de la infra imaginación humanoide que nos circunda entre agonía y cadáver (p. 2).

En 1983, Zuleta hizo parte del grupo de treinta hombres y una única mujer que participaron en la primera marcha por el orgullo gay que se realizó en Colombia. Esa marcha, que en otras versiones tiene distintas contabilidades sobre el número de asistentes (en alguna se habla también de la asistencia de dos lesbianas), se realizó en Bogotá, bajo la consigna de "Saltemos por la ventana". La invitación a saltar por las ventanas es tomada de textos de Zuleta que aireaban nuevas formas de afecto, sacándolas del closet y de los ámbitos privados y reconociéndolas como prácticas políticas: "De niños creíamos que la calle era un espacio encantado por el temor, el riesgo y la prohibición. Solo los varones adultos podrían acaso disfrutarlo sin desmerecer en su integridad" (Zuleta, 2009). Zuleta se tomó las calles e invitó a otros disidentes como él a hacerlo.

La invitación a saltar por las ventanas conlleva una obvia referencia espacial, que se repite en los testimonios sobre la vida

de Zuleta recogidos en “La cosmovisión del YO”, un texto que hace parte de su libro antológico *De semas y plebes*: “Me movía en un espacio solo de tres o cuatro cuadras alrededor de la casa; tenían que llevarme a la escuela porque no sabía moverme en esos otros espacios tan aventurados de los barrios” (1996, p. 19). La condición de su emancipación personal —y tal vez la de todos— pasa por salir de la casa y sus espacios reglamentados y ganarse el derecho de ocupar los espacios públicos (como intelectual que va al frente y lidera o como un activista más), proscritos por el miedo inducido. Más aún, la vida y el pensamiento de Zuleta ponen en crisis la separación convencional entre lo público y lo privado, al sacar de la casa lo que parece pertenecer a sus dominios: los placeres, la intimidad sexual, los afectos. Tal fue el sentido de la revolución poético-política por la que militó. En Zuleta, la escritura no estaba separada de la propia existencia. Zuleta escribió para vivir, vivió para dejarse marcar y matar. Y lo mataron en la madrugada del 22 de agosto de 1993, hace pues un poco más de 32 años.

Un texto de Juan Camilo Rengifo, publicado en el periódico universitario *De la Urbe*, pregunta por su muerte y lo recuerda:

¿Por qué a usted, señor Zuleta? ¿Por ser homosexual? ¿Por ser de izquierda? ¿Por sus borracheras? ¿Por su consumo de marihuana? ¿Por qué a usted, señor Zuleta? ¿Acaso por ser fundador del Movimiento de Liberación Homosexual de Colombia, o por promover la primera marcha gay del país en 1983, o por haber hecho parte de la Juventud Comunista (JUOCO), o por haber trabajado en el Instituto Popular de Capacitación y en la Escuela Nacional Sindical? Usted que fue filósofo, profesor, intelectual, poeta; que llegó a ser ángel, demonio, luz, sombra, se convirtió en un referente político y académico, empecinado en los Derechos Humanos y fiel amigo de los sectores sociales. Usted, un hombre de “noches intensas”, que comenzaban en el bar Serenata o en cualquier otro ubicado en las calles del centro de Medellín, lejos de la farándula y con la compañía de Piedad Morales. Frecuentes borracheras que iniciaban después

de las seis de la tarde y que al igual que Piedad se esfumaban a media noche para dar paso a los consumos de marihuana, al disfrute de lo erótico, a la libertad total del cuerpo.

Usted que quién sabe cuántas veces escuchó las palabras marica, cacorro, dañado, torcido, anormal, pirobo, pecador, roscón, galleta; usted mismo que quién sabe cuántas veces contestó con besos, risas pícaras, sensuales caricias y descarados coqueteos; usted, que somos todos, que quién sabe cuántas veces fue llamado, cuántas veces fue golpeado, burlado, insultado, negado, olvidado, asesinado.

Usted que amó al hombre hambriento, a la lesbiana, al policía, al transgenerista, a la mujer vulnerada, al marica, al prisionero de la calle, al homosexual, a la prostituta, al de altos ingresos, al hombre corrupto, al individuo ignorante, al marihuanero, al obrero, al borracho; que caminó con los sindicalistas, las feministas, los comunistas, las juventudes; que respetó al otro, al que le era diferente, lo escuchó, lo entendió, lo amó; que se empecinó con los Derechos Humanos; que se condenó al amor y lo condenaron al rechazo; que se convirtió en un demonio por no comulgar con el patriarcado, con el sistema, con el autoritarismo y la exclusión; fue entonces el hereje al que odiaron, expulsaron, desterraron, exiliaron, asesinaron, silenciaron (2009).

También mataron al dramaturgo y escritor José Manuel Freidel, incluso antes que a Zuleta, como si una muerte fuera la prefiguración de otra. Freidel fue otro huracán que nos sigue aireando, como lo prueba la pervivencia de sus obras y la reciente publicación de un libro homenaje de la Editorial Eafit.<sup>5</sup> José Manuel se entregó a una escritura intensiva y desterritorializada, escribió dramaturgia y al dirigirla puso en escena mucho más que palabras. Fue un mago

---

5. Ver: Donadío Copello, A. (2022). José Manuel Freidel. Poeta del teatro: obras seleccionadas. Editorial EAFIT.

de la luz y del montaje teatral, además de un fino artesano de la lengua, y concibió el trabajo teatral como una aventura colectiva, a través de su grupo La Exfanfarria. El 28 de septiembre de 1990, Freidel salió del bar Catrú en la Avenida La Playa entre carreras 42 y 43 y subió a un carro desconocido. Horas después lo encontraron muerto. Nadie se atribuyó el crimen.

En su prolífica obra teatral, esa muerte estaba prefigurada. *¡Ay! ¡días Chiqui!* (1987) es el monólogo de un (sic) travesti que teme salir en las noches: intuye que puede ser objeto de la limpieza social. Pero el señuelo del amor lo lleva a la cita con su destino. Esta pieza de Freidel es teatro urgente, denuncia, acusación por la muerte de más de doscientos (sic) travestis en la Medellín de mediados de los ochenta. La obra ha seguido vigente con nuevos montajes y el odio y la violencia también (Zuluaga, 22 de junio al 19 de julio de 2012b, p. 14).

A otras muertes se asiste en una novela publicada por los mismos años en Medellín y que narra la vivencia de la ciudad del narrador intensamente autobiográfico en que se convertiría Fernando Vallejo desde su saga *El río del tiempo*, una pentalogía de la cual *El fuego secreto* es la segunda entrega. La novela fue publicada por el autor tres años después de la primera versión de la biografía de Porfirio Barba Jacob. Como Barba Jacob, J. Restrepo Jaramillo o Félix Ángel, Fernando Vallejo eligió —o le impusieron por la fuerza de un designio secreto— el exilio en distintos países del mundo, y desde esa lejanía escribe sus recuerdos de la vida maricona de Medellín. *El fuego secreto* es la evocación de una geografía de Medellín erotizada por un deseo urgente y disidente (apenas comparable a lo que después, aunque en otro tono, será la Bogotá de Fernando Molano Vargas, o la del protagonista de *Al diablo la maldita primavera*, de Alonso Sánchez Baute), con el recuerdo siempre anclado a los lugares. “En tanto allí voy a dar, no hay más calle que Junín, la más ancha, la más bella. Junín la

única, la que me basta con cerrar los ojos para poblar de presencias” (p. 18), dice, casi al comienzo, antes de que en la página siguiente, siempre en esa primera persona que encuentra en Vallejo los hilos que unen al chismerío, la homilía y la cantaleta, formas extraliterarias que trenzan su estilo, antes —digo— de que abra la libreta para enumerar su lista de caídos, de muerte natural que en Colombia quiere decir asesinados: Oscar Echeverri, Fabio Moreno, Jesús Restrepo, Ernesto Isaza, Jaime Monsalve, Luis Cortés, Jesús Lopera; “Mis amigos”, dice Vallejo, o el narrador, que son la misma y distinta persona, “Los mataron... Colombia asesina los mató” (1987, p. 21).

No son tantas hasta esos años ochenta del siglo pasado las obras literarias escritas en Antioquia sobre las disidencias sexuales, y sin embargo ya es posible establecer un cierto diálogo entre ellas. Antes de entrar de lleno a otros tiempos —los actuales—, cuando los problemas de nombrar estas líneas de deseo adquieran otras urgencias y estilos, conviene recapitular. Primero, la necesidad de viajar, de irse o saltar por las ventanas de la casa simbólica, como gesto paralelo o a veces anterior a salir del closet. Extranjería, extrañeza y exilio como marcas de la literatura sobre sexualidades disidentes. Hay que considerar que ubicar este deseo en las coordenadas culturales del mundo griego es otra forma de exilio. Y es el amor por los muchachos lo que va a articular en esas décadas primeras la trasposición literaria de la homosexualidad en Antioquia.

Vivir dentro de una tradición minoritaria posibilita tanto el abrazo como el rechazo. Es decir, posicionarse confrontacional o amorosamente ante ella. En el propio Vallejo se dan ambas tomas de posición. *El fuego secreto* está antecedida por la apasionada biografía sobre Barba Jacob que publica en su primera versión en 1984. Primero con Barba Jacob, como luego con José Asunción Silva o con Rufino José Cuervo, Vallejo va a establecer un linaje y fundar una república aristocrática de las letras, mucho mejor que la infame nación que les tocó en suerte a los cuatro.

De Tomás Carrasquilla, por el contrario, va a decir, cuando presenta al personaje de Hernando Aguilar, la Marquesa, quien tomó su mote de la novela *La marquesa de Yolombó*,

[mote] que se puso él mismo, porque no se lo dio nadie: ni Dios, ni el Rey, ni el pueblo inmundo. Y como un escapulario se lo chantó encima, por burlarse: de él, de mí, de usted, de Antioquia, del partido conservador y el partido liberal, de la Santísima Trinidad y la Sagrada Familia, y primero que todo y antes que nada y al final de cuentas, de Tomás Carrasquilla, ese viejito chismoso y marica de Santo Domingo, el pueblo de mi abuelo (1984, p. 7).

Y en el párrafo siguiente va a decir de Carrasquilla que es, o fue, un viejito urdidor de mentiras, seguramente pensando en las trampas y engaños que sueltan por el mundo los narradores omniscientes que todo lo ven y todo lo saben, mientras que él, Vallejo, solo da fe de sí mismo y de su verdad: “¿Qué me dicen? ¿Qué me niegan? Yo soy la única verdad, la única razón” (p. 17).

*El fuego secreto* introduce la antiolemonidad, la gracia de la cantina —*ese locus amoenus* antioqueño—, en la tradición regional de la representación del homoerotismo signada por la tragedia o la grandilocuencia, sin que la tragedia se excluya. En dos obras posteriores de Vallejo, *La virgen de los sicarios* y *El desbarrancadero*, el registro literario va a estar imbuido de nostalgia y derrota, dos sentimientos que aunque estaban presentes en su segunda novela de *El río del tiempo*, eran pasadas por el fuego incandescente de la pasión.

En 1994, Vallejo publicó *La virgen de los sicarios*, que es un retorno maléfico, para usar el adjetivo del poema del mexicano López Velarde, “al edén subvertido que se calla /en la mutilación de la metralla” (p. 184). Fernando, el melancólico, derrotado narrador, va a constatar ruinas sobre ruinas, apenas iluminadas por el fervor que le despiertan dos muchachos. La intervención de Vallejo en la naciente tradición de la novela sicaresca está teñida de esa “íntima

tristeza reaccionaria" (p. 186) que precisamente menciona López Velarde al final de su poema "El retorno maléfico".

La devastación del tiempo, el tropo literario del *ubi sunt?* (el dónde están los muertos, y qué fue de todo el esplendor que un día tuvieron los vivos), la muerte como realidad que todo lo iguala, atraviesan *El desbarrancadero*, novela de furiosa ternura, de amor filial de Fernando por su hermano agonizante, con la que además la muerte por sida aparece en la literatura colombiana, en 2001, once años antes de la novela testimonial *Vista desde una acera*, que se escribió primero, a mediados de los años noventa, pero se publicó apenas en 2012.

En *El desbarrancadero*, el cuerpo enfermo del hermano de Fernando es la pantalla en la que se refleja la agonía de un país y de una casa, la casa familiar del autor, convertida en ruinas como repitiendo sin querer la saga de los Buendía, a pesar de las desavenencias públicas entre el autor de *Cien años de soledad* y el de *El río del tiempo*.

Quando le abrieron la puerta entró sin saludar, subió la escalera, cruzó la segunda planta, llegó al cuarto del fondo, se desplomó en la cama y cayó en coma. Así, libre de sí mismo, al borde del desbarrancadero de la muerte por el que no mucho después se habría de despeñar, pasó los que creo que fueron sus únicos días en paz desde su lejana infancia. Era la semana de navidad, la más feliz de los niños de Antioquia. ¡Y qué hace que éramos niños! Se nos habían ido pasando los días, los años, la vida, tan atropelladamente como ese río de Medellín que convirtieron en alcantarilla para que arrastrara, entre remolinos de rabia, en sus aguas sucias, en vez de las sabaletas resplandecientes de antaño, mierda, mierda y más mierda hacia el mar. Para el año nuevo ya estaba de vuelta a la realidad: a lo ineluctable, a su enfermedad, al polvoso manicomio de su casa, de mi casa, que se desmoronaba en ruinas. ¿Pero de mi casa digo? ¡Pendejo! Cuánto hacía que ya no era mi casa (2001, p. 7).

Estas dos novelas de Fernando Vallejo, posteriores a *El río del tiempo*, además de hablar de exilios, hablan de retornos, trazan líneas de fuga pero también indican fuerzas centrípetas, muestran la atracción gravitacional de la casa que, sin embargo, solo se puede recuperar o restituir simbólicamente a través de la literatura.

## Los pliegues de una tradición

Voy a hacer aquí un excursio —y una restitución— para hablar de una obra que si bien no se escribió en Medellín, está vinculada de múltiples formas a la ciudad. *Un beso de Dick* fue premiada en 1992 con el segundo premio de novela de la Cámara de Comercio de Medellín. En la conversión de esta obra en novela de culto, personas e instituciones de la ciudad tuvieron una participación decisiva, y también en el eco posterior logrado por el autor, Fernando Molano Vargas, y por su obra.

Uno de los jurados del premio, Héctor Abad Faciolince, registró en sus diarios publicados con el título de *Lo que fue presente*, cómo llegaron a elegir ganadora —*ex aequo*— a la novela de Molano Vargas. Esto dice, en la entrada del 30 de mayo de 1992:

He leído sesenta y dos novelas para un concurso de la Cámara de Comercio. O no las he leído, no completas, según el viejo precepto: 'No tengo que comerme todo el huevo para saber que está podrido'. Al final hemos hecho ganar a dos: *Un beso de Dick*, de un tal Molano, y *Polvo eres*, de un tal Betancur. El fallo oficial, sólo dentro de 10 días. Ambas novelas, frescas, buenas, me reconcilian con lo que se escribe por aquí. Son muy distintas. Carlos José Restrepo y yo queríamos que ganara la primera, de Molano. El tercer jurado, la otra, pues a él le horroriza el tema abiertamente homosexual de la primera (2021, p. 175).

El nombre del tercer jurado, que Abad Faciolince curiosamente omite en su diario, es Fernando Soto Aparicio. En un ensayo biográfico que escribí sobre Molano Vargas menciono que Carlos José Restrepo y Abad Faciolince les pasaron las mejores novelas que habían leído a Alberto Aguirre, el librero y periodista en cuyo criterio ambos confiaban. Y que Aguirre sentenció también que la de Molano era la mejor y la que había que premiar. Vuelve así a aparecer, años después, la figura de este periodista y librero que en su Librería Aguirre burló a la censura y a la pacatería local y vendió *Te quiero mucho poquito nada*.

Con *Un beso de Dick* se parte en dos la representación del homoerotismo en la literatura colombiana. Podría decirse que el proyecto literario, y también ético-político de Molano Vargas, consistió en habilitar un espacio imaginario que permitiera, en este caso a dos hombres, vivir una historia de amor, con sus códigos de seducción, erotismo, espera, cuidado, en últimas, una historia de amor entre personas que pueden mirarse cara a cara y reconocerse en una experiencia común. En Molano hay una toma de posición confrontacional con el conjunto de obras homoeróticas que se escribieron antes de la suya.

En una conversación radial de 1993 con su profesor, el antioqueño David Jiménez Panesso, después del premio ganado un año antes por *Un beso de Dick*, Fernando le confirma a su maestro que leyó tanto *El fuego secreto*, la novela de Vallejo, como la de Félix Ángel, pero niega que sean una tradición o al menos que él, deliberadamente, quisiera instalarse en ella:

Quando yo estaba en el colegio buscaba literatura en que existieran historias de amor gay. (...) el primer texto colombiano que encontré es una novela que se llama *Te quiero mucho poquito nada*, de Félix Ángel, un autor antioqueño, y la encontré en la Biblioteca Luis Ángel Arango, recuerdo, y la leí allí. Después de eso he vuelto a encontrar las novelas de Fernando Vallejo, *El fuego secreto*. Aparte de eso, poemas... he leído los poemas de Gómez Jattin. Creo que tradición no es... se tiende a pensar que un relato porque hable de un amor homosexual deba

fundar un género específico de novela. Yo más bien pienso que existe una tradición de novelas que tratan de amor. Personalmente me parece intrascendente que sea un amor homosexual o heterosexual (Jaramillo, 30 de agosto de 2015, 6:22-7:39).

Entonces el profesor Jiménez Panesso le pregunta a Fernando si preferiría subrayar los parentescos o las distancias con esos autores colombianos que leyó; él responde:

Yo preferiría subrayar las distancias (...) Al leerlos sentí algo que no me gustó y es que eran obras que trataban de una especie de militancia con lo gay. A mí esa idea me parece estúpida. Nunca he pensado que yo deba militar en una causa a favor de los gays. Simplemente a lo que aspiro es a vivir mi vida. Más nada. (...) Pero no deseo convencer a nadie de asumir un tipo de vida o un tipo de amor semejante al que yo vivo (1993, 7:53-8:39).

Solo cinco años separan la publicación de *Un beso de Dick* de la de *El fuego secreto*, y en ese lustro se da un quiebre que muy probablemente tenga que ver con cambios profundos que atañen al conjunto de la sociedad colombiana, y a la movilidad de grupos y sujetos sociales que quieren llegar a ganarse un espacio propio de representación. Tanto Vallejo como Molano entienden que la materia de su obra literaria es su propia vida; son vidas delineadas por experiencias enteramente distintas pero con una misma confianza en la primera persona, en la ciudad como espacio de las aventuras y derivas del deseo: esa es su vitalidad. En Molano encuentra voz la experiencia de amor entre hombres de la clase trabajadora, que si bien ha sido marginalizada o subalternizada, en obras como *Un beso de Dick* o *Vista desde una acera* es mostrada en sus propios términos, no exotizada ni vista con ansiedad o desprecio. Es la narrativa de un muchacho de las clases populares que encuentra a otros que son como él y a quienes ama y desea, aunque la madurez literaria y existencial de Molano jamás elude hablar de las tensiones

de clase ni llega a plantear lo popular como un espacio arcádico o ajeno a conflictos que son transversales a todas las clases sociales como la fobia al erotismo y la captura del cuerpo por intereses políticos y sociales, y por instituciones como la familia, el colegio o la Iglesia.

La relación de Molano Vargas con Medellín pasa por varios niveles. Esta fue la ciudad que le sirvió de refugio cuando la vida con toda su dureza le caía encima como el odio de Dios, la ciudad en donde recibió la hospitalidad de amigos como Carlos José Restrepo o Abad Faciolince, donde se publicó también la primera edición de su siguiente libro, el volumen poético *Todas mis cosas en tus bolsillos*, y en la que se fraguaron los dos montajes de sendas obras teatrales que contribuyeron no poco a extender el culto en torno a Un beso de Dick: el montaje de 2002 dirigido por José Fernando Velásquez, y la ciudad en la que estudió Daniel Galeano, dramaturgo y director del segundo montaje, de la Barraca Teatro, que aún se sigue presentando en Bogotá.

Como un homenaje a ese lugar de Medellín en su obra me permití una deriva ficcional en mi biografía sobre Molano, *Todas las cosas y ninguna*, en la que imaginé un posible encuentro con Fernando Molano en una ciudad de esquinas y cruces en donde se manifestase “la bondad de los extraños”, una comunidad de señales y deseos escrita en una lengua secreta, un nocturno de los ángeles.

He tenido —recurrente— una fantasía. En una de sus idas a Medellín, de hace más de cinco lustros, Fernando y yo nos conocemos. Ocurre un día que sale de la casa de Carlos José Restrepo, a la que siempre llegaba para buscar el alivio de la soledad —ese lugar puro—, y en su deambular por las calles de la ciudad, y en el mío, nos cruzamos. Es en una esquina del centro —entre la avenida Oriental y La Playa—, una tarde en la que todos van enfundados en sus asuntos; preocupaciones de gente mayor: dinero, angustias... dinero, problemas. También él, también yo. Aun así, nos damos el uno al otro una mirada que rompe por un segundo el curso de

nuestros pensamientos. Hay allí, en esa esquina, un semáforo que, al cambiar, lo impulsa a él a adelantar sus pasos sobre la avenida, pues lo mueve la curiosidad de ir al barrio Boston, donde vivió la familia de Felipe, el protagonista de *Un beso de Dick*, antes de instalarse en Bogotá. Yo voy en dirección al sur, no sé muy bien a dónde, pero me quedo esperando. Quizá si él me regala una segunda mirada, quizá y entonces... Ya casi ha terminado de pasar la avenida cuando se vuelve a mirar. Sí, es a mí a quien sus ojos se dirigen, desafiando los segundos, el tiempo mezquino de los semáforos y de los relojes. También me levanta una mano, como desde el país de los muertos; su saludo, que es también una despedida, no me produce miedo. No sabré, en ese momento, que se llama Fernando ni que es escritor, es sólo un extraño que me entrega el don gratuito de su bondad... en esa esquina (Zuluaga, 2023, p. 196).

En 1997, y como traviesa respuesta contenciosa a la naciente novela sicaresca, el poeta y escritor de narrativa para niños, Rubén Vélez, publicó con su propio sello editorial, W.C, creado para tal fin, la novela pornometáfrica *Veinticinco centímetros*, reeditada en 2001 por Proyecto Editorial, el sello de Esteban Hincapié y Santiago Tobón que en 2000 había publicado una segunda edición de *Un beso de Dick*, y que después se convertiría en Editorial Babilonia. El catálogo editorial que armaron Hincapié y Tobón muestra los vínculos entre novela queer y contracultura. En 1998 publicaron la segunda edición de *Opio en las nubes* de Rafael Chaparro Madiedo (otro autor de culto, y quien había muerto, víctima de lupus, en 1995), y en 2001, además de la segunda edición de *Veinticinco centímetros*, publicaron la primera de *Érase una vez el amor pero tuve que matarlo (música de Sex Pistols and Nirvana)* de Efraím Medina. Hincapié y Tobón empezaron a ser vistos como editores de novelas LGBTQ+ cuando en realidad era lo contracultural, en un sentido más amplio, lo que les interesaba.

Alejandro Herrero-Olaizola y Daniel Balderston,<sup>6</sup> dos académicos que trabajan en universidades norteamericanas, han reparado en la novela de Rubén Vélez, ninguneada en la escena local en donde Vélez cumple un divertido papel de francotirador o botafuegos. Según la descripción de Herrero-Olaizola, *Veinticinco centímetros* “combina géneros seriales, poesía porno-erótica, guiones de cine, y un estilo de diario confesional para crear una trama al estilo pastiche que tiene lugar en un desconcertante Medellín” (2012, pp. 299-300). El académico, de esa forma, desvincula la novela de Vélez de la tradición de la sicaresca que había canonizado títulos como *Rosario Tijeras* (Jorge Franco, 1999) o *La virgen de los sicarios*, aunque reconoce que no por ello *Veinticinco centímetros* deja de tener afinidad con los elementos del “realismo sucio” de los años 90.

*Veinticinco centímetros* es narrada por una “diva a la deriva”, de identidad sexo-género no determinada, que funge de guionista de cine (“El sicario y la sicalíptica”) y poetisa de vanguardia (“Once mil vergas”). Vélez echa mano de un lenguaje sexual explícito y, aunque le pese, se alimenta del mismo gusto por el chisme y la exageración que *La virgen de los sicarios*. El nudo de la novela es la relación entre la diva y el sicario James Albeiro, quienes se conocen en una sala de cine porno. La diva entra en éxtasis con el miembro de veinticinco centímetros de James Albeiro, pero lejos de ser una mera mujer en falta, ella se nos revela como una loca capaz de dar rienda suelta a su imaginación de poetisa y guionista. Pero, como los sicarios de la novela de Vallejo, James Albeiro muere. Y la diva, con menos ínfulas de ser —como Vallejo— el último gramático de Colombia, y, por el contrario, emancipada y enaltecida como una *drama queen*, prorrumpe en un memorial de agravios contra Medellín: “¡Mierdellín, Mierdellín, devuélveme mis veinticinco centímetros!” (Vélez, 2001, p. 85).

Según Herrero-Olaizola (2012):

el autor busca descentrar, desordenar y reconfigurar las identidades

---

6 Ver: Balderston, D. (2008). Baladas de la loca alegría: Literatura *queer* en Colombia. *Revista Iberoamericana*, (225), 1059-1073.

sexuales de los personajes para hacer énfasis en la idea clave de que toda narrativa sobre el Medellín de los 80 y 90 es, por definición, una suerte de desplazamientos y, cabría decir, de sinsentidos. Por medio de la dispersa voz narratorial de la diva (a veces, es poeta; otras veces, guionista o incluso performer), *Veinticinco centímetros* resulta ser una obra entrecortada y proclive al desvarío narratorial y a la confusión (pp. 301-302).

Las proximidades y distancias entre textos como *Veinticinco centímetros* y *La virgen de los sicarios* reflejan la tensión de un mercado editorial que posiciona ampliamente obras como la de Fernando Vallejo y borra, o al menos condena a los márgenes, a novelas como la de Rubén Vélez. Claro, por debajo de la afinidad temática, hay notables diferencias entre *Veinticinco centímetros* y *La virgen de los sicarios*. En la segunda, los usos de la nostalgia afirman la evocación de un paraíso perdido. Hay, por otro lado, una cierta enunciación clasista en Vallejo, aunque aparezca permanentemente autosaboteada, lo que hace a la literatura del autor de *El río del tiempo* imposible, en todo caso, de ser instrumentalizado por un proyecto reaccionario. Por otro lado, la sensibilidad camp, kitsch y melodramática de Vélez, iba en contravía del canon realista de la novela colombiana de las décadas de 1980 y 1990.

En 2001, el Concurso de Novela y Cuento de la Cámara de Comercio de Medellín premió en la categoría de novela *La ciudad de todos los adioses*, del periodista y crítico de cine César Alzate Vargas, una novela de formación con algunos incidentes de iniciación sexual que rompe con el tono contracultural y confrontacional de la literatura LGBTIQ+ anterior. Quizá es una señal de que otros tiempos, los de una cierta normalización, están sobreviniendo y que los personajes de la nueva narrativa no están tan fuertemente sobredeterminados por sus elecciones sexuales. La recreación de la ciudad, por otro lado, cambia sus acentos trágicos y aunque sigue siendo determinante el habitar ciertos barrios y calles, estos ya no son necesariamente los márgenes habitados por camajanes y guapos. Hay un espacio para

la familia y para el personaje viéndose crecer en ella, por supuesto con fricciones, pero no como un renegado de la misma.

*La ciudad de todos los adioses*, que se centra en dos personajes, Andrés y Román, y que tiene varios narradores, es también una novela sobre héroes desencantados. Se pasa, en un continuum, de la novela de formación al romanticismo de la desilusión. Esto queda bien constatado en este fragmento, que describe un encuentro entre los dos protagonistas:

El bus nos descargó en la Avenida Bolívar. Atravesamos la Plazuela Nutibara, olorosa a orines y malas intenciones, subimos por la Primero de Mayo hasta Junín. Allí donde los faunos perdían a más hombres que las ninfas, me di cuenta de que estaba en el corazón mismo de la ciudad. El punto desde donde se bombeaba la sangre del organismo informe que identificaba como patria: el lugar del mundo que reclamaba para mí. Lo comenté con Román y él replicó: “La patria donde nada tenemos”. Era cierto, pero yo todavía deseaba creer en la superchería de una raza altiva que descujaba montañas inhóspitas y fundaba pueblos, y me fijé en el símbolo máximo de mi raza, la torre en forma de agujeta de costura en cuyo pie estábamos ahora, y conforme mis ojos se elevaban por la estructura de concreto pensaba que me llenaba de orgullo. No: el orgullo se diluía en el desencanto. Ninguna raza, ninguna patria. Los cuentos eran vanos y el presente no se cimentaba en un pasado glorioso, no existía la gloria ni en el pasado ni en el presente, ni existiría jamás. Íbamos por el mundo sin trofeos, cimentando en falacias nuestra identidad (Alzate Vargas, 2001, pp. 335-336).

La intertextualidad de esta novela con *El río del tiempo* es ostensible; incluso al nivel puramente espacial (la centralidad de la calle Junín), esta comunicación es evidente. Pero también se perciben giros en la sensibilidad y el tono.

Mientras la narrativa sobre el amor homosexual entre hombres va llegando a una especie de bendición canónica o de

normalización, identidades de género largamente sumergidas en el oprobio, el silencio o la violencia, pero también en la terca resistencia de su singularidad, van reclamado un espacio literario. Son escrituras en tránsito que buscan un lugar textual para hablar de la experiencia trans no solo como un destino que conduce a la muerte temprana o el sacrificio, sino como la apertura a formas de vida inéditas que son una directa acusación al patriarcado y a todas las prácticas culturales que lo fundan y lo respaldan. Es el caso de la artista Analú Laferal, quien se describe a sí misma, en su cuenta de Instagram, como escritora primípara, náufraga del ruido corporal y performer en retirada. *Ladrída*, publicado en 2022, es, en sentido estricto, una escritura ensayística, imposible de cuadricular en géneros estandarizados. Es poesía, ficción y testimonio. Es, sin que sean excluyentes, literatura y activismo entrecruzados. Una sinopsis de este libro, en primera persona, recoge su indeterminación:

No transité ni tránsito hacia algún lugar determinado. Este viaje ha sido más un deshacer, un desapego, que una reforma. Sin un destino, me hice rara, difusa, soy el manifiesto de mis contradicciones. La falda, la voz, la rudeza, el labial, los senos y la barba, al fin, hecha a mi manera: inconfundiblemente travesti, una discordancia, un orgulloso y paradójico mamarracho, una frontera.

Una serie de recuerdos significativos de mi naufragio identitario, una parte de mi recorrido hacia la muerte. Las transiciones por el género, las intervenciones quirúrgicas, las políticas corporales y los sentidos asociados a narrativas reconocidas como transfeministas, *queer* o cuir, ponen de manifiesto mi ser animal, bravía, la maraña que he tejido sobre el cuerpo, ser ladrída (Laferal, 2022, s.p.).

Este recorrido personal, que no pretende ser exhaustivo ni fungir de inventario, termina, por ahora, con la primera novela de ficción de un amigo, quien fue convocado al comienzo de este texto como un investigador que nos ha iluminado el camino para saber

de los silencios, las represiones y las violencias, pero también de aquello que se resiste a ser vencido, que reclama su lugar en el deseo y el encuentro erótico. Me refiero a Guillermo Correa, pintor, investigador y también novelista, que en *Loca mitómana* (2023) se remite a la tradición de novelas sobre locas, esa magnífica creación cultural que feminiza el mundo y lo dota de gracia y de ardor melodramático.

En la novela, Abraham (la Loca), luego de vivir y sufrir una ambigua relación con Benjamín, queda categorizada por este como una mitómana que se inventó un romance donde *solo* hubo amistad. La Loca se recupera de ese abuso psicológico ejercitando una venganza literaria que le permite demostrar que no vive simplemente en las mentiras, sino que es capaz de crear mitos y explicar a partir de ellos sus sentimientos y su contrariado amor, mucho mejor que aquellos que viven en la verdad "literal". *Loca mitómana* aparece en tiempos en que se multiplican los espacios para el amor y el sexo *queer*, y ya no hay que solicitar permiso a nadie para narrarlos. Con esta liberalidad no han desaparecido los fantasmas:

Y es así como la novela de Guillermo, a pesar de dar cuenta de un cambio de época y sensibilidad que permite airear estos asuntos y personajes con libertad, también se inscribe en una tradición, reconoce un tronco de narraciones con personajes que viven en medio de autoritarismos políticos u otras formas de control y vigilancia de su deseo y sexualidad.

La Loca de la novela es descendiente del Molina de *El beso de la mujer araña* de Manuel Puig, de la "Loca del Frente" de Pedro Lemebel (*Tengo miedo torero*), del Diego de "El lobo, el bosque y el hombre nuevo", el cuento de Senel Paz que inspiró la película *Fresa y chocolate*, o del Héctor, esa loca internacional de nuevo cuño que aparece en *La más maravillosa música* (una historia de amor peronista) del argentino Oswaldo Bazán. En estos relatos se entrecruzan, por un lado, la cultura de los sentimientos y, por otro,

la cultura política (concretamente el compromiso revolucionario de izquierda), mirándose con recelo mutuo (Zuluaga, 06 de diciembre de 2023, s.p.).

En esta tradición, que Guillermo conscientemente trae, los revolucionarios del amor y del deseo, al cuestionar un dogmatismo social central como es el miedo a la homosexualidad, resultan más revolucionarios que los militantes comprometidos de las causas izquierdistas. La revolución del personaje de *Loca mitómana* consiste en volverse un escritor, dueño de su relato, y en arrebatarse ese poder a las distintas formas de homofobia.

La literatura es vehículo de afirmación de sí. El deseo homoerótico ya no es algo para ser borrado —como ocurría en una de las primeras novelas de esta tradición oblicua: *La novela de los tres* (1926) de J. Restrepo Jaramillo—, sino el movilizador de una escritura autoconsciente y orgullosa (s.p.).

Espero que con esta cartografía quede ampliamente reivindicado el poder de la imaginación como reducto de resistencia frente al poder que nombra, categoriza y reprime. Una imaginación localizada, encarnada en cuerpos y experiencias, que no es alejamiento del mundo o enajenación, sino una forma de estar profundamente en las cosas, con atención y con pasión. Que así sea.

## Referencias

- Abad Faciolince, H. (2021). *Lo que fue presente (Diarios 1985-2006)*. Alfaguara.
- Alzate Vargas, C. (2001). *La ciudad de todos los adioses*. Fundación Cámara de Comercio de Medellín / Universidad de Antioquia.
- Ángel, F. (1975). *Te quiero mucho poquito nada*. Historieta. Autopublicado.
- Arias Trujillo, B. (22 de junio al 19 de julio de 2012). Roby Nelson. *Arcadia*, (81), 14.
- Barba Jacob, P. (2005). "Retrato de un jovencito". *Barba-Jacob para hechizados*. Alcaldía de Medellín, Secretaría de Cultura Ciudadana, Concejo de Medellín, Biblioteca Pública Piloto de Medellín para América Latina.
- Barba Jacob, P. (2006). El rastro en la arena. En *Poesía completa* (p. 136). Fondo de Cultura Económica.
- Barba Jacob, P. (22 de junio al 19 de julio de 2012). Elegía platónica. *Arcadia* (81).
- Correa, G. (2023). *Amores oblicuos: La homosexualidad en Colombia desde la literatura, la prensa y la pintura, 1890-1990*. Editorial Universidad de Antioquia.
- Deleuze, G. (1995). *Conversaciones 1972-1990*. Edición electrónica de [www.philosophia.cl/](http://www.philosophia.cl/) / Escuela de Filosofía Universidad ARCIS (J. L. Pardo, trad.).
- Herrero-Olaizola, A. (2012). Edición local para el nuevo milenio: el best seller sucio y la corporación cultural. *Cuadernos de Literatura*, (32), 208-306.
- Jaramillo, F. (30 de agosto de 2015). Entrevista a Fernando Molano (1993) [Entrevista realizada al autor bogotano Luis Fernando Molano Vargas (1961-1998) por el profesor David Jiménez Panesso para el programa "Reseña" el 21 de abril de 1993]. <https://www.youtube.com/watch?v=onTya58Bvc>
- Laferal, A. (2022). *Ladrada*. Dos Filos.
- López Velarde, R. (2004). El retorno maléfico. En *Zozobra*. Universidad Veracruzana.
- Orrego, J. A. (2013). Ojalá nunca amaneciera: guapos y homosexuales en el Medellín de *Aire de tango*. *Perifrasis. Revista de Literatura, Teoría y Crítica*, 4(8), 87-103. <https://doi.org/10.25025/perifrasis20134806>
- Palacio, P. (1997). Un hombre muerto a puntapiés. *Obras completas*. Libresa.
- Rengifo, J. C. (2009). ¿Por qué a usted señor Zuleta?. *De la Urbe*, (45), s.p. <https://issuu.com/delaUrbe/docs/edicion45/16>
- Restrepo Jaramillo, J. (1926). *La novela de los tres y otros cuentos*. Ediciones Colombia.
- Vallejo, F. (1987). *El fuego secreto*. Planeta.
- Vallejo, F. (1994). *La virgen de los sicarios*. Alfaguara.
- Vallejo, F. (2001). *El desbarrancadero*. Alfaguara.
- Vallejo, F. (2003). *Barba Jacob el mensajero*. Alfaguara.
- Vélez, R. (2001). *Veintinco centímetros (novela pornometáfrica)*. Proyecto Editorial.
- Villaurrutia, X. (agosto de 2024). Nocturno de los ángeles. *Altazor. Revista Electrónica de Literatura*. <https://www.revistaaltazor.cl/xavier-villaurrutia-nocturno-de-los-angeles/>
- Zuleta, L. (noviembre de 1991). *El otro*, (666-1).
- Zuleta, L. (1996). La cosmovisión del YO. *De semas y plebes*. Escuela Nacional Sindical.
- Zuleta, L. (2009). El derecho a la ciudad. *Universo Centro*, (3), s.p. <https://www.universocentro.com/NUMERO3/Elderechoalaciudad.aspx>
- Zuluaga, P. A. (22 de junio al 19 de julio de 2012a). Te quiero mucho poquito nada. *Arcadia*, (81).
- Zuluaga, P.A. (22 de junio al 19 de julio de 2012b). ¡Ay! ¡Días Chiquil!. *Arcadia*, (81).
- Zuluaga, P. A. (27 de septiembre al 25 de octubre de 2016). Félix Ángel y la soledad del corredor de fondo". *Arcadia*, (132).
- Zuluaga, P. A. (06 de diciembre de 2023). *Lo llamaré amor y Loca mitómana: ¿una nueva narrativa homoerótica en Colombia? Biblioteca Digital Comfama*. <https://www.comfama.com/bibliotecas/historias/nuevas-lecturas/nueva-narrativa-homoerótica-colombia/>
- Zuluaga, P. A. (2023). *Todas las cosas y ninguna. En busca de Fernando Molano Vargas*. Blatt & Ríos.

# Escena *queer* en Guayaquil. Baúl de cosas: cartografía de los archivos sexo-disidentes en la escena teatral <sup>7</sup>

*Andrea Alejandro Freire*<sup>8</sup>

## Introducción

El interés fundamental de este proyecto es recuperar las historias particulares y brindar recursos para narrativizar vivencias pasadas y presentes, a menudo dolorosas, de transfobia, homofobia, racismo y trauma. Los archivos de las poblaciones LGBTI+ pueden brindarnos poderosas oportunidades para pensar críticamente los sistemas de opresión y los mecanismos interrelacionados de lo personal y lo político. La cercanía a la materia y las afectaciones se entrelazan en estos archivos para constituir una crítica a las visiones totalizadoras de la existencia; estos registros se sostienen en la medida en que activan no solo los deseos transgresores, sino también los placeres, fascinaciones y curiosidades. Estos archivos ofrecen nuevas aproximaciones a la historia nacional, demandan el reconocimiento de la experiencia afectiva como un modo de participación en la vida pública y propician las experimentaciones con el teatro de objetos, lo cual permite que estos archivos migren de las ciencias sociales o las metodologías activistas al campo de la creación. Este esfuerzo de recopilación busca, entonces, generar una propuesta de partitura escénica para un teatro de objetos.

Si bien es cierto que el teatro de objetos, en ocasiones, remite sus orígenes a diversas técnicas artísticas que no son escénicas,

---

<sup>7</sup> Este texto deriva del proyecto de investigación "Encuentro de ciudades a través de las Artes", inscrito en la Dirección de Políticas de Investigación de la Universidad de las Artes (VPIA-2023-07-PI), grupo de investigación La filosofía y las Artes.

<sup>8</sup> Licenciado en Creación Teatral. Artista visual e investigador independiente. Universidad de las Artes, Ecuador. Correo electrónico: andrea.freire@uartes.edu.ec



**Figura 1.** Retrato de Valeria Fuentes.

*Nota.* Fondo Documental Gonzalo Abarca. Guayaquil, Ecuador, 1994.

sino propias de las artes visuales como la escultura, la arquitectura, el *ready-made*<sup>9</sup> o la instalación artística, existe también un afán de pensar la escena en torno a lo objetual como un acontecimiento teatral. Remo Bodei lanza unas interrogantes que resuenan con algunas de las preguntas que rondan este trabajo y serán desarrolladas posteriormente:

¿Cómo se produce la transustanciación de los objetos en cosas? ¿Cómo se pasa de la indiferencia o la ignorancia acerca de algo a pensarlo, percibirlo, o imaginarlo como dotado de una pluralidad de sentidos, capaz de hacer emanar de sí sus propios significados? (2013, p. 37).

Mi interés se centra en problematizar y complejizar los cruces entre instalación artística, archivo y teatro de objetos documentales. Me concentraré en el rastreo de objetos: biográficos, encontrados, desechados, disfuncionales, o bien mecanismos descompuestos, juguetes desactualizados y discontinuados. Esta vertiente del teatro es relativamente reciente y casi toda la producción teórica que hay alrededor de la escena objetual ha sido desarrollada por quienes han implementado las propuestas escénicas.

## Archivos sexo-disidentes: estantes de la memoria reprimida

En esta sección me dedico a contar detalladamente la forma en la que llegamos a tener en nuestras manos este archivo sexo-disidente relacionado con la despenalización de la homosexualidad en Ecuador. Para contextualizar a qué me refiero cuando hablo de un archivo sexo-disidente, tomo una característica desarrollada por Ann Cvetkovich (2018), quien indica que “los archivos de la

---

9 Marcel Duchamp crea el *ready-made*: un objeto que ya existe, producido tal vez en una fábrica o quizás encontrado por azar. Este artefacto es tomado por el artista quien lo modifica o lo deja intacto, y le cambia su significado. El artista hace que a un objeto común se lo piense de una manera inédita, para generar un desplazamiento de la percepción en la que radica la creación artística.

disidencia sexual transmiten el trauma de la historia que acompaña la vida sexual y la formación de políticas públicas sobre el sexo” (p. 24). Es por esta razón que considero pertinente poner sobre la mesa no solo la potencia creadora que pueda tener este archivo, sino, principalmente, la dimensión política/estética/cultural de este repositorio; en el segundo apartado abordaremos esto a profundidad. A continuación, presento en orden cronológico el itinerario de recolección/sistematización de dicho cuerpo objetual.

En junio del 2016 empezamos a investigar la despenalización de la homosexualidad en el Ecuador. Los primeros objetos recolectados fueron copias de la sentencia No. 111-97-TC del Tribunal Constitucional; partes policiales de personas LGBTI+ detenidas; comunicados del Comité Permanente de Derechos Humanos; recortes de periódico que circularon en noviembre de 1997 y un fax anónimo con mensajes de odio hacia el colectivo Coccinelle. En marzo del 2017, Gonzalo Abarca muestra por primera vez su fondo documental, compuesto por aproximadamente 350 archivos, e iniciamos un proceso de catalogación, clasificación y enumeración de los materiales. En noviembre de dicho año, cuando se cumplirían 20 años de despenalización de la homosexualidad, Stephano Espinoza<sup>10</sup>, director de TrueQué Residencia, me invita a curar y dirigir *Registro Cuyr*. Esta edición giró en torno a reactivar archivos históricos como fotos, videos, escritos e historias orales de la lucha por la despenalización de la homosexualidad en Ecuador para promover la movilización y radicalización de la comunidad LGBTIQ en el presente; este trabajo me permitió tener entrevistas con varios participantes del proceso de la legalización de la homosexualidad en el país. Desde diciembre del 2017 a julio del 2020 entrevistamos a 24 personas distribuidas de la siguiente manera: 15 que tuvieron

---

10 Stephano Espinoza Galarza (Guayaquil, 1992) ha desarrollado su trabajo artístico entre Ecuador y Estados Unidos. Estudió artes visuales en la Academia de Bellas Artes de Pennsylvania y obtuvo su grado en la Universidad de Nueva York en Análisis Social y Cultural con enfoque en Estudios Latinxs y Metropolitanos. Es co-creador y director de TrueQué Residencia Artística e integrante de *Guayaqueer*, plataforma artística y activista LGBTIQ+ feminista de Guayaquil.

acciones clave en el proceso legal/jurídico —aquí contamos a Fernando Pineda, Ángelo Anastacio Yagual, Gaby Rojas, María Jacinta Almeida, Gonzalo Abarca, Jem Rodríguez, Ericka Zavala, Ángel Mujerón, Roberto Haro, Any Argudo, Orlando Montoya, Magia Guadalupe, Nebraska León, Estrella Estévez y Pachi Coellar—. Dos de las personas entrevistadas fueron sobrevivientes de la época de mayor represión a los colectivos LGBTI+ en Ecuador: Fernando Orozco y Odalys Cayambe. Existen dos realizadores audiovisuales con trabajos sobre este mismo proceso: Lenin Soria y David Ibarra. Finalmente, me acerqué a 5 activistas LGBTI+ para complementar la información: Lía Burbano, Nua Fuentes, Daría LaMaracx, Gustavo León y Elizabeth Vásquez. En noviembre del 2019 resulté beneficiario de fondos concursables estatales en la línea de apoyo para proyectos artísticos/culturales iniciales o en marcha, esto me permitió iniciar el trabajo de restauración, conservación, digitalización y cesión de los archivos pertenecientes al fondo documental Gonzalo Abarca; apenas en febrero del presente año pudimos acceder a los archivos e iniciar todos los trámites legales tanto para la cesión de derechos como para la representación ante el Instituto Nacional de Patrimonio Cultural.

En paralelo a esta labor con el fondo documental/objetual de Abarca, fuimos recopilando artefactos/bártulos/postales/elementos religiosos, entre otros, que me entregaban personas participantes en el proceso de demanda por la inconstitucionalidad del Art. 516, que penalizaba con prisión la homosexualidad en Ecuador. Estas cosas también forman parte del cuerpo objetual con el que trabaja este proyecto.

Ann Cvetkovich (2018), al referirse a los archivos de la disidencia sexual, argumenta que “reafirman el papel de la memoria y del afecto para compensar la negligencia institucional” (p. 28). Son una muestra de lo que nunca se debe olvidar, otorgando a los archivos una historia traumática y una urgencia. Ella concluye diciendo que “la historia de las disidencias sexuales necesita de un archivo radical de las emociones” (p. 78), esto con el fin de documentar la intimidad,



**Figura 2.** Inauguración de Archivos disidentes:  
poéticas para un teatro de objetos. Guayaquil, Ecuador, 2022.  
*Nota.* Fotografía de Jonathan Rodríguez.

la sexualidad, el amor, el activismo y las luchas sociales. Desde aquí se pueden avizorar las diferentes áreas de la experiencia *queer* que son difíciles de documentar a través de los materiales de un archivo tradicional: objetos con alta carga afectiva, columnas en revistas, cartas de amor, recortes de periódicos, fotografías y documentos legales, entre otros, forman parte de un archivo disidente que no solo recopila, sino que también conecta narrativas que reconstruyen experiencias particulares e historias de la disidencia sexual a nivel local y regional. A pesar de recoger este material, el proyecto no pretende ofrecer una mirada histórica —si bien este discurso está involucrado, tampoco es únicamente político, aunque cualquier reivindicación minoritaria ya es política—; pero sí es, ante todo, una fabulación sobre esos mundos negados, excluidos y maltratados que configuran las disidencias sexo genéricas para lograr una mirada estética de este problema.

## El objeto-archivo en la escena teatral

Un objeto vivo es aquel que ha trascendido su carácter funcional para hacerse de una existencia propia y particular que está en constante relación con otros cuerpos humanos y no humanos. La esfera de lo inerte en el objeto se vitaliza a través de intercambios matéricos. Liberar al objeto de la finalidad para la cual fue creado no implica necesariamente que el estatus de objeto funcional haya sido desterrado y, lo que es más complejo aún, tampoco garantiza que el sujeto pueda ser afectado por el flujo de relaciones materiales. Entonces, ¿qué haría falta para que se complete la operación de liberación del objeto? Es necesario que como sujeto/ser humano abandonemos las relaciones jerárquicas al mirar/interactuar con otras corporalidades. Para ello, se requiere un ejercicio de escucha profunda y apertura para derribar preconceptos antropocéntricos. Shaday Larios Ruiz (2018) acota lo siguiente sobre la correspondencia entre el *objeto vivo* y los sujetos:

“El objeto vivo objeta mi capacidad de poder sobre él y me desafía hacia liberarlo más que a derrotarlo, o al menos a pactar zonas de equidad en donde se demuestre cómo él también 'me posee' y 'me manipula'” (p. 17). Por otro lado, Jean Baudrillard (1999) argumenta que “la posesión nunca es la posesión de un utensilio, pues éste nos remite al mundo, sino que es siempre la del objeto *abstraído de su función y vuelto relativo al sujeto*” (p. 97). Entonces, podemos decir que la *vitalización* del objeto cotidiano está en relación directa con las alianzas materiales entre cuerpos humanos y no humanos, con los flujos que se entablan para generar nuevos cuerpos.

Ahora, volvamos a revisar la definición de teatro de objetos documental elaborada por Shaday Larios Ruiz (2018), quien lo describe como “las prácticas escénicas donde el objeto cotidiano es protagonista” (p. 249). La condición ordinaria del objeto muta a un estado documental; en medio de esa mudanza de condiciones, el objeto se ha hecho *cosa*<sup>11</sup>, y despojado de su carácter instrumental, el artefacto se convierte en un informante de su historia a la vez que se transforma en una materia indómita que interviene en el presente. ¿Qué sucede en el *hacer* cosa del objeto? Martin Heidegger (1994) argumenta que “hacer cosa es acercar el mundo. Acercar es la esencia de la cercanía. En la medida en que cuidamos de la cosa como cosa, habitamos la cercanía. El acercar de la cercanía es la dimensión auténtica y única del juego de espejos del mundo” (p. 158). Uno de los vocablos en latín que componen la palabra cercanía es *circa*, este vocablo no se refiere solo a la proximidad en el espacio, sino también en el tiempo, por lo que podríamos decir que el *hacer cosa* del objeto involucra “tornarse *multi-temporal*: el pasado es puro presente” (Larios Ruiz, 2018, p. 250); este desplazamiento temporal-espacial le permite al artefacto *documentar* con su materialidad el contexto, además de los múltiples intercambios

---

11 En este primer momento, tomaremos la definición proporcionada por M. M. Rosental y P. F. Ludin en su *Diccionario filosófico* (1965), quienes definen a la cosa como cualquier parte del mundo material con existencia hasta cierto punto independiente y estable. La cosa se caracteriza por la totalidad de propiedades a través de las cuales está ligada a las otras cosas y entra en interacción con ellas.

políticos, éticos, sociales y culturales de los que da testimonio. Aquí aparece la noción de *objeto documento* que adquiere la dimensión documental “*cuando alguien lo percibe, lo descubre y lo recupera como una fuente archivística en potencia*” (Larios Ruiz, 2018, p. 250). Es decir, la documentalidad se hace visible en el objeto a partir de una intencionalidad abocada a mostrar la potencialidad archivística que lo atañe.

A partir de estos elementos analizados anteriormente podemos elaborar la definición de teatros de objetos documental que vertebra esta investigación teórica y su deriva escénica como las prácticas escénicas donde el objeto despliega su *hacer cosa* para tornarse un documento testimonial de múltiples temporalidades. Asimismo, subrayamos tres directrices medulares del teatro de objetos documental: a) el objeto, con su recorrido vital, es el protagonista en escena; b) el objeto es *imagen-cristal* de vínculos/relaciones/alianzas materiales; c) el objeto se vitaliza por su hacer cosa. En los siguientes apartados me detendré a analizar y desarrollar cada una de estas premisas.

## Objeto-protagonista

Las derivas escénicas que se desarrollan alrededor de las objetualidades se inscriben en el teatro *posdramático*<sup>12</sup>. La estructura aristotélica del teatro se basa en la metáfora del *bello animal* que “implica, sobre todo, una concepción de la fábula como totalidad ordenada, que sirve para garantizar una regla de encadenamiento lógico de la que se habla constantemente en la *Poética*” (Sarrazac, 2013, p. 42). La estructura dramática, que a la prostre tiene como

---

12 Hans-Thies Lehmann teorizó en su libro *Teatro posdramático* sobre las características/signos/singularidades del cambio de paradigma en las artes escénicas. Cito a Jean-Pierre Sarrazac en *Léxico del drama moderno y contemporáneo* conceptualizando lo posdramático, el cual “no es ni un estilo, ni un género, ni una estética. El concepto recoge prácticas teatrales múltiples y dispares en las que el punto común es considerar que ni la \*acción, ni los \*personajes en el sentido de caracteres, ni la colisión dramática o dialéctica de los valores, ni siquiera las figuras identificables son necesarias para producir teatro” (2013, p. 39).



**Figura 3.** Detalle de iluminación en Archivos disidentes: poéticas para un teatro de objetos. Guayaquil, Ecuador, 2022.  
*Nota.* Fotografía de Jonathan Rodríguez.

intención la acción, es una composición bien organizada que lleva al público a la *catarsis* de sus pasiones (terror y compasión). Bajo esa configuración clásica del quehacer teatral era impensable que un objeto o un conjunto de artefactos pudiesen ser protagonistas de una pieza escénica, más, con la crisis del teatro dramático, aparece el *debilitamiento del personaje* que “es a la vez causa y consecuencia de la crisis del drama. Vector de la \*acción, soporte de la \*fábula, transportador de la identificación y garante de la \*mímesis” (Sarrazac, 2013, p. 167); a causa de esta difuminación del personaje es posible reconstruir la noción de protagonista, que ya no está anclado ni a lo humano, ni a un encadenamiento lógico de hechos a través de la palabra.

Lehmann afirma que en el teatro posdramático el antropocentrismo se diluye en la escena porque esta ya no gira en torno al drama, sino en la presencia de cuerpos humanos y no humanos. Pero, ¿qué es lo que posibilita el declive de un teatro exclusivamente centrado en lo humano? En la crisis del drama, el texto —el lenguaje codificado que distingue a lo humano— pasa de ser centralidad a ser alteridad. Lehmann habla sobre este cambio de paradigma cuando enuncia que “el paso hacia el teatro posdramático es franqueado cuando todos los medios teatrales más allá del lenguaje se encuentran puestos sobre una base de igualdad con el texto, o pueden ser sistemáticamente pensados sin él” (2013, p. 151). Lo posdramático está liberado de la imposición del texto interpretado en escena como forma unívoca de hacer teatro y, por tanto, el cuerpo humano o humanizado deja de ser el único protagonista en escena. De tal modo que se produce una desjerarquización de los elementos teatrales; la estructura jerarquizada proveía de certezas y fórmulas comprobadas en el quehacer teatral, pero esta insubordinación de los medios teatrales expande la escena y las posibilidades de experimentación.

Una vez cesado el reinado del *bello animal* como forma predominante de concebir/producir teatralidades, es viable la aparición de otras posibilidades escénicas dislocadas de la

dramaturgia convencional y la predominancia de cuerpos humanos. En este contexto, se empieza a hablar de la *materialidad* de la escena, que Pavis describe así:

Todo lo que parece existir independientemente del espíritu, el de los artistas y el del espectador, pertenece a la materia. Pero ella está llena de todos los *materiales*, visibles o sensibles, convocados sobre la escena del teatro, o en el espacio en el que tiene lugar la performance. La lista de esos materiales es infinita, y a veces sorprendente (2016, p. 200).

El objeto es protagonista dado que es materia que se vuelve *material* para la escena y es capaz de generar un acontecimiento teatral que no busca representar, sino complejizar los intercambios matéricos que propician la obra de arte. En las teatralidades posdramáticas se revitaliza la interacción entre cuerpos humanos y cuerpos objetuales. Dichas correspondencias eran excluidas del teatro dramático por ser consideradas poéticas específicas del teatro para niños. ¿Por qué se consideraba exclusivo del teatro para niños la correlación entre objetos y sujetos?, porque esta conexión material es factible desde la dimensión de lo lúdico y la escucha profunda: “Ya no se trata de imponer una forma a una materia sino de elaborar un material cada vez más rico, más consistente, y por ello apto para captar fuerzas cada vez más intensas” (Pavis, 2016, p. 200). El recorrido vital del objeto *hace visible las fuerzas* que sobrepasan las formas del artefacto y dan cuenta de la trayectoria de su existencia, dicho itinerario propicia el despliegue en escena de unas historias donde la materialidad es protagonista.

## Objeto-*imagen-cristal*

Gilles Deleuze, a través de sus estudios sobre el cine, propone la noción de imagen-cristal. La imagen-cristal se despliega en tres dimensiones: lo actual y lo virtual, lo límpido y lo opaco,

el germen y el medio. Deleuze parte del esquema bergsoniano de los circuitos para describir la primera dimensión. Así: “En términos bergsonianos, el objeto real se refleja en una imagen en espejo como objeto virtual que, por su lado y simultáneamente, envuelve o refleja a lo real: hay «coalescencia» entre ambos” (Deleuze, 1987, pp. 97-98). La *coalescencia* es una propiedad física de la materia que le permite fundirse; pero esta fusión, paradójicamente, hace que la imagen siga teniendo dos caras, una actual y una virtual, sin confundirse. Entonces, ¿cómo es posible que los objetos sean imagen-cristal de vínculos matéricos en la escena, si lo objetivo (actual) y lo subjetivo <sup>13</sup>(virtual) siempre permanecen diferenciados? Esto es factible porque los objetos son espejos; Jean Baudrillard (1999) enuncia que “el objeto, de este modo, es en sentido estricto un espejo: las imágenes que nos remite no pueden menos que sucederse sin contradecirse y es un espejo perfecto, puesto que no nos envía las imágenes reales, sino las imágenes deseadas (p. 102)”. La indiscernibilidad propicia que aparezcan las imágenes-recuerdo, imágenes-sueño, imágenes-añoranza que residen en la materia del objeto, cuando esas imágenes afloran se produce el paso de lo actual/virtual a lo límpido/opaco. Deleuze (1987) indica:

Cuando la imagen virtual se torna actual, entonces es visible y límpida, como en el espejo o en la solidez del cristal terminado. Pero la imagen actual se hace virtual por su cuenta, se ve remitida a otra parte, es invisible, opaca y tenebrosa como un cristal apenas desprendido de la tierra. El par actual-virtual se prolonga, pues, inmediatamente en opaco-límpido, expresión de su intercambio. Pero basta con que las condiciones (sobre todo de temperatura) se

---

13 Aquí hablamos del tiempo como subjetividad, que Deleuze enuncia en *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* como “la sola subjetividad es el tiempo, el tiempo no cronológico captado en su fundación, e interiores al tiempo somos nosotros. no al revés. Que estemos dentro del tiempo parecería ser un lugar común, y sin embargo es la máxima paradoja. El tiempo no es lo interior en nosotros, es justo lo contrario, la interioridad en la cual somos, nos movemos, vivimos y cambiamos” (p. 96). Los objetos también habitan el tiempo y es en esa interioridad en la cual se desarrolla su trayecto vital, que lo convierte en objeto documental, testigo de la porción de tiempo donde se mueve.



**Figura 4.** Detalle de iluminación en Archivos disidentes:  
poéticas para un teatro de objetos. Guayaquil, Ecuador, 2022.  
*Nota.* Fotografía de Jonathan Rodríguez.

modifiquen, para que la cara límpida se ensombrezca y la cara opaca adquiera o recobre limpidez. Se impulsa otra vez el intercambio. Hay sin duda distinción de las dos caras, pero no discernibilidad mientras las condiciones no se precisen (p. 100).

Pensemos este intercambio analizando algunas de las piezas que componen el archivo objetual de este trabajo: una tarjeta postal y una fotografía. Empecemos por la tarjeta postal; una vez en escena, la materialidad del papel, la paleta de colores, los sellos y la dedicatoria se vuelven opacas y emergen con claridad las huellas dactilares de las manos que la repasaron una y otra vez, el paso del tiempo que volvió amarillas y frágiles las esquinas. Las condiciones se modifican, la imagen actual que había sido opacada ahora se vuelve límpida cuando queremos leer la dedicatoria o averiguar el grosor del papel, de pronto leemos que la tarjeta reza "París, 1999". Ese dato nos remite a una imagen virtual del París de ese momento y la imagen actual se diluye en una imagen-añoranza para quien estuvo en esa ciudad o en una imagen-incógnita para quien nunca la visitó. De pronto, ya no es tan palpable la diferencia entre el objeto y su memoria material; lo cual nos lleva a pensar que "entre las dos caras distintas persistirá siempre una duda, impidiéndonos saber cuál es límpida, cuál es oscura, en atención a las condiciones" (Deleuze, 1987, p. 101). Deleuze manifiesta que "las condiciones remiten al medio" (p. 101); por lo tanto, podemos sustentar que la escena teatral es el medio y el germen es la creación de la obra a partir del objeto, dos diferenciales que constituyen una individualidad: el teatro de objetos.

El estudio minucioso/sensible/lúdico de una fotografía me llevó a mirar la imagen virtual de ese retrato: pequeños y medianos objetos asomaban en toda la superficie de ese papel impreso, las formas humanas se fundían con el fondo hasta desaparecer; de repente, observaba una pieza-paisaje objetual que detonó un proceso creativo. La imagen virtual se había cristalizado volviéndose tan límpida hasta el punto de ser un germen que cumplía ahora

el rol de imagen virtual. Larios Ruiz (2018) también aborda las manifestaciones de la imagen-cristal en los objetos cotidianos llevados a la escena: “El hecho de extraer el objeto de su contexto y resituarlo alrededor de otros signos, lo posiciona como un objeto que abandona su cotidiano y se *transporta*, se esboza espacio posible para la revelación y la clarividencia” (p. 107).

Este gesto que realiza la materia de transportar(se) es, precisamente, el mismo movimiento que se realiza en los circuitos de la imagen-cristal. Dicha traslación propicia que el objeto se revele ante nosotros y, según las condiciones, podamos ver opaca o cristalinamente los vínculos/relaciones/alianzas materiales que se elaboran a través de la presencia objetual en escena.

## Objeto-cosa

Ya hemos manifestado que la *vitalización* del objeto cotidiano está en relación directa con las alianzas materiales entre cuerpos humanos y no humanos. Esta vitalidad anima al objeto cuando este concreta su *hacer cosa*; es decir, cuando la materia se ha liberado del instrumentalismo para volverse un ente autónomo que se interrelaciona con el ecosistema de corporalidades que le rodea. Heidegger (1994) estipula lo siguiente acerca de los cruces entre la cosa y el objeto:

Algo autónomo puede convertirse en objeto si lo ponemos ante nosotros, ya sea en la percepción sensible inmediata, ya sea en el recuerdo que lo hace presente. Sin embargo, la cosidad de la cosa no descansa ni en el hecho de que sea un objeto representado (ante-puesto), ni en el hecho de que se puede determinar desde la objetualidad del objeto (p. 144).

La cosa puede volverse un objeto por medio de la intervención y afectación humanas sobre su materialidad; sin embargo, la cosidad de la cosa no reposa en su objetualización, sino en las

líneas de fuga que traza para emanciparse de cualquier servilismo utilitario. Por lo tanto, podemos decir que el objeto se vitaliza por su *hacer cosa* a través de movimientos de desterritorialización y procesos de reterritorialización. ¿Cómo esos flujos de movimientos propician la indocilidad de la materia que se vuelve *materialidad* para la escena? Deleuze y Guattari (2002) enuncian que “un organismo desterritorializado respecto al exterior se reterritorializa necesariamente en sus medios interiores” (p. 60). El objeto documental dentro y fuera de escena se ha reterritorializado en su interioridad dejando que el flujo de fuerzas escape a su forma material y se expanda en el ecosistema donde está inscrito. Deleuze y Guattari (2002) grafican la correspondencia entre estos desplazamientos matéricos del siguiente modo:

¿Cómo no iban a ser relativos los movimientos de desterritorialización y los procesos de reterritorialización, a estar en constante conexión, incluidos unos en otros? La orquídea se desterritorializa al formar una imagen, un calco de avispa; pero la avispa se reterritorializa en esa imagen. No obstante, también la avispa se desterritorializa, deviene una pieza del aparato de reproducción de la orquídea; pero reterritorializa a la orquídea al transportar el polen (p. 15).

Retomemos, para el estudio, otro elemento de nuestro depósito objetual: un libro. Dicho texto se intitula *Los hombres del Triángulo Rosa: Memorias de un homosexual en los campos de concentración nazis* escrito por Heinz Heger; antes de llegar a este repositorio, él perteneció a Purita Pelayo<sup>14</sup>. Este libro fue el detonante de la escritura de Purita, es el caos-germen de una obra testimonial. Aquí vemos en acción un dispositivo maquínico: el texto se desterritorializa al convertirse en una máquina desencadenante de la escritura y, a la vez, el trayecto vital de Purita se reterritorializa

---

14 Purita Pelayo fue una de las mujeres trans que participaron en el proceso de despenalización de la homosexualidad en Ecuador. Es autora de la compilación de crónicas sobre este proceso, titulada *Los fantasmas se cabrearán*, reeditada por Severo Editorial en el año 2021.



**Figura 5.** Yayita Ocles en la sede de Coccinelle. Quito, Ecuador, 1997.  
*Nota.* Archivo Asociación Nueva Coccinelli.

en esa escritura donde se recorren los trazos de una tortuosa despenalización de la homosexualidad. Sin embargo, esa grafía se desterritorializa, de nuevo, para formar parte de un repositorio objetual. Estos flujos están implicados los unos en los otros. Asimismo, este proceso siempre es una correspondencia entre al menos dos cuerpos, como Deleuze y Guattari (2002) lo desarrollan en el siguiente fragmento:

Uno nunca se desterritorializa solo, como mínimo siempre hay dos términos, mano-objeto de uso, boca-seno, rostro-paisaje. Y cada uno de estos dos términos se reterritorializa en el otro. Por tanto, no hay que confundir la reterritorialización con el retorno a una territorialidad primitiva o más antigua: la reterritorialización implica, forzosamente, un conjunto de artificios por los que un elemento, a su vez desterritorializado, sirve de nueva territorialidad al otro que también ha perdido la suya (pp. 179-180).

Es en esta medida que el *hacer cosa* de un objeto documental está directamente relacionado con los vínculos/encuentros/desencuentros/fricciones que puedan producirse con otros cuerpos que también habitan la escena. Una de las particularidades de la escena concentrada en lo objetual radica en la necesidad de encuadrar al objeto, aislarlo de su hábitat para mirarlo desde otro ángulo. Es necesario observar al objeto como si fuese la primera vez que aparece ante nosotros para que se revele la historia oculta bajo las primeras capas de funcionalidad y servilismo. Podemos decir que el *hacer cosa* del objeto no se trata de una exclusión total de lo humano, sino de un descentramiento de lo antropocéntrico para que surjan otras posibilidades escénicas a partir de una escucha horizontal. Es una operación material de las líneas de fuga que abren el territorio de la escena para que acontezca la correlación de los cuerpos.

En este capítulo hemos conceptualizado los archivos disidentes como un cúmulo de materiales diversos (fotografías, cartas, enseres, objetos personales, entre otros), cuya conformación escapa a las lógicas institucionales/estatales y a las clasificaciones tradicionales de la archivística. Así, terminan por evidenciar memorias micro y macro de individuos y colectivos que no han sido reconocidos o han sido olvidados por la historia oficial. Además, describimos tres características fundamentales de estos repositorios: a) son archivos que pertenecen a grupos históricamente excluidos y marginados, por tanto, no es posible que un archivo disidente provenga de las memorias hegemónicas en nuestras sociedades y, en ese mismo sentido, acogen los devenires minoritarios; b) son archivos *afectivos* en el sentido spinozista del término, es decir, son cuerpos objetuales capaces de afectar y ser afectados por las relaciones/tensiones/encuentros que puedan generarse con otras materias; c) son repositorios lábiles cuya mayor potencia es la posibilidad constante de ser volubles, de reinventarse y reorganizarse sin la rigidez de lo oficial.

No me interesa rememorar estos sucesos condensados en el cuerpo objetual de este estudio como un ejercicio arqueológico que desea desempolvar estos episodios poco legibles/documentados, sino pensarlos/activarlos como entes materiales que interpelan nuestro presente. Esta investigación se pregunta, además, por los alcances del inventario: ¿cómo inventariar poéticas y no únicamente objetos y documentos? Las poéticas centradas en lo objetual no solo implican una determinada forma de producción, principalmente reflejan una postura estética/política/afectiva frente a los materiales que merecen ser conservados/restaurados/exhibidos. Estos objetos cotidianos nacieron de una producción en serie, pero sus trayectos de vida los han vuelto particulares, testigos materiales del paso del tiempo, por ello, abren la posibilidad de contemplar las dinámicas acontecidas entre disímiles geografías, periodos y cuerpos.

Así, tod\_s aquell\_s que no encarnamos el orden dominante del mundo, hemos sufrido una serie de vulneraciones a partir de

una misma raíz de opresión que luego se ramifica según ciertos rasgos como el género, la etnia y la clase, entre otras. Por ello, es posible acentuar la capacidad de los objetos para hablar de múltiples biografías y ser capaces de interpelarnos sobre nuestros propios ciclos de vida, aun con cosas que no nos pertenecen. Es sabido que uno de los atributos de las cosas es su permanencia más allá de la vida humana; por ello, disponerse a dimensionar la magnitud de la persistencia material nos permite constatar, una vez más, nuestra finitud y, en consecuencia, desligad\_s de una falsa supremacía antropocéntrica, observar con mayor claridad todas las correspondencias/interrelaciones que nos circundan. Deseo que este trabajo contribuya a la proliferación de diversas iniciativas, activación de archivos y modos disidentes para ponerlos en circulación.

## Referencias

- Baudrillard, J. (1999). *El sistema de los objetos*. Siglo XXI Editores.
- Baudrillard, J. y Moles A. (1994). *Los objetos*. Ed. Tiempo Compartido.
- Bodei, R. (2013). *La vida de las cosas* (H. Cardoso, trad.). Amorrortu Editores.
- Cvetkovich, A. (2018). *Un archivo de sentimientos, trauma, sexualidad y culturas públicas lesbianas*. Edicions Bellaterra.
- Deleuze, G. (1987). *La imagen-tiempo. Estudios sobre cine 2* (I. Agoff, trad.). Paidós.
- Deleuze, G. y Guattari F. (2002). *Mil mesetas. Capitalismo y esquizofrenia* (J. Vázquez Pérez, trad.). Pre-Textos.
- Heidegger, M. (1994). *Conferencias y artículos* (E. Barjau, trad.). Ediciones del Serbal.
- Larios Ruiz, S. (2018). *Los objetos vivos. Escenarios de la materia indócil*. Toma, Ediciones y Producciones Escénicas y Cinematográficas/Paso de Gato.
- Lehmann, H. (2013). *Teatro posdramático* (D. González, trad.). Paso de Gato.
- Pavis, P. (2016). *Diccionario de la performance y el teatro contemporáneo* (M. Muguercia, trad.). Paso de Gato.
- Sarrazac, J. (2013). *Léxico del drama moderno y contemporáneo* (V. Viviescas, trad.). Paso de Gato.

# Un día despertó, tenía 50 años... y unas tremendas ganas de bailar<sup>15</sup>

Ángela Arboleda Jiménez<sup>16</sup>

*Contra mi cuerpo, contra mi piel y mi pelo y mis ojos,  
contra mi esqueleto habían dictado sentencia*

Cristina Fallarás

*Habla ya antes de que sea demasiado tarde,  
y confía luego en seguir hablando hasta que no haya más qué decir.*

*Quizá sea mejor que de momento dejes tus historias a un lado  
y trates de indagar lo que ha sido vivir en el interior de este cuerpo  
desde el primer día que recuerdas estar vivo hasta hoy*

Paul Auster

A lo largo de la historia, la representación de la vieja en las manifestaciones artísticas y culturales de Occidente ha viajado entre la consejera y la bruja, es decir, un saber solo útil para temas amorios o de oscura urdimbre, logrado por la experiencia, ligado a la emoción y no a la razón (dicotomía cuestionable): ahí tenemos a la Celestina. Mientras a la joven Cassandra, la que enreda a los hombres, loca, incomprendida, encerrada, no le prestaron oídos: un dios engañado escupió en su boca. Escasas veces la mujer mayor habla desde su propia voz-cuerpo como carne viva, deseante y productiva.

---

15 Este texto forma parte del proyecto de investigación “Encuentro de ciudades a través de las Artes”, inscrito en la Dirección de Políticas de Investigación de la Universidad de las Artes con el código VPIA-2023-07-PI, y que forma parte del Grupo de Investigación la Filosofía y las Artes.

16 Docente de la Universidad de las Artes (Ecuador). Magister en Escritura Creativa y en Construcción y Representación de Identidades Culturales con especialidad en Literatura, Género e Identidad. Diplomada en Gestión Cultural y Licenciada en Comunicación Social, en Publicidad y Mercadotecnia y en Danza.

Una de las manifestaciones donde el cuerpo se vuelve viejo prontamente, no por cómo está y (se) siente, sino por cómo es visto y requerido, es la danza, espacio liderado por coreógrafos (hombres) donde, además, la palabra se anula, y el cuerpo, en ocasiones, se (auto) violenta. En mi necesidad de hablar desde la voz de un cuerpo femenino que ha empezado ese camino hacia lo que se califica como deterioro, vejez y muerte, inicié estudios formales de danza como un experimento para indagar en el propio cuerpo que, según el medio, ya es descartable (obsolescencia programada).

¿Cómo abordar un entrenamiento no pensado para viejas? ¿Cómo manejar el dolor y el agotamiento? ¿Y los placeres? ¿Cómo convivir con cuerpos jóvenes y competitivos? ¿Qué tenemos para compartir? ¿Cómo lo hacen o han hecho otras mujeres que han envejecido (o no) en la escena?, fueron algunas de las primarias preguntas que anoté en el diario de este viaje.

De estas preguntas abordadas en un texto experimental y multimedial, creado como una autoetnografía desde las escrituras de fronteras y del yo, tomé el tema de los placeres y la búsqueda de genealogías femeninas para ofrecer la conferencia performática que antecede a este texto y que fue parte del *Encuentro de Ciudades a través de las Artes: Medellín-Envigado-Guayaquil 2023*. Este texto incluye lo que en dicha conferencia se expuso.

## La conferencia

La conferencia abrió con la escucha del famoso mambo *¿Qué le pasa a Lupita?*, porque estas letras desordenadas, a ratos pretenciosas y a muchos ratos perdidas, van dedicadas a todas las Lupitas del mundo; a aquellas niñas, jovencitas, mujeres y señoras, como yo, que la gente no sabe qué les pasa. Al menos en este mambo lo preguntan y responden por nosotras. Y sí, lo que queremos es bailar. Y divertirnos, como canta Cindy Lauper: "(...) oh, girls, they wanna have fun"<sup>17</sup>. Y que cada una decida lo que la divierte.

---

17 El tema original (1979) es de Robert Hazard. Su protagonista era

Escogí este mambo para iniciar dicha intervención porque a esa niña su papá le dice que no; yo afirmo que este mambo habla del patriarcado. Las niñas, si quieren bailar, deben preguntarle a papá, y papá dice que no, la mamá dice que sí, y entonces se suelta la descarga. Y eso es lo que busca mi paseo (de dar pasos, o sea, de bailar) por el mundo de las letras: una genealogía de mujeres que le dijeron sí a sus hijas.

¿Y qué otra cosa tiene este mambo, además de sabrosura y provocación de meneo? Pues que habla de Lupita, y Lupita no es cualquier nombre. Dámaso Pérez Prado crea este mambo en México, tierra de la mayoría de Lupitas del mundo (habría que hacer un levantamiento de datos, pero puedo apostar). La adoración guadalupana define al pueblo mexicano tan particular en su sincretismo religioso y cultural. Yo miro con asombro cómo la adoración a la imagen/figuración/idea(l)/concepto de una mujer virginal, pura, santa y madre define a los pueblos. Por ello me interesa el marianismo: "(...) culto a la superioridad espiritual de las mujeres que enseña que ellas son semidivinas, moralmente superiores y espiritualmente más fuertes que los hombres" (Stevens, 1973, p. 17), y que según Evelyn Stevens (1973) ha marcado la vida y la producción de las mujeres y artistas latinoamericanas en el siglo XX.

---

un joven mujeriego que se excusaba con sus padres de serlo porque las chicas querían divertirse. Disponible en Youtube: <https://www.youtube.com/watch?v=5aLNwOxPsgj>. Lauper graba su versión y la vuelve un éxito en 1983. Yo tenía 14 años. No me dejaban divertirme. En este tema, cuando el padre le recrimina a su hija y le pregunta: "¿qué vas a hacer con tu vida?", ella le responde: "Papá, tú sigues siendo el número uno, pero las chicas queremos diversión". Este detalle da cuenta de la famosa frase de que tu padre es tu primer y más grande amor. Las relaciones padre hija son complejíssimas. ¿Cómo se construyen aquellas donde el padre es una ausencia?, ¿y cuando es la encarnación de la violencia y el abuso? Por otro lado, he escuchado familias donde les dicen a las niñas, su papi es su primer enamorado. En la versión de Hazard, por el contrario, a quien llama la número uno es a su madre. El resto se cuenta solo. En todo caso, mi producción literaria y escénica da cuenta del gran amor que siento por mi padre, a quien nunca le pareció bien que las niñas nos divirtamos demasiado —no solo había que ser decente sino parecerlo—, pero fue quien me contagió el amor, sí, como un virus, a la poesía, la música, el teatro y, sobre todo, me enseñó a bailar mambo y otros ritmos cadenciosos. Le encantaba Cindy Lauper, pero no entendía lo que decía. «Girls wanna have fun», interpretado por Cindy Lauper, sencillo del álbum *She's So Unusual* (USA: Portrait Records, 1983). En Youtube: [https://www.youtube.com/watch?v=IAtU\\_hRzTgo](https://www.youtube.com/watch?v=IAtU_hRzTgo)

Un día despertó, tenía 50 años...  
y unas tremendas ganas de bailar

Bien, toda esta vuelta para justificar que mi ponencia y este texto hayan empezado con un mambo. ¡Aaaaaaah, uh!

## Diversas explicaciones de por qué se le ocurrió a la conferencista iniciar la carrera de danza a los 50 años

Paul B. Preciado tiene un texto titulado *Multitudes queer* y la conferencista/escritora/protagonista de esta historia se imagina multitudes, pero de viejas, no solo poblando cuanto lugar se les antoje, sino poblándola a ella misma. ¿Qué tipo de vieja quiere ser? Porque quiere llegar a ser vieja. Solo que así como el feminismo... No... los feminismos determinaron que no hay "la mujer" sino "las mujeres", la protagonista se plantó en que, por consecuencia, no hay "la vieja", sino "las viejas". Y las quiere a todas poblando y poblándola, menos a las dolientes y a las estampitas. Leopoldo Dante Tevez, más conocido como Leo Dan, dixit, en su más famosa chacarera "A la sombra de mi madre":

Yo le pido a dios rezando  
Que mi mamá no se muera  
Que viva dentro mi rancho  
Como estampita siquiera

Desde niña imaginó a una mujer atrapada en un cuadro, queriendo hablar, moverse, salir, sin lograrlo... como en los sueños, sabes que estás soñando, pero no puedes despertar. Es horrible. Por tanto, la conferencista/escritora/protagonista quiere ser una vieja sin más cargas que sus propias historias, aciertos y desaciertos. Tampoco quiere ser indolente, simplemente alguien capaz de decir, con voz firme y sin miedos, quién es en ese preciso instante. Aclara lo del instante, porque ella siempre ha sido muchas a la vez y no piensa cambiar.

Bueno, ahora debemos la conferencista/protagonista y yo, que sobrevuelo sobre todas estas historias viendo y narrando todo, explicar el porqué de la ocurrencia de empezar a estudiar danza a los 50 años y empezar a entrar en materia acerca de las emociones. Para ello echaremos mano de “El giro afectivo”. Así que cada explicación del antojo dancístico es resultado de un estado afectivo particular que ha afectado, nunca mejor dicho, a la protagonista.

**Primer estado: el resentimiento.** Un día despertó con ganas de la revancha. Durante años fue blanco de comentarios y burlas acerca de su intención de bailar y de la forma e incapacidades de su cuerpo, así que se puso a pensar: “Me preocupa ahora que opinen que mi mundo emocional no puede aparecer en el ítem metodología. Por ello me pasé horas leyendo sobre el resentimiento, desde Nietzsche hasta Nussbaum —quien me entretuvo con Las Furias, diosas de la venganza—. Necesito justificar, como relatora de esta historia, ese sentimiento que anida en la protagonista y que, así, de buenas a primeras, la afea. ¿O no? ¿Es normal resentirse? ¿Sentir y volver a sentir y volver a sentir no la hace ricamente humana, complejamente sensible?” En fin, que después de sesudas reflexiones, y en nuestra calidad de ficcionadoras y mentirosas, me manda a decir, muy dueña de sí, que un personaje siente lo que siente. Y punto. Serán sus emociones las que manden...

Ahora, escanee el siguiente código para escuchar los diálogos intersubjetivos con ella misma:

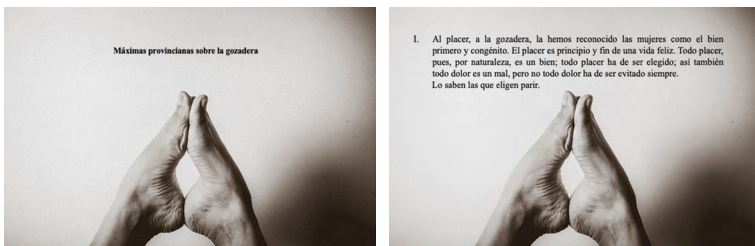


Un día despertó, tenía 50 años...  
y unas tremendas ganas de bailar

Que el personaje siente lo que siente y quiere lo que quiere. En eso íbamos, en que la escritura es un ejercicio de libertad. "Ahora bien, el acto libre... La libertad es, pues, un hecho y, entre los hechos que se observan, no lo hay más claro", opina Bergson (1999, p. 154) apoyando este delirio.

**Segundo estado: el placer.** Epicuro le aclaró que el padre, la madre de todos los placeres, es el placer por la mera existencia. No la maximización del placer, sino el decrecimiento del sufrimiento. El placer como ausencia del dolor. Entonces pensó que a ella le entra como un éxtasis cuando baila en una fiesta, qué disfrute cuando suenan los primeros acordes de un temazo, se le olvida todo, a medida que el volumen aumenta el sufrimiento desciende. Que de los momentos más felices de su vida puede contar aquellos en que improvisó en el Ensemble Culebra Cascabel. Tenía una pequeña tabla de madera pintada de negro, una canasta con libros de poesía, una serie de juguetes sonoros, sus castañuelas, sus abanicos y sus zapatos rojos de flamenco. Qué más podía faltarle. Que de los tiempos más placenteros que ha vivido puede extraer aquellos meses en que no hizo otra cosa que entrenar, cuando vivió en Buenos Aires y en Madrid. Pues bien, debía volver a esos espacios del movimiento placentero. Y a tan solo veinte minutos de casa hay una universidad con una escuela de danza. Y así nuestra protagonista se graduó de bailarina a los 54 años.

**Imagen 1.** Diapositivas manifiesto: Máximas provincianas sobre la gozadera



II. El placer es el fin, pero no hablamos de los placeres de los disolutos ni de los crápulas o libertinos, que residen en el goce regalado, como creen algunos que ignoran o no están de acuerdo o que interpretan mal esta doctrina femenina. Hablamos de no padecer dolor en el cuerpo ni turbación en el alma.



III. Ni las bebidas ni los banquetes continuos, ni el goce de muchachos y muchachas, ni los pecados y todas las otras cosas que trae una mesa santiosa, engendran la vida guta, aunque tampoco nos regaeremos al goce de lo dicho si es el sobrio razonamiento, el sano deseo y la libertad las que nos permiten elegir o rechazar con prudencia.



IV. Sabemos que toda aquella que no viva sensata, bella y justamente no sabrá lo que es el goce, y que toda mujer que no goce no vive sensata, bella y justamente.



V. Bailar es una forma de gozo. Gozar es un movimiento (o quietud) auténtico y orgánico.



VI. La mujer dichosa y eterna no tiene preocupaciones ni las causa a otros, de modo que no vive enfadada ni en deudas con nadie. Fluye.



VII. El límite máximo de la intensidad del gozo femenino es la supresión de todo dolor. Y en donde haya gozo no hay dolor ni sufrimiento.



VIII. Ningún gozo es malo en sí mismo, pero hay actos causantes de determinados gozos que conllevan muchos más dolores que gozos. Aprende a distinguirlos la sabia.



IX. Es sabia aquella que conoce los vacíos y sabe que estos facilitan a través de sí el movimiento a los cuerpos. Conoce los vacíos aquella que sabe de plenitudes.



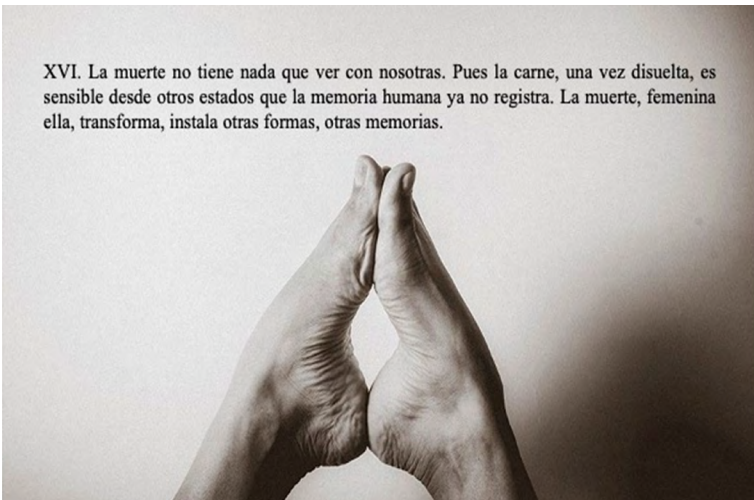
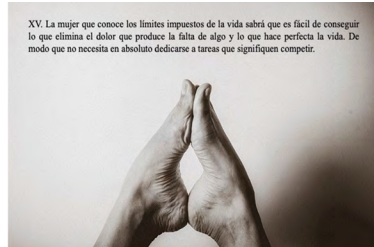
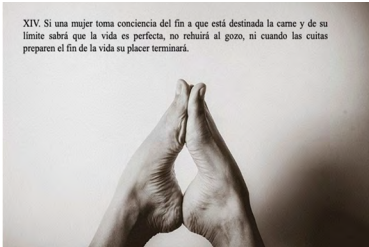
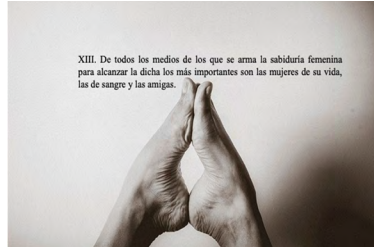
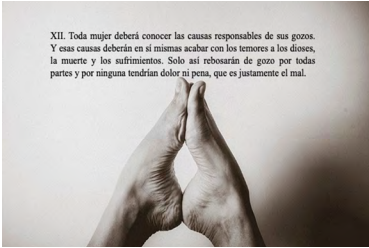
X. Es sabia aquella que sabe mover el cuerpo hasta el gozo.



XI. Si una mujer no goza de todo tipo de sensaciones no sabrá ni podrá explicar cuales son falsas. El criterio de la sensación y los sentimientos esclarecen su inteligencia.



Un día despertó, tenía 50 años...  
y unas tremendas ganas de bailar



*Nota.* Fotografías de Amaury Martínez. Diapositivas de Ángela Arboleda.

Durante la proyección de estas dispositivas manifiesto la conferenciante rió, sonrió, se carcajeó, sacudió su cuerpo gracias a la agitación que la risa provoca. Si quiere hágalo usted también.

He intentado este manifiesto sobre el placer como prueba de una especie de implicancia práctica que deseo heredar a las futuras generaciones para que alcancen una gran calidad de vida y de gozo.

**Tercer estado: la alegría y la travesura.** La alegría. Qué razón más compleja para explicar los motivos de esta locura. Digamos que somos *team Ahmed*, autora de *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. No soporta la protagonista a quien no sea capaz de despotricar contra el mundo, cabrearse ante las estupideces del día a día, enojarse con la gente idiota e inútil, perturbarse ante los males del planeta y la sociedad, ponerse como loca y crear los más variopintos insultos cuando apenas cambiada la luz del semáforo a verde ya están los imbéciles detrás pitando. Esa gente, la que no anda con un toque de dolor y amargura, o es extraterrestre o insensible y, por tanto, incapaz de la bondad y la risa, de la que también debe tener más de un toque. Juntarse con las amigas a exhumar rabia por las condiciones de nuestros tiempos para luego alzar la copa y reír a carcajadas de su capacidad de queja es una de las cosas que más amamos. Ahmed nos definiría como mujeres problemáticas.

Entonces sí, la alegría como política contra la otra imposición del sistema que es la sumisión y triste conformismo. Entonces, qué es la felicidad para la protagonista. La escritura de estas letras es una manera de intento, de búsqueda de respuestas. Pero ya sabemos que para ella nada es permanente. Sin embargo, nos pide ir anotando, por lo pronto, la categoría "alegría íntima", no la que se exhibe en redes, sino la que te hace, estando a solas, elevar levemente la comisura del labio, achinar los ojos que sientes cómo brillan, notar en el pecho y los ovarios el terror y la ilusión ante un suceso que esperabas aconteciese y acontece. O no.

A otra categoría la llama "alegría involuntaria". Desde hace un tiempo se acuesta y despierta carcajeándose. De pronto se le viene, es decir, aparece sin previo aviso, una imagen graciosa, un recuerdo de alguna situación ridícula. Sucede de pronto, como si el sistema

de datos almacenados en el cerebro, por alguna programación que se activa por *default*, estuviera haciendo alguna actualización y un archivo se abre por unos segundos, solo para provocar la carcajada. Después de las carcajadas matutinas y del café negro se pone a pensar que ha llegado la hora de incrementar la risa, la broma, la alegre travesura.

Dice el Diccionario de la RAE (2024) que “travesura” se conforma de *travieso* y -ura. La primera acepción dice: “Acción maligna e ingeniosa y de poca importancia, especialmente hecha por niños”; con razón: las cosas que suele proponerse carecen de importancia y de ahí que viva repitiéndose: “¿a quién le importa esto que hago?”, “¡Por eso no me respetan, por andar de chiquilla y no poner cara de adusta catedrática!”. La segunda acepción dice que se trata de una acción y un efecto, el de travesear. La tercera le ha encantado: “Viveza y sutileza de ingenio para conocer las cosas y discurrir en ellas”. ¡Jum! ¡Viva, sutil e ingeniosa! ¿Quién diría que las traviesas somos todo ello y aun así nos castigan y coartan? Cuando le pregunten por qué está estudiando danza dirá: así conozco cosas y discuro en ellas, queda mejor que revelar que solo se trata de una ingeniosa travesura. ¿Sin ingenio cómo hubiese podido asumir tantos avatares en una misma institución? Le gustaría conocer a aquellos avatares escondidos que bien sabe el resto también tiene. Nadie es solo aquello que deja ver. La cuarta acepción se dice que está en desuso: “Acción culpable o digna de reprensión y castigo”. Pero en la vida práctica, no lo está. Más de una vez la han hecho sentir culpable, la han reprendido y castigado. Todavía espera las consecuencias de haber mentido en la entrevista de admisión con aquello de la investigación sobre el cuerpo femenino y el envejecimiento en la escena; ¿qué hubiese pasado si simplemente decía: tengo ganas de bailar? Dice Volpi (2011) que la ficción no empieza cuando alguien miente sino cuando el resto reconoce la mentira, pero decide ignorarla (p. 22).

La mentira nos comía vivas, nos amarró a estas letras, a un diario informe (que no solo no informa, sino que carece de forma),

a esta tarea compleja, a este decirnos con tanto vericuetto. A modo de bello consuelo, Anne Carson (2019) nos dice que: “para honrar la verdad que es suavemente divina y vive entre los dioses debemos (con Platón) danzar en la mentira (...)” (p. 78).

**Cuarto estado: el compromiso afectivo/artístico.** Dice Aldo Méndez narrador oral, poeta y amigo conversador que contar cuentos es un acto ético, poético y afectivo que sucede en tiempo real. Nos gusta lo de los afectos y el cuerpo ahí, presente, ahora, afectándose. Contar cuentos te tiene que afectar, conmover, conmocionar, emocionar y todo eso sin más esfuerzo que ser honesto con lo que te gusta y te disgusta de ti y del mundo. Eso hace que quien escucha vaya contigo en el viaje. Contar afecta en el sentido de afectación y de querer. A nosotras, la danza y las historias de bailarinas nos afectan en los dos sentidos. Por eso, cumplirle el sueño al padre de tener una hija bailarina es un compromiso afectivo como lo es el de contar historias. Compromiso quiere decir que hay una promesa de por medio. Y aunque lo sencillo hubiera sido hacerlo desde cualquier academia o espacio para bailes y otras danzas y meneos, lo complejo, lo realmente comprometido era hacerlo donde el arte va en serio. Porque existe otro compromiso que le atañe, que la atraviesa, y es el artístico: “Verse afectado por algo es evaluarlo. Las evaluaciones se expresan en los modos en que los cuerpos reaccionan hacia las cosas”, dice Ahmed (2019, p. 64).

Imagen 2. Test evaluativo

**Test evaluativo**

El ejercicio artístico le engendra responsabilidad y mie  
 La invita a romper estructuras. ✓  
 Le gusta, la activa ✓  
 Le permite probar aquello que no puede, que le cuest  
 Siente que se desgasta cada día. Si \_✓\_ No \_\_\_  
 Siente que vale la pena. Si \_✓\_ No \_\_\_  
 Qué género(s) la ha emocionado más profundamente como espectadora

Teatro	<input checked="" type="checkbox"/>	Danza	<input checked="" type="checkbox"/>
Literatura	<input checked="" type="checkbox"/>	Narración oral	<input checked="" type="checkbox"/>
Música	<input checked="" type="checkbox"/>	Cine	<input checked="" type="checkbox"/>
Artes visuales	<input checked="" type="checkbox"/>	Otros (especifique)	

Obvio, cuando puedo es fácil y aburrido.

Aunque también fue inevitable llorar cuando estuve en el Museo de Van Gogh, con la expo de Niki de Saint Phalle en el Guggenheim de Bilbao, escuchando a Aldo Méndez contar y con la película La lengua de las mariposas.

A mí todas las manifestaciones artísticas y culturales me conmueven, pero llorar casi sin control a causa de una emoción inexplicable, las marcadas.

Un día despertó, tenía 50 años...  
y unas tremendas ganas de bailar

Escanee el siguiente código  
para conocer los resultados  
del test:



¡Alterar!

Imagen 3. Alterar



Nota. Fotografías de Amaury Martínez. Diapositivas de Ángela Arboleda.

Escanee el siguiente código  
para escuchar la banda  
sonora del momento alterado  
de la conferencista:



Pues bien, he aquí  
la cuarta razón: para  
alterar-me-nos-les como  
un compromiso con su *ser*.

**Quinto estado: el estado de resuelto.** En el primer semestre, Agustín, el docente de Historia del Arte, recomendó “Poéticamente habita el hombre”, de Heidegger; ella pensó que su trabajo debía incluir de alguna manera la frase “habitar poético”. Le pareció de una potencia y belleza, literariamente y como modo de ser, hacer y estar, diría incluso que de respirar, que empezó esta frase a marcar más ricamente su forma de asumir sus retos. Pero para el segundo semestre, el Covid-19 nos confinó, solo que, a diferencia de muchos, ella estaba feliz de permanecer en su casa, que es tan bonita. La muerte y el silencio sobre los que tanto había dialogado tiempo antes estaban ahí, cerquita, día a día. Mirarse en el espejo todas las mañanas y noches, observando la aparición lenta pero constante de líneas de expresión que dan cuenta del paso y el peso del tiempo, la conmovió, se miraba con ternura y cierta compasión. Su eterna mirada triste se acentuaba y ella solo sonreía. Su esposo aparecía de pronto y le decía: estás lindísima. En ese entonces le era muy difícil conciliar el sueño. Durante 47 tardes grabó audios con cuentos de su autoría y los envió por Whatsapp a sus contactos; quería desearles buenas noches, pero quizá lo que quería realmente era dormir sin que las pesadillas la ahoguen en la madrugada. Sabe que su voz viajó y perdió en el camino su nombre. Alguien le dijo: eres tú, eres la de los cuentos, reconocí tu voz. Otra la llamó y le contó que su hijo le enviaba los audios para ayudarla a sobrellevar el dolor de la enfermedad y el encierro. Ella seguía mirándose al espejo, en silencio, sin entender cómo las palabras pueden tanto. Las guardó en una nube y no aceptó propuestas para publicaciones ni *podcasts*. Son 47 recuerdos de su insomnio y deterioro. Cuando nos dieron un respiro, y antes de volver a encerrarnos, lanzó su libro *Tuétano*; al poco tiempo, su madre enfermó y casi muere; su rostro, su cuerpo y su mirada envejecieron aún más.

Escanee el siguiente código para ver el performance de la conferencista:



Sí, este trabajo se llamaría *Las viejas que bailan. Su habitar poético*, y sería su manera de empezar a caminar danzando hacia su deterioro, vejez y muerte. Un particularísimo camino entre la santidad y el sacrilegio. Lograr el estado de resuelto de Heidegger en medio de un cotidiano complejo no es una tarea fácil, el mundo parece gritar constantemente que el dolor, el horror, la corrupción y la enfermedad son más potentes. Por eso escoge la danza, porque es un ejercicio que conjunta satisfacción y padecimiento, cada logro físico conlleva una liberación de las partes del cuerpo, pero también significa, en muchas ocasiones, dolor, uno que llamamos las bailarinas, masoquistamente, rico. Te anuncia que estás viva, pero también imposibilita, constriñe, casi te impide andar, te hace llorar. Es fármaco, su poder sanador es también veneno. Constricción y liberación, repetición de un mismo movimiento hasta el paroxismo, repetición como ritual... ejercicio cercano a lo místico. Porque aunque quisiéramos aislar al cuerpo, como si de una máquina maravillosa se tratara, este es alimentado por ese cotidiano lleno de historias, de cargas y maledicencias, de autoflagelos y penas, y por eso duele como duele y trasciende como trasciende. Es extra-cotidiano, extraordinario, en su mundano y prosaico transpirar. En definitiva, ¿anda la protagonista en busca de su identidad? No, ya hemos dicho que la unicidad no le resulta. Creo que se halla entretenida en encontrar y entender sus analogías: cuerpo árbol, cuerpo flor, cuerpo territorio, cuerpo paisaje, cuerpo texto, cuerpo máquina, cuerpo objeto, cuerpo tejido, cuerpo deseo, cuerpo insecto, cuerpo sustancia orgánica, cuerpo pudrición, cuerpo animal, cuerpo fantasma... Quisiera armar un informe histológico de sus corpúsculos más interiores. Cómo es que está tejida. Dónde ubica sus remiendos, hilachas y costuras y, claro, sus mejores puntadas. Como los hilos, sedas, lanas, pajas y alambres le fueron dados, el primero, el cordón umbilical, espera ególatramente darlos también para que sirvan de ruta a otras biologicistas de los devenires corporales en tiempos de declive. Quizá solo se trate de un delirante flujo de conciencia a falta de talento literario.

Por todo lo dicho, emancipe usted a este texto de su(s) autoras(s).

# Explicación de cómo la relatora contó sobre la protagonista que, a su vez, hablaba por sí misma porque llevaba un diario

*"I am Me and Me is about Me"*

Franko B.

Yo soy la narradora omnisciente.

La narradora omnisciente cuenta cómo una mujer de 50 años, que no soy yo, pero todos saben que sí, inició a esa edad la carrera de danza.

La mujer de 50 años inicia con escritura a mano un diario en el que habla ella, de ella, a veces con ella, con la ella de ahora, con la ella de cinco años, con la ella adolescente, con la ella joven, con la ella del futuro, y a veces habla de otros y con otros: "el proyecto futuro, 5b<sup>18</sup>, gobierna lo que se selecciona o inventa del pasado" (Schechner, 2011, p. 41).

Estas escritoras (narradora, personaje y correctora) son algo dispersas, pierden la noción del tiempo, y de pronto la adolescente está en el 2019 mirando lo que está viviendo la de 50, con esa mirada que solo las niñas de 14 pueden tener. Y a veces la de 50 mira con ternura a la de 7 que llora porque es la única niña a la que su papá la viste en el camerino. Las demás niñas van con su mamá, pero la de ella trabaja y no puede acompañarla. El padre es mayor y jubilado, por eso puede. Todos creen que es el abuelito.

Ciertas ¿narraciones? se hicieron a través de imágenes, dibujos y otras manualidades que la autora tuvo que ejecutar durante su carrera para dar cuenta de estados, sensaciones y representaciones corporales resultantes de ejercicios y experimentaciones escénicas y formativas.

---

18 Las letras y números corresponden a etapas en cuadros propuestos por el autor para explicar su hipótesis sobre la conducta restaurada.

### ¿Y por qué desde estos yo es?

(...) mi *yo* es una fantasía de mi cerebro. Eso sí, la mayor y más poderosa de las fantasías, pues se concibe capaz de generar y controlar a todas las demás. El yo me da orden y coherencia, estructura mi vida, me confiere una identidad más o menos nítida — pero no existe ningún lugar preciso en el cerebro donde sea posible localizar a ese esquivo fantasma, a ese omnipresente y omnipotente animalillo que es el yo (Volpi, 2011, p. 10).

Debemos insistir en la dificultad de quien escribe para lograr una sola capa, una sola protagonista, un devenir coherente. Parece que sufre de algo así como personalidad múltiple y desde cada una desea presentarse. Y advierte: no leer los trabajos como ilustraciones de algún síndrome o como psicobiografía, sino “como metáfora para entender un proceder instalado en la paradoja; un proceder que si bien pone al artista/autor en el centro, lo hace al mismo tiempo a través de una operación de constante descentramiento”, propone Patricia Mayayo (2015, pp. 55-56).

... y seguiste coleccionando variopintas libretas y te decidiste otra vez por la mezcolanza e hiciste de este no diario informe un collage. Pensaste que si a alguien tanto le interesara husmear entre tus comas, pues que vaya al archivo, que profundice en la imagen, que active el enlace. Esta imagen cumple con mostrar el diario fragmentado pero, a la vez, completo, impreso pero, al mismo tiempo, digital, aparentemente ilegible pero, en realidad, accesible a los ojos curiosos:



**Imagen 4. Collage**

*Nota.* Diseño y elaboración de imágenes de Yunjoy Jara.

Aquí están las páginas de las ocho libretas. Si quiere leer mi diario/bitácora/cuaderno de notas debe hacer una inmersión, dar clic en el detalle, hacer zoom hasta descubrir que el poro de mi piel es también una letra, que la pared de fondo es un pedazo de la página que fuera blanca y luego manchada de tinta, que una arruga quizá sea un trazo, una huella, una palabra, que la cicatriz es un punto y aparte.

Escanee el siguiente código para visualizar la libreta:



### **Genealogía bailadora: Mapa-cartografía-árbol genealógico creado por la relatora en busca de sus raíces y referentes**

Ahora que envejecemos y que el cuerpo empieza a deteriorarse, justo hoy que no responde como antes, con esas ganas que nunca le alcanzaron para ser virtuoso pero que le permitían persistir, fuimos haciendo una guía-memoria para nuestro propio andar hacia la vejez y para el de cada joven que quiera recorrer estos caminos.

Maurice Leenhardt estudió las culturas nativas de Nueva Caledonia en Melanesia, cuenta cómo los canacos saben por experiencia propia que del fondo de sus entrañas le llegan las certidumbres. Haciendo una traducción fiel de su lengua, la frase para consultar la opinión de otra persona es ¿cuál es tu vientre? Para ellos, vientre designa todo continente rodeado y el vientre es la sede del pensamiento. El vientre del árbol genealógico que presentaremos será un tronco vacío. Para los melanesios, un tronco hueco y acostado sobre depresiones infranqueables es muy valioso porque lleva las aguas de riego más allá. Esta comunidad cree firmemente que la misma savia hincha las yemas de los árboles y las fibras del ser humano; para ellos, el árbol interviene en la vida de los humanos. Entre sus narraciones hay varias en las que un joven va a la selva a buscar el árbol de su antepasado; si al lanzar el hacha contra el tronco no se clava, quiere decir que no es su padre ni su madre, pero de hacerlo, una voz humana sale del tronco y le pregunta si es su hermano menor, el joven contesta: "Sí, he venido a llamarte. Quisiera que me hicieras una choza" (Leenhardt, 1997, p. 40).

He venido, ancestras, hermanas, amigas, a lanzarles el hacha. Hasta hoy me declaro carente de espíritus tutelares.

## Hidrotorio

Imagen 5. Hidrotorio sanguíneo



*Nota.* Diseño y elaboración de imágenes de Cecilia Álvarez y Ángela Arboleda. Recurso para la web de Yunjoy Jara.

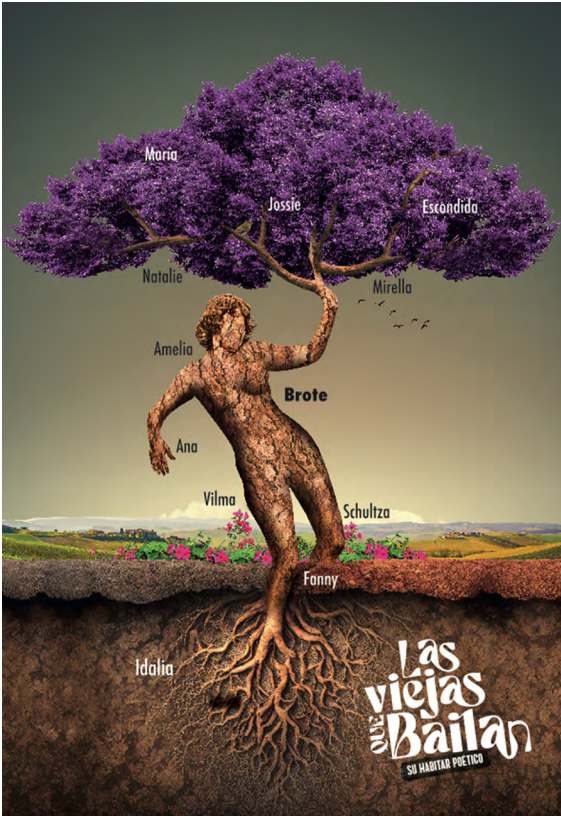
Escanee el siguiente código para visitar la página web de Hidrotorio sanguíneo:



Un día despertó, tenía 50 años...  
y unas tremendas ganas de bailar

## Árbol

**Imagen 6.** Genealogía bailadora: árbol genealógico creado por la relatora en busca de sus raíces y referentes



*Nota.* Diseño y elaboración de imágenes de Cecilia Álvarez, Ángela Arboleda. Fotografía de Amaury Martínez. Recurso para web de Yunjoy Jara.



Escanee el siguiente código para visitar la página  
web de la Genealogía bailadora:

## A modo de cierre

Ha sido vital para quien escribe este texto buscar una genealogía que, por las estructuras que ha sostenido la Historia, le estaba haciendo falta. Se ha visto forzada a ficcionar, a inventar, a rebuscar e incluso retar a los formatos académicos. En ese afán se han escogido otras formas de decir para no ahondar en lo ya tantas veces analizado: el silenciamiento y la invisibilización de la mujer.

Es complejo en tiempos individualistas pensar en la construcción afectiva de comunidades dancísticas para, de manera colectiva, generar relatos alternativos que cuestionen a los grandes relatos y a la gran historia. Por ello, desde mi experiencia particular, que no excluye a mi colectivo cercano familiar y social, he querido visitar y re-marcas mis territorios: cuerpo, escena, pueblos, imaginarios, lenguajes. Estos terri-hidrotorios y mis afectos significan mi postura política y ontológica ante la vida de terror que estamos viviendo en nuestros países y, diría, que en el mundo entero.

Desde las literaturas desbordadas y expandidas, que rozan y traspasan fronteras, desde la escena que subvierte, espero cuestionar dinámicas de poder y brindar miradas otras sobre cómo los afectos, las pieles, sus gestos y huellas pueden dar cuenta de una ontología más colectiva, de un pluralismo ontológico donde las viejas también marcamos el ritmo. Espero haber empezado una nueva genealogía bailadora o, quizá, haber regado el brote tímido que encontré resistiendo, para que cada bailarina, bailaora, ballerina, para que cada nueva generación encuentre caminos posibles y diversos. Para que no vuelvan a callar. Para que tengan de donde asirse.

Un día despertó, tenía 50 años...  
y unas tremendas ganas de bailar

## Referencias

- Ahmed, S. (2019). *La promesa de la felicidad. Una crítica cultural al imperativo de la alegría*. Caja Negra.
- Bergson, H. (1999). *Ensayo sobre los datos inmediatos de la conciencia*. Sígueme.
- Carson, A. (2001). *La belleza del marido. Un ensayo ficcional en 29 tangos*. Lumen.
- Leenhardt, M. (1997). *Do kamo. La persona y el mito en el mundo melanesio*. Paidós.
- Mayayo, P. (2015). El artista como ventrílocuo: la conferencia performativa y las paradojas de la figura autorial. En J. Albarrán Diego e I. Estella Noriega, *Llámalo performance: historia, disciplina y recepción* (pp. 49-70). Brumaría.
- Volpi, J. (2011). *Leer la mente. El cerebro y el arte de la ficción*. Alfaguara.
- Schechner, R. (2011). Restauración de la conducta. En D. Taylor y M. Fuentes, *Estudios avanzados del performance* (pp. 35-49). Fondo de Cultura Económica.
- Stevens, P. (1973). *El marianismo: la otra cara del machismo en América Latina*. University of Pittsburgh Press.

## Referencias musicales

- Dante Tevez, L. (1964). *A la sombra de mi madre* [Canción]. Discos CBS S.A.I.C.F.
- Hazard, R. (1983). *Girls wanna have fun* [interpretado por Cindy Lauper, sencillo del álbum She's So Unusual]. Portrait Records. [https://www.youtube.com/watch?v=lAtU\\_hRzTg0](https://www.youtube.com/watch?v=lAtU_hRzTg0)

# Estética fanzinería: Guayaquil en fragmentos<sup>19</sup>

*Olga del Pilar López Betancur<sup>20</sup>*

*Cuerpos que viajan a través de sus publicaciones, representación de experiencias vividas que comunican desde las páginas, cuerpos en papel cumpliendo largos itinerarios donde nunca se sabe cuál es el lugar de destino*

Aída Analco Martínez, "Cuerpos en papel: la representación del cuerpo juvenil en el fanzine"

## Introducción

La pregunta por el fanzine en Guayaquil nos obliga a pensar en una estética popular, efímera, translocal y transnacional: contaminación de saberes, comunidades y prácticas que se cruzan, se asocian y resisten desde las tácticas del débil —a la manera como lo propuso Michel de Certeau—. Estética popular y oral que pone en juego la relación arte-vida, en donde el fanzine expone pequeños instantes que no pretenden ninguna trascendencia, sino solo resonar en un encuentro. Con el fanzine se logra un tejido social sostenido por comunidades jóvenes con narrativas urbanas y que sobreviven por el intercambio, los afectos y la resistencia; expresión de prácticas culturales que buscan hacer circular discursos e

---

19 Este texto forma parte del proyecto de investigación "Encuentro de ciudades a través de las Artes", inscrito en la Dirección de Políticas de Investigación de la Universidad de las Artes con el código VPIA-2023-07-PI, y que forma parte del Grupo de Investigación la Filosofía y las Artes.

20 Historiadora y Magíster en Estética, Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. Doctora en Estética, Universidad Paris-X, Nanterre-Ouest. Vicerrectora de Posgrado e Investigación en Artes, docente e investigadora, Universidad de las Artes, Guayaquil-Ecuador. Correo electrónico: olga.lopez@uartes.edu.ec

imágenes de minorías que no han tenido voz en otros contextos. En esa medida, el fanzine es una forma de democratización que pasa por diversos circuitos y a diversas escalas; una publicación que se une a una genealogía de textos ligeros, frágiles, inmediatistas y contestatarios entre los que contamos: panfletos, manifiestos, volantes, folletos, novelas por entregas e incluso la crónica roja. Cada una de estas publicaciones evidencia su condición precaria, apresurada, efectista y económica, aspectos que nos proponen una estética pobre que podríamos definir como pequeñas gotas de intensidad que pretenden entrar en contacto con nuestra sensibilidad y afectarnos por unos minutos.

La perspectiva aquí planteada nos lleva a entender la relación entre política y estética, pues el fanzine, en cuanto publicación fluida, espontánea, artesanal y precaria, nos propone un posicionamiento político que hace frente a las vías institucionales de concebir el arte y la estética (de lo bello). Así, estas publicaciones no necesariamente provienen de personas con una formación en artes o en música (punk-ruidismo); sin embargo, buscan generar fluidos sonoros y escriturales para encontrarse, hablar, disonar, bailar con otros. Para decirlo en otros términos, es una experiencia performativa, experimental y experiencial que toma forma en imágenes y textos; esto es, performatividad visual que traza en el papel y configura una comunidad espontánea y variable. A su vez, es el vínculo entre estética y decolonialidad, pues si bien el fanzine es un movimiento global que se convierte en la marca expresiva del punk, desde Ramones a Sex Pistols, no por ello tiene intenciones de proponerse con un formato único, bien por el contrario, permite elaborar versiones locales y reforzar el vínculo entre comunidades urbanas que se organizan y encuentran en cada ciudad. Nos encontramos, de este modo, con estéticas menores, débiles, no porque les falte fuerza, sino porque no tienen como intención volverse hegemónicas o preservarse en el tiempo; ellas trabajan con el momento: feria, concierto, encuentro, escritura y dibujo instantáneo, en fin, acontecimientos que escapan a cualquier monumentalidad.

Esta aproximación al fanzine no busca someter su carácter subversivo y disidente, sino acercarse a esta exforma, espontánea y vital; estéticas inacabadas y plurales que impiden cualquier lectura lineal y, a la vez, resaltan un estilo fanzinerero que insiste en la singularidad de su producción. Se busca rendir homenaje a estas comunidades que se expresan a pesar de las limitaciones económicas, geográficas o institucionales para generar encuentros y lecturas con otr\_s.

## Estéticas fanzineras: polisemia de sentidos

El universo fanzinerero alude a diversas estéticas de las que podremos enumerar algunas. Para iniciar, es el "hazlo tú mismo", que está a la base de su producción, lo que implica posibilidades de autogestión, con un único principio: el deseo. De modo que, cualquiera puede crear un fanzine, pues no requiere grandes medios ni un perfeccionamiento técnico; puede conservarse a lo largo del tiempo y generar series, volúmenes e incluso editoriales fanzineras, o bien, diseñar uno solo, con el único fin de desplegar y autogestionar su propia publicación y formar parte de manera constante, o por un momento, de la comunidad fanzinerera. Esta perspectiva inclusiva y abierta conecta al fanzine con expresiones anarquistas que defienden la ausencia de toda regla. Diego Pazmiño en su retrospectiva del fanzine (06 de noviembre de 2022) nos lo indica de la siguiente manera:

Sus participantes cuentan con absoluta libertad creativa, no responden a filtro editorial alguno y hablan desde el corazón de varias contraculturas, siempre alentados por la consigna DIY (*do it yourself*) o HTM (hazlo tú mismo); de cine *gore* a recetas de cocina cannábica o de poesía *queer* a ilustración y *grafiti*, hay fanzines de todo tipo. Divulgan ideas, sonidos, arte, voces y realidades dentro de un espacio de dilatada libertad de expresión, que se alimenta de lo que el negocio editorial no ve, no quiere ver o de plano rechaza (párr. 1).

A partir de la cita vemos cómo el no-género fanzine se vincula a diversas expresiones urbanas que, en su conjunto, conforman una contracultura que justamente se aleja de una jerarquía cultural e institucional del arte, con el fin de hablar y dibujar con libertad sobre temas que son de interés de los creadores-fanzineros. El plano marginal, subversivo y disidente se manifiesta a través de estas publicaciones que recorren la ciudad sin pedir permiso. Fluido que, al igual que en los grafitis, el "hazlo tú mismo" encaja a la perfección, ya que no se necesita el aval de nadie para existir. También se equipara al punk, el cual nace como una expresión del ruidismo que, al margen de cualquier formación musical, busca desplegar el malestar de vivir y soportar un sistema, país o ciudad.



Imagen 1. Fanzinoteca

Estética de la urgencia que termina emparentando el fanzine al panfleto político, la caricatura, el manifiesto, el volante y el afiche (en particular de punk). De modo que se encadena a la familia genealógica del *lowbrow*, de lo hecho a medias, un poco rápido e intencionalmente descuidado, lo cual no se contrapone con su intención de impactar, de enviar un mensaje rápido o proponer píldoras de sensaciones ajenas a cualquier intención intelectual: una imagen, una frase con sentido del humor, una propuesta irónica de la sociedad. Según Andrea Daniela Larrea Solórzano, el *lowbrow* en Ecuador está ligado, particularmente, al nacimiento de las facultades de diseño y en línea directa con el arte contemporáneo que se opone al “indigenismo”. Artistas como Luigi Stornaiola y Miguel Varea irrumpen en este contexto y enfatizan en estéticas “consideradas de mal gusto, tomadas de la realidad circundante (del habla y la rotulación popular, de los mass media, de saberes y formas de producción artesanal, etc.)” (Larrea Solórzano, 2011, p. 69).



Imagen 2. PunkFanz

Apertura hacia unas estéticas populares y juveniles que buscan plasmar en los fanzines el grito, el malestar, la velocidad y el sonido. Papeles sueltos o grapados, manuscritos o impresos que trabajan con el tiempo inmediato, urgente, para poner citas, criticar y denunciar una situación política, o bien, para contar el último acontecimiento de una banda de música o de una reunión de fanzineros. Así, la visión que ofrece el arte contemporáneo en Ecuador, en contraposición al indigenismo, deviene el resquicio propicio para que exista un universo fanzinerio que, a través de artistas y diseñadores, explora otros sentidos con enunciados, imágenes y formatos. Por tanto, nos encontramos con una:

Apertura que permite jugar, crear, recrear, construir y expresar las cosas articuladas de acuerdo a lógicas distintas, estética de lo antiestético, de lo feo, lo crudo, lo grotesco, que para muchos puede ser visto como excéntrico (raro y extravagante), término que en su significado denota la posición de los fanzineros, ex-céntrico, que queda fuera del centro, y para no quedar ahí, condenados a la periferia, crean centros distintos y su estética es un buen ejemplo de esto (Analco Martínez, 2007, pp. 83-84).

El juego, componente clave del arte, se hace aquí presente de manera constante, ya que la seriedad, la solemnidad o la academia son lo opuesto al fanzine; sin embargo, este ha logrado su espacio en la institucionalidad del arte a través de exposiciones, retrospectivas o fanzinotecas, pues, como indica la cita, él se ha creado su propio centro a través de sus propias redes, en una lucha por ser conocido y, a la vez, anónimo, importante e insignificante al mismo tiempo, lo que nos recuerda su carácter volátil y la paradoja en la que existe y se mueve. La cita también nos recuerda su composición antiestética, que, por nuestro lado, indicaríamos mejor como una estética del mal gusto, el exceso, lo repugnante, lo abyecto, que vemos ya emerger desde las vanguardias e, incluso, desde la poesía de Baudelaire y su poema "La carroña". Se reconocen los límites de lo bello como posibilidad de exploración del arte, por lo cual, este se expande a otras zonas de lo sensible.

Imagen 3. Criaturas de la noche (el Tonch)



13

14

Nota. Komodo 3000, p. 14.

Estética de la fealdad que abandona los cánones clásicos para dejarse afectar por las dinámicas urbanas: abigarradas, barrocas, pobres y fragmentadas, a la manera como las reconoció Walter Benjamin cuando al recorrer la ciudad moderna encuentra que el lenguaje se ha fragmentado a través de la publicidad, pues solo encontramos frases que debemos unir a través del tejido urbano. La modernidad es, a la vez, la desgarradura del lenguaje, del relato estético y de la narrativa de la imagen. En este escenario, el fanzine es una capa más que permite la exposición y experiencia de una comunidad emergente: la juventud que desde los años sesenta —el famoso mayo del 68 a nivel global— dejaba sus grafitis en las

paredes de las ciudades, a su vez que tipea y elabora copias rápidas de los acontecimientos en los que se lucha por una revolución. Estos textos son expresiones fanzineras que recogen y proclaman las voces de la multitud que pretendía alterar la organización social y los valores que regían los cuerpos.

Las estéticas del fanzine emergen del vientre mismo de la ciudad, de ahí que una de sus características sea el *collage* — de nuevo filiación vanguardista—, desde donde se digieren las imágenes y los textos que los *massmedia* producen para lograr otras imágenes y otros textos. Mestizaje propio de la consigna fanzineras que busca alterar lo establecido y dado para transitar por los intersticios del discurso y las imágenes. Choques que se logran con el cortar y pegar propio del *collage*. Reciclaje, síntesis de otros medios con los que se erige el fanzine. Así, este es propio de las estéticas urbanas ya que contiene todos los síntomas de este tejido social: gaseoso, expresión del afuera, cambiante e inatrapable; conformado por microacontecimientos donde lo social se visualiza con su carácter lábil y fragmentado. En este contexto, vale la pena recordar a Manuel Delgado (2007) cuando nos indicaba:

La no-ciudad es lo que difumina la ciudad entendida como morfología y como estructura. Posibilidad espacial pura, es el resultado de codificaciones que nacen y se desvanecen constantemente, en una tarea innumerable. Lo que luego queda no son sino restos de una sociabilidad naufragada constantemente, nacida para morir al poco, y para dejar lo que queda de ella amontonándose en una vida cotidiana hecha toda ella de pieles mudadas y de huellas. Alrededor del viandante sólo está el tiempo y sus despojos, metáforas que ya no significan nada, pero que quedan ahí, evocando para siempre su sentido olvidado (p. 73).

La no-ciudad, entendida aquí como el espacio de lo público que se logra con esta publicación que, en vez de promulgar el buen comportamiento del ciudadano, es la expresión de lo urbano, ya que pone en papel esos elementos cambiantes, azarosos y

problemáticos con los que se produce la actividad cotidiana. Así como los encuentros de los cuerpos en la calle, los contactos de las telas, los contrastes de luces y sonidos se dan por instantes y se desvanecen, de esa misma manera se nos ofrece el fanzine, como un instante de total importancia y a la vez insignificante. Barroquismo de la calle que resuena en el fanzine, pues en él vemos los despojos de tiempos deshilachados: eventos importantes de la ciudad que hacen presencia y nos demuestran que lo real se construye con un murmullo imposible de atrapar, caótico, azaroso y plural.

## Tejido compositivo del fanzine

El universo fragmentado que nos propone el fanzine nos recuerda su formato, que en realidad no tiene ninguna forma, ya que, en sentido estricto, no hay nada que pueda ser excluido del zine, salvo la institucionalidad, el tornarse editorial en el sentido más ortodoxo del término; si bien hay algunas fanzineras que se auto-reconocen como editoriales, pero bajo los principios de la estética fanzineras: hazlo tú mismo, reciclaje, espontaneidad, bajos costos, existen colectivos que buscan democratizar la cultura no solo para un público, sino también para todos aquellos que quieran hablar, escribir, pintar, rallar, garabatear, en fin, mostrar sus aficiones o desatar su cólera. Por tanto, si Dadaif Cartonera, Furia Editorial o Máquina Púrpura<sup>21</sup> se denominan editoriales, ellas guardan en su tejido mismo el espíritu fanzineras de la escritura que congrega lo diverso: poesía, cuento, dibujo, comic, manuscritos; materiales que se sobreponen en una misma página y van componiendo este elemento abigarrado, fanzino-cósmico, que debemos aprender a leer, nosotros acostumbrados a la escritura lineal y a ciertos formatos estandarizados de libros. Hay un carácter subversivo, disidente del

---

21 A raíz de la versatilidad del fanzine, hemos decidido dedicar la última parte de este capítulo a estas tres editoriales creadas en la ciudad de Guayaquil, pues nuestra intención no ha sido en ningún caso hacer una historia del fanzine, sino pensar la estética fanzineras y tomar algunos ejemplos de fanzines-editoriales locales.

fanzine, sin forma, que se arriesga y se contamina con diferentes formatos y nos obliga a pasar de uno a otro, en una misma página. Para reconocer un poco la urdimbre y la trama del tejido fanzinerío, veamos algunos de sus componentes.

***Un género sin forma.*** Estamos frente a la ausencia de un modo único del fanzine, ya que carece de un formato que lo encierre y limite. De modo que no hay reglas para su hacer, lo que a la vez genera una adicción fanzinería y lleva a fundar fanzinotecas que recopilan estas singularidades. Aunque podemos mencionar algunos temas: ficción, política, diversidades sexogenéricas, punk, metafanzine, la lista puede ser muy larga, ya que no hay encerramiento, no existen temas vedados para el fanzine, más bien, su aproximación tiene que ver con intereses juveniles y al margen de las temáticas hegemónicas. La pregunta de los fanzineros puede ser ¿qué inquieta a la comunidad de jóvenes de mi ciudad? O bien, ¿cómo puedo encontrar un formato donde se vincule la palabra, la imagen y atraiga la atención de modo inmediato? En cuanto al tamaño, nos enfrentamos a la misma situación: un fanzine puede ser una imagen, una frase o varias páginas donde se mezclan textos e imágenes, puede simular el formato libro o, por el contrario, plegarse o desplegarse en diversos tamaños. En cuanto a sus imágenes, buscan chocar, ser efectivas, instantáneas como lo puede ser un grafiti; aluden a la música que se escucha, a la sexualidad, al cuerpo, la violencia en la ciudad o la ineptitud de los gobernantes. Todo esto se debe alcanzar en blanco y negro, componente fundamental (nunca en sentido estricto) del fanzine. Escrito en un lenguaje próximo, fuerte e incluso subversivo que pareciera ser una conversación continua entre amigos que se encuentran y comparten afinidades. En ese sentido, el universo fanzine es una comunidad de conocidos y por conocer que hacen circuitos entre ciudades del país y de la región por medio de festivales fanzineros que, si comienzan a institucionalizarse, habría que disolver, pues irían en contra de la ética-estética fanzinería.

**Imágenes 4 y 5.** Ipiales-Ibarra y un poco más. Mini comic-mapa de un pequeño viaje en bicicleta. Meteor zines, abril 2019



*Nota.* Meteor zines. Ipiales → Ibarra y un poco más. Mini cómic-mapa de un pequeño viaje en bicicleta.

A lo anterior se une su ligereza, pues es todo lo contrario al libro “mamotreto”; el fanzine está previsto para guardar en los bolsillos, para enrollar, plegar y desplegar; en tamaños minúsculos o en hojas tamaño carta, pero en todo caso, flexibles que se alejan de cualquier rigidez y eliminan cualquier exigencia al momento de archivarlos. Esta exforma nos pone en relación con una presencia particular del tiempo, ya que el fanzine solo atrapa unos instantes nuestra atención y se asume en la ligereza misma del olvido y el reencuentro, es decir, su forma no está pensada para la preservación; quizás lo leamos, lo desechemos o lo coleccionemos para encontrarlo en otros momentos y dedicarle unos instantes; sin embargo, debe ser impactante, para habitar en nosotros unos minutos. Por ello, cuando alguien construye una fanzinoteca no deja de asombrar, ya que es armar archivos con aquello que, en principio, no fue pensado para ello, aspecto que se ha vuelto tendencia actual: esas hojas, subversivas, hechas por el “pueblo”, son atrapadas para evitar que esa memoria se pierda; se guardan, coleccionan, intercambian, se clasifican por regiones y géneros. Este afán de la conservación contiene un carácter paradójico: guardar y cuidar los fanzines es, al mismo tiempo, disecar su dinamismo, pues no hay que olvidar

**Imagen 6.** Afiche *Arqueología del comic ecuatoriano*



*Nota.* Imagen proporcionada por José Luis Jácome.

la frase de Hegel cuando recordaba que los museos son espacios para guardar cosas muertas. Esta misma frase se la podemos aplicar al archivo, solo que, quizás, habría que recordar otro aspecto, y es que las memorias permiten que los vivos continúen, y aquí se activa el amor por el fanzine, como esos instantes acumulados de y por fanzineros que, a nivel mundial, nos ofrecen los matices locales con sus publicaciones mínimas.

El uso de materiales propio del fanzine lo vincula a la noción de posproducción implícita a la creación tanto en música como en imagen, que bien diagnosticó Nicolás Bourriaud, en su texto *Postproducción* (2007). En ese mismo sentido, hay un reciclaje que se pliega al gesto espontáneo de hacer fanzines, a lo que habría que agregar una estética relacional, como la propone el mismo Bourriaud (2017). Desde aquí podríamos señalar que cada fanzine es un soporte de la experiencia con los otros, que vehicula intercambios interhumanos, por lo cual, resulta paradójico, de nuevo, pensar las fanzinotecas, pues, ante todo, un fanzine es la posibilidad del encuentro y el intercambio; más que un objeto, es una acción, un dispositivo para encontrarse, intercambiar y generar relaciones. En otros términos, el fanzine es una estética de la sociabilidad, ya que lo más importante para el fanziner no es tanto que le compren su producto, sino que entablemos relaciones con este, que lo miremos, nos sorprenda, lo toquemos y, por qué no, lo comprendamos.

**Espacio político-público.** Con el fanzine vemos aflorar una estética y una política en el sentido expandido, donde las artes se mezclan con el artesanado, donde las estéticas populares luchan por formar parte de los espacios institucionales de las artes. Este nicho sensible se logra con comunidades que habitan un tiempo construido a partir del fanzine, comunidades que interpelan lo real a la vez que luchan por desplegar su presencia sensible en el mundo. Estos aspectos nos recuerdan *La noche de los proletarios*, de Jacques Rancière (2017), en donde el autor retoma los archivos de los obreros que se unían después del trabajo para dedicarse a leer, a escribir, a pintar; ellos buscaban lo intersticial, sacaban hilachas

de su tiempo nocturno para poder vivir desde otro campo sensible y escapar al estereotipo del obrero rudo e ignorante que trabaja todo el día y en la noche duerme, en este caso, es perder la noche en asuntos que convocan el alma. También es subvertir la relación cuerpo y alma, e incluso atentar contra la organización social. Esta búsqueda del obrero poeta, pintor, músico, es una aspiración a la cultura burguesa, a la vez que una fuente de revolución social, irrupción de un igualitarismo a través de la improductividad.

De modo similar, en el fanzine hay una apuesta por el ocio, la incompletud y la inutilidad, por lo banal y lo improductivo, pues al no tener pretensiones lucrativas, evidencia un perder el tiempo, una forma de irracionalidad que hace surgir nuestros automatismos que se despliegan en el papel de manera intensa para mostrar enojo, protestar o simplemente por placer; sin embargo, a diferencia de los obreros recordados por Rancière, los fanzineros no aspiran a un tipo de cultura, sino a inventarse su propio nicho y franja cultural para legitimarse desde allí. Comunidad urbana delimitada por el fanzine rápido, barato e incluso mal hecho, que sirve, a veces, como vía de escape a trabajos aburridos, al permitir formar parte de redes locales, nacionales e internacionales que sin conocerse se quieren. En ese sentido, Suely Rolnik indica: “es necesario resistir en el propio campo de la política de producción de la subjetividad y del deseo —dominante en nosotros mismos—, lo cual no cae del cielo ni se encuentra listo en alguna tierra prometida” (2021, p. 31).

El fanzine es un intento de escapar a la propia subjetividad, de tratar de reinventarse con cada uno de ellos, e incluso, de agotarse de producir zines. Habitar la inestabilidad, explorar nuevas alternativas, pues los fanzineros que enseñan a hacer fanzines tienen como principio la libertad del ejercicio: cada quien cuenta con maneras singulares de apropiarse del fanzine. Por ello, al citar a Rolnik, no podemos dejar de lado tanto lo molecular como las micropolíticas que afloran a través de las propuestas fanzineras, ya que el principio de choque y de resistencia propio de los fanzines genera micropolíticas que se mueven por circuitos independientes

en las distintas ciudades e implican expresividades que, en ningún caso, se ponen del lado de la institución, sino que buscan agrietarlas, generar alternativas disidentes. Vía también de lo minoritario y lo micropolítico que proviene de bases populares y jóvenes que, en algunos casos, viven al margen de cualquier profesionalización, trabajan con recursos mínimos, a la vez que practican el principio de la generosidad, lo cual se conjuga con unas formas democráticas inclusivas, en el sentido del compartir y hacer compartir: todos podemos ser fanzineros y, también, todos queremos compartir los fanzines:

De tal forma que el fanzine puede ser dimensionado como un lugar de confluencia de jóvenes de distintos estados y países, en ese sentido, los fanzineros aspiran a ser ciudadanos del mundo, copartícipes de grupos mundiales, integrantes de cuerpos colectivos, dimensión universalista a la que apelan y desde ahora se sienten parte de ella a través de las páginas de estas publicaciones (Analco Martínez, 2007, p. 85).

El fanzine como otra forma de espacio público, a la manera de la radio, el grafiti o el mural donde se logran síntesis urbanas que hacen y rehacen las subjetividades.

## Guayaquil en fragmentos

Diego Pazmiño (6 de noviembre de 2022), al hacer una arqueología del fanzine ecuatoriano, reconoce como iniciadores a Pancho Jaime, Daniel Pico, José Luis Terán y José Luis Jácome. Este último, desde su proyecto Fanzinoteka, busca recopilar y recuperar la producción y circulación de fanzines del Ecuador, para poner en evidencia a creadores, temas y formatos que han delimitado la historia del fanzine. Volver archivo, lo que en ningún caso pretendió serlo, y compilar ese murmullo que se forma con la pluralidad propia de este a-género.

**Imágenes 7 y 8. Fanzinoteka**



*Nota.* Imágenes cedidas por José Luis Jácome.

Si ahondamos en la memoria de las fanzinotecas, que no necesariamente se inscriben en una línea del tiempo, vale la pena recordar a Pancho Jaime, quien combinó su fomento al rock con la crítica política y práctica adventista. Él fue uno de los pioneros tanto de los movimientos alternativos de la música en Guayaquil como de la producción del fanzine que se vincula al rock y al punk; así lo describe Jorge Xavier Carrillo Grandes (2019):

Empecemos por lo obvio. En Pancho Jaime se mezcla lo popular, lo marginal, el chisme, el insulto, lo obsceno, la intelectualidad, la política, la comunicación alternativa, el rock. Frente, por un lado, a la oficialidad artística que chapotea hasta el día de hoy en un realismo indigenista de corte socialista, políticamente correcto y comprometido con las grandes causas; y, por otro, frente a élites políticas guayaquileñas, dispuestas a ejercer el poder sin paragon alguno, pero manteniendo los cánones del buen comportamiento en sociedad, Pancho Jaime continúa estorbando (p. 51).

Pancho Jaime construye su propia red y sus propios medios de difusión —*Censura, Rock'On y Los comentarios de Pancho Jaime*— en la Guayaquil de los años ochenta donde, justamente, el formato del fanzine es propicio por la falta de recursos, imprenta, Internet y demás medios y recursos especializados. Por un lado, Pancho Jaime constituye un movimiento joven que expresa temas locales con formatos globales; por otro lado, es el personaje incómodo que elabora crítica política a partir de una gráfica en la que aparecen políticos en poses pornográficas, lo cual implicó que sufriera tortura y, posteriormente, fuese asesinado en un evento oscuro que quedó en la bruma. La figura de Jaime atrae y se convierte en un personaje mítico de la escena alternativa al introducir una voz disidente, una voz que gritaba lo que muchos callaban: la corrupción de los políticos de turno.

Si bien, Pancho Jaime fue asesinado en 1989 por expresarse y criticar con los medios que tuvo en su mano, no podemos evitar

compararlo con Jaime Garzón, humorista colombiano asesinado una década después (12 de agosto de 1999). Aunque este era una figura mediática, pues contaba con su propio programa de televisión, *Quac* (febrero de 1995 a mayo de 1997) y, posteriormente, desplegara una serie de personajes enfocados en cuestionar y criticar la actualidad política con aires de cinismo, sarcasmo y humor popular, ambos tienen el mismo objetivo. Así, con su estilo propio, Pancho Jaime recurre a dispositivos populares —sexualidad, machismo, lenguaje oral—, y a través de sus redes hace circular chismes de los políticos que impedían sus actividades culturales. Como lo indica Carrillo Grandes (2019), esta es una temprana evidencia de que la cultura es política y que quienes bloqueaban las posibilidades para sus conciertos hacían una evidente censura que debía recibir un contrataque.

**Imagen 9.** Portada del fanzine de Pancho Jaime



*Nota.* Portada de Comentarios de Pancho Jaime No. 20.

**Imagen 10.** Caricatura de Pancho Jaime donde una familia se burla del entonces presidente Rodrigo Borja



*Nota.* Comentarios de Pancho Jaime, una de las últimas ediciones, 1989.

En estas premisas arqueológicas vale la pena recordar, igualmente, el trabajo de Dead Niñas (Cartagena Faytong, 2019), quienes produjeron fanzines en torno a la escena punk de Guayaquil (2002-2004), que luego serán recopilados en un libro que pone en evidencia la movida de este género musical en la ciudad. Es así como esta publicación construye una cartografía de Guayaquil a partir de conciertos, venta de música, ubicación de bares y demás componentes de la subcultura punkera. Podemos, de este modo, perfilar publicaciones y movimientos alternativos que buscan responder a un conjunto de valores amasados y diseñados a partir de una mezcla de conservadurismo, catolicismo, corrupción política y violencia de Estado. Las voces juveniles y disidentes reclaman otra visión de ciudad y otras maneras de habitarla a partir de sus propios circuitos y composiciones comunitarias.

Un caso paradigmático para contrastar la movida punkera de Guayaquil lo encontramos en la ciudad de Medellín, donde los jóvenes buscan alternativas para expresarse al margen de los estereotipos que les ofrece la sociedad de su momento, tal y como lo indica Juan Diego Parra Valencia (2023, pp. 95-118), quien reconstruyó una psicogeografía a partir de los grupos musicales en donde el metal de "Medallo" fue una de sus singularidades. De modo que, a la capa de una subcultura juvenil en torno al concierto de Ancón, se le agrega otra que compromete al punk y al metal. Cada uno de estos géneros explora sus propias tácticas para sobrevivir y proliferar a falta de un apoyo del Estado o de una industria musical que los acogiese. El metal, como expresión e impulso de barrios de clase media donde se agrupan los jóvenes de diversos sectores que diseminan la música al resto de la ciudad.

De igual modo, con los fanzines de Helmut Jeremías y de Dead Ninas se nos despliega una psicogeografía de la ciudad de Guayaquil, donde los recorridos se hacen en torno al rock (denominación amplia para hablar de punk, ska, hardcore, mosh, slam y mucho más). Desde el Policentro, los Ceibos, el centro de la ciudad y los patios de las casas, se va perfilando el nacimiento de las bandas en Guayaquil que se congregarán en la Unión Punk, fundada en 1998. Con Jeremías y Dead Ninas se fortalece la relación entre fanzine y música, que claramente señala un síntoma de la ciudad; en particular, Dead Ninas parte de un principio informativo: ¿dónde encontrar lo que está sucediendo en Guayaquil?, conocer las bandas, dónde tocan, cómo adquirir entradas, dónde se venden sus reproducciones en cassettes y DVD, sus camisetas y demás souvenirs. Ellas (María Isabel Cartagena, "Anita" Cabezas, Karla Cando, Erika Ruiz y "Anita" Veloz) introducen la perspectiva femenina en la movida local para, desde allí, seleccionar las bandas, diseñar sus entrevistas, introducir fotos y todo tipo de dibujos que pudiesen informar del ambiente musical, colaborando de este modo a construir un gusto e intentar una incipiente industria cultural. En este ambiente y con la posibilidad de una música alternativa es que

María Isabel Cartagena Faytong (2019) indica:

Fue la transición de escuchar *The Wall* en mi grabadora por las noches, a ver bandas por las noches tocar canciones inéditas en patios y festivales; cambiar *fanzines* con otros autores y discos con miembros de grupos; conversar en una calle de Entreríos o al pie del faro del cerro Santa Ana sobre lo único que en realidad nos importaba: la música. Fue pertenecer a una comunidad (p. 6).

En esta cita vemos las transacciones fundamentales del ambiente musical y fanzinerio de Guayaquil, ya que en las bandas también predominaba el “hazlo tú mismo” como principio para lograr expresarse. Hacer sus propios anuncios de conciertos, grabar su música y reproducirla en cassettes para venderla a sus seguidores, actividad minoritaria y molecular que pone en circulación material simbólico y afectivo a través de los cuerpos y los lugares, para construir ese espacio juvenil, el cual terminó por cohesionar una comunidad que delimita sus territorios de encuentro e intercambio. El fanzine de Dead Ninas no solo visibiliza y permite una aproximación más personal de los integrantes de las bandas, sino que, además, da cuenta de lo que se escucha en la ciudad y de las bandas que la visitan.

Dead Ninas intenta una trazabilidad del movimiento punk en Guayaquil, el cual se activa a partir de la llegada de las bandas españolas y colombianas a la ciudad y, de manera puntual, con la película *Rodrigo D.: No Futuro*, de Víctor Gaviria. Estas resonancias sonoras nos recuerdan la construcción de un universo musical en nuestra región, en donde la música de esta película evidencia la emergencia de subculturas ajenas a los valores tradicionales; además, es importante reconocer el halo nihilista que vehicula, que también se evidencia en las bandas de Guayaquil con su tono disidente. De hecho, para el protagonista de *Rodrigo D.: No Futuro*, la música es el deseo no cumplido, es su posibilidad de pertenecer a una comunidad, pues las demás, familia, amigos, vecindario, le son ajenas; sin embargo, su banda sonora se conservó y forma parte del patrimonio musical de la ciudad.

En fin, con Dead Ninas se despliegan los deseos musicales de los creadores y sus fans, así sea a través de grupos que se disuelven prontamente. En cuanto al fanzine, este inserta directamente fotos, afiches, mapas a mano, para ubicar los lugares de los conciertos, información sobre la movida local y regional que se combina con reseñas de grupos de rock de la escena internacional, a lo que se unen comentarios sobre cine.

Imagen 9. Volante. Navipunk. Guayaquil, 1988



Nota. Archivo de "Moncho" Villacreces.

Imagen 12. Retrocediendo el cassette: Dead Ninas, el fanzine de la nueva escena punk de Guayaquil (2002-2004)

**COMPRA EL LIBRO, NO SEAS TACAÑO**

Nueva banda venezolana (74) de Gran Hermano

**40 AÑOS DE LOS ROLLING STONES**

20 fotografías de varias pasajes participaron en mayo en la exposición colectiva Rolling Stones. 407 20 para conmemorar sus 40 años de carrera. La muestra se realizó en la galería del edificio del Auditorio Nacional de México. De los 80 imágenes, la mayoría no se habían publicado antes.

**¿QUE PASÓ? Análisis de música contemporánea, música nacional interpretada por Amir Velasco, Reynier Bola, Rick Flores, Adrián Cordero, 2003, Disco, Los Principales, en el teatro José Martí, Cuenca del 3 de Octubre y Quito. Este viernes 30 y sábado 31 e las 20:00. Cuéntale a otros.**

**Cine**

**AMERICAN PSYCHO**  
 Director: Mary Harron  
 Bases: Christopher YOUNG, William DUBAY, Steven WILKINSON, Chase CHASEY, Jared Lato.  
 Año: 2000  
 Origen/ Etapas: Unión  
 Notas: Póster de película, la película narra de Brad Pitt como el personaje de Jared Lato en películas no comerciales (Panicum) a través de un viaje en el tiempo. Patrick Bateman (Brad Pitt) es un joven de esta generación de empresarios ricos y millonarios pero también ambiciosos. Todo parece ir viento de cabeza para Patrick, en su país, tiene dinero y una novia a la que todos quieren. Sólo hay algo malo con el carácter de mostrar a sus personas. Es así, en que la sangre de sus víctimas empieza a aflorar en su apartamento en Manhattan. Cuando él que se muestra su trago de desenfado. Pero a poco va descubriendo justo a Patrick como va creciendo su ambición de controlar a su alrededor hasta ser algo de descontrolado, pero nadie lo ha descubierto aún. (Si eres fan de cualquiera de estos actores, no te emocionas, los vas a ver en cualquiera de ellos). <http://www.americanpsycho.com/>

**Cine en tv**

- **PAULY PATTON (1964)** Con John Travolta y Samuel L. Jackson. Junio 21 a las 19:00 por USA (4)
- **LOS CUATRO CAJAS DE DINERO (1966)** Con Chase Chacey y Kate Beckinsale. Junio 10 a las 21:00 por TNT (4)
- **LOS CUATRO CAJAS DE DINERO (1966)** Con Chase Chacey y Kate Beckinsale. Junio 10 a las 21:00 por TNT (4)
- **EL BEBÉ DE ROSA MARY (1966)** Del director de El Perro, Roman Polanski. Con Mia Farrow y John Cazale. Junio 10 a las 19:00 por Cinearte (2) y en TV Caba, 85 en Arenalte. (1979) en Ecuador directamente al través de video, también se proyecta en cine.
- **ESQUIM FOR A DREAM (2000)** Con Jared Lato, Ellen Rungin y Jennifer Connolly. Hoy a las 20:15, Junio 5 a las 21:45 por Cinearte (4) y en TV Caba, 85 en Arenalte. Completa la experiencia, vea [www.esquimforadream.com](http://www.esquimforadream.com)

**FESTIVAL DOCUMENTAL ENCUENTROS DE CINE**  
 Este festival se realizará en el mes de mayo en el edificio de **TEC**, en Cuenca y en Quito también fue organizado. Se exhibirán 51 películas de 21 países. El público interesado muy bien, las listas siempre fueron completas y algunas películas debieron ser vistas en el país.

→ **Bowling for Columbine (Una Nación Bajo las Armas)**  
 Director: Michael Moore  
 Año: 2002  
 Origen/ Etapas: Unión  
 Notas: Este film ganó el festival en Guayaquil. Trata sobre la mayor película por el gobierno de Clinton. Dirigido por **Michael Moore** con Matt Stone, creador de South Park. Moore dirige el video de **Don't** en **System of a Down**.  
 Tanto el día que fue en un documental más y más. Tanto más más más de Michael Moore, pero por eso porque es posible en su país. Este film es crítico a la vida moderna, los comentarios irreverentes de internet la "red social", la película de video más reciente de la historia del cine. Colaboró con 20 de abril de 1998 un año del cine más a 17 ciudades a 10 y a profesionales año de la película que hoy en Ecuador. La cultura del medio que cree como cuando podemos hablar más con los PC's y a pesar de la asociación que hacen las armas en ese país. Moore se cuestiona varias cosas, como que siempre que sucede algo, los hombres de las armas son la primera reacción que se tiene cuando ocurre un crimen que sea la culpable de un delito (siguen en el film dice que la "primera reacción" (Ingeniero y negro) es la culpable de la violencia en Estados Unidos. El director muestra las atrocidades que ha cometido Estados Unidos contra Vietnam, El Salvador, Iraq, entre otros países, con la música de **What a Wonderful World** en **Louis Armstrong** que nos recuerda demasiado a la época como se muestra la película. <http://www.bowlingforcolombine.com>

**DEAD NINAS Fanzine** - [dead\\_ninas@hotmail.com](mailto:dead_ninas@hotmail.com)  
[www.deadninas.com](http://www.deadninas.com) [www.kidnapmusic.com](http://www.kidnapmusic.com)

**COMPRA EL LIBRO, NO SEAS TACAÑO**

Nota. María Isabel Cartagena Faytong.

En ese sentido, Dead Ninas marca una tendencia cultural, entrega novedades sobre música y cine alternativo. Despliega el tejido sonoro de las bandas locales y da voz a sus integrantes a través de entrevistas en las que pueden opinar sobre temas tan diversos como la movida musical del Ecuador, o bien la situación política. Se hacen recomendaciones cinematográficas tan clásicas como *La naranja mecánica* o *Trainspotting*, hasta *American Psycho* o *Bowling for Columbine*, así como se destacan los músicos punkeros y rockeros que llegan a Guayaquil. Archivo vivo donde se encuentra abigarrada la actividad cultural alternativa de inicios de los años

2000 en Guayaquil, a la vez que las inquietudes y gustos de las autoras del fanzine, quienes, finalmente, construyen un retrato de la ciudad. En síntesis, *Dead Ninas* es la convergencia de “hazlo tú mismo”, producción musical, mercado, circulación y *souvenirs*, todo englobado en el fanzine. Espíritu subversivo de Guayaquil a pesar del conservadurismo proclamado. Por eso, como alguna vez nos dijo una amiga que nació y vive en Guayaquil: la caída de los gobiernos en Ecuador empezaba con las protestas de los colegiales que salían a las calles de manera masiva y eran el punto de partida de la bola de nieve que terminaba por desestabilizar al gobierno de turno y provocaba su caída. Quizás esto tenga relación con la actividad cultural subterránea que un fanzine como este pone en evidencia.

## Editoriales fanzineras en Guayaquil

Las editoriales fanzineras indicadas a continuación surgen como formas de resistencia frente a los costos y la circulación del libro en Guayaquil. *Dadaif Cartonera*<sup>22</sup> nace en el 2011 y en su página web publica por última vez en 2015; la intención de su manifiesto era convertirse en una propuesta alternativa para la escritura literaria y las artes gráficas en la ciudad; en el mismo espíritu del fanzine, se proponen publicaciones de bajo costo con el lema “hazlo tú mismo”, y alrededor de una comunidad. Al seguir la estela de Washington Cucurto, quien fundó la primera editorial cartonera en Buenos Aires, el colectivo que sostiene *Dadaif* se propone abrirle espacio a otros escritores que no pasan por los círculos comerciales. Publicaciones a partir de material reciclado, a la vez que su página web, nos proponen fragmentos de textos, poemas de autores de la ciudad y del país, o bien, se convierten en espacios de recepción de material a partir de convocatorias para acoger y publicar textos.

---

22 Equipo creativo conformado por: Marcos Negrete, Stephanie Apolo, Azael Álvarez, Wladimir Zambrano, Gabriela Vargas Aguirre y Carolina Valdivieso.

Imágenes 13, 14 y 15. Registro fotográfico de publicaciones de Dadaif



Nota: <https://cartoneradadaif.blogspot.com/>

Collage, poemas, narrativas de ciudad y transmisión de saber predominan en esta publicación que nos demuestra la propuesta de guerrilla que subyace en el fanzine, ya que en vez de lamentarse por la falta de oportunidades que predominan en el campo editorial, este colectivo se pone manos a la obra y genera sus publicaciones, cuyo fin es circular en el Ecuador y en la región. En un tono similar y con algunos de los mismos integrantes, Furia Fanzine lanza su primer número el 3 octubre de 2015 en Diva Nicotina, uno de los bares alternativos de Guayaquil que, al igual que La Paleta, cerraron con la pandemia por Covid-19. En un tono más subversivo, tanto en la palabra como en la imagen, Furia Fanzine despliega libremente el material visual con el que hacen presencia comunidades juveniles que contestan a la situación política y la organización social.

Una mirada crítica y ácida sobre la ciudad de Guayaquil que demuestra el inconformismo por sus políticas, el control del espacio público o bien la violencia policial. Las imágenes, por su parte, son espontáneas y experimentales, propias de una tendencia juvenil que no busca seguir un estilo sino jugar con formas a blanco y negro que se mueven entre lo figurativo y lo disruptivo.

Finalmente, es necesario traer a colación una última editorial fanzinería. Nos referimos a Máquina Púrpura, la cual proclama en su manifiesto lo siguiente: "Nos interesa exponer lo torcido, las poéticas expandidas, el pensamiento antiespecista y las disidencias. Celebramos la rebeldía y producimos alegremente contra el binario de género, el machismo, el heteropatriarcado, clasismo/racismo y demás sistemas opresores" (MáquinaPúrpura, 2016). En este fragmento vemos, claramente, su perspectiva disidente que, en este caso, propone unas luchas contra todo un sistema de organización de los cuerpos y la sexualidad. Por tanto, Máquina púrpura, conformado por Liz Zhingri, Mateo Bustamante y Andrea Alejandro Freire, nos indica de modo contundente el lugar de enunciación del fanzine que, ante todo, reconoce el cuerpo como espacio de lucha, a la vez que se propone visibilizar otros cuerpos, negados u ocultos en el sistema patriarcal. Al abrir un espacio para las mujeres

trans, maricas y lesbianas, Máquina Púrpura asume los riesgos de la desnudez, de la palabra directa, de los poemas donde se hace homenaje a los cuerpos y los amores disidentes.

**Imagen 16 y 17.** Ilustraciones de los fanzines de Máquina Púrpura



fanzine de combate e insurrección



*Nota.* Stickers, Máquina púrpura.

La recopilación del archivo de la despenalización de la homosexualidad atraviesa el fanzine que, a su vez, se une a los movimientos de las comunidades LGBTTTTIQ, del transfeminismo y las disidencias sexo genéricas. Al reconocer el dolor y la muerte infligidos a estas comunidades, el fanzine nos presenta fotos, poemas, dibujos y todo tipo de materiales que nos muestran sus luchas y la fuerza para continuar existiendo. En ese sentido, Máquina púrpura es un combate por la libertad sexual y el despliegue del deseo.

## Conclusiones

Este capítulo exploró una estética fanzinería en donde se involucran las dinámicas urbanas, la construcción de subculturas y la reivindicación de comunidades juveniles. Nos interesaba generar una propuesta teórica en torno a esta publicación, lábil y volátil, que en ningún caso se contraponen a su dinamismo, mismo que la torna en un material privilegiado de expresión y democratización. En la segunda parte propusimos una mirada local al fanzine y cómo este fue la vía para construir una cartografía de Guayaquil. Finalmente, quisimos reconocer el trabajo de editoriales fanzinerías de la ciudad que nos ofrecen propuestas alternativas y han generado en torno a ellas comunidades afectivas.

## Referencias

- Analco Martínez, A. (2007). Cuerpos en papel: la representación del cuerpo juvenil en el fanzine. *Fuentes Humanísticas*, 19(34).
- Bourriaud, N. (2007). *Postproducción*. Adriana Hidalgo.
- Bourriaud, N. (2017). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo.
- Carrillo Grandes, J. X. (2019). Pancho Jaime: gran huevada ser político. *Index #07*.
- Cartagena Faytong, M. I. (2019). *Retrocediendo el cassette: Dead Niñas, el fanzine de la nueva escena punk de Guayaquil*. Sociedad Anónima.
- Delgado, M. (2007). *Sociedades movedizas. Pasos hacia una antropología de la calle*. Anagrama.
- Larrea Solórzano, A. D. (2011). El lowbrow nacional, una propuesta híbrida. *Cuaderno*, (151), 63-80. Centro de Estudios en Diseño y Comunicación.
- MáquinaPúrpura. (2016). *Máquina Púrpura Fanzine A*. Máquina Púrpura.
- Parra Valencia, J. D. (2023). Formas sonoras de la memoria y subculturalidad. Música extrema en Medellín durante la década de 1980. *Encuentro de ciudades a través de las artes: Guayaquil-Medellín*. Ediciones UArtes y Editorial ITM
- Pazmiño, D. (6 de noviembre de 2022). Fanzines: fotocopias de la contracultura. *Planarteria*. <https://planarteria.com/2022/11/fanzines-fotocopias-de-la-contracultura/>
- Rancière, J. (2017). *La noche de los proletarios*. Archivos del sueño obrero. Edición Autogestionada Comuna.
- Rotnik, S. (2021). *Esferas de la insurrección. Apuntes para descolonizar el inconsciente*. Tinta Limón.

# De Medellín a Medallo. Fundaciones y refundaciones del relato de ciudad durante la década de 1980

Juan Diego Parra Valencia<sup>23</sup>

## Intro

Pese a ser un término común, la palabra Medallo ha sido poco pensada, tanto a nivel lingüístico como socio-cultural. Este ensayo presentará un acercamiento orientado tanto a las formas de locución popular del vocablo como a las maneras en que se recrean los cambios actitudinales del complejo social, de acuerdo a dinámicas políticas y culturales. El término Medallo nos permitirá establecer aspectos del desarrollo urbano y las decisiones políticas que concentraron la transformación de la ciudad durante la década de 1980, cuando emergió el modelo socio-económico del narcotráfico que derivó, a su vez, en una violencia exponencial que aún hoy se

---

23. PhD en Filosofía, especialista en Literatura, música. Docente-investigador de la Facultad de Artes y Humanidades, ITM. Ensayista y escritor con diversos artículos en áreas de filosofía, estética, arte, filosofía de la técnica, semiótica, cine y música. Ganador del Premio Nacional de Periodismo Simón Bolívar por el trabajo investigativo en el reportaje documental *Cuando el chucu-chucu se vistió de frac* (2014). Director y coguionista del Documental *Paparí. El pionero del rock tropical* (2018). Director y guionista del Documental *Masacre. Requiem para un país en llamas* (en posproducción). Algunas publicaciones como autor o coautor: *Victor Gaviria y el pueblo que falta* (2024); *Metal Medallo. Si vis pacem, parabellum* (si quieres paz, prepara la guerra) (en prensa); *Franz Kafka y el arte de desaparecer* (2024/2006); *David Lynch y el devenir-cine de la filosofía* (2022/2016); *Anatomía de lo real. Imagen, signo y pensamiento* (2021); *Ecos de Eco. Aproximaciones semioestéticas al pensamiento de Umberto Eco* (2021); *El libro de la cumbia. Resonancias, transferencias y transplantes de las cumbias latinoamericanas* (2019); *Deconstruyendo el chucu-chucu. Auges, declives y resurrecciones de la música tropical colombiana* (2017); *Deleuze, flores a su tumba* (2017); *Cantinflas. Toda palabra es una palabra de más* (2015); *El efecto Deleuze* (2015); *Mitópolis. Un ensayo sobre arte y memoria en el espacio público* (2017); *¿Hace tiempos, Tomás Carrasquilla?* (2008).

nos dificulta interpretar. Quizás una buena forma de aproximación nos la ofrece el movimiento juvenil de rock pesado (metal y punk) surgido en esta década y que, precisamente, asumió el epítome de una forma sonoro-expresiva a partir su adjetivación de pertenencia: Medallo. Lo abordaremos entonces.

## Medellín y Medallo. Un asunto terminológico

Durante la década de 1980, nos percatamos de un topónimo que aludía a la ciudad de Medellín: Medallo. Según el *Diccionario de los mariguaneros* de Suescún y Cuervo (1980), el término ya se usaba desde finales de la década de los años 70 como alusión informal a la ciudad, especialmente por los célebres camajanes, personajes barriales con inclinación a la cultura lumpesca que, como lo señala Arango Jaramillo (1988, pp. 23-24), eran

lo que llamaban un man legal, pero que constituía el terror de los barrios residenciales, pues las señoras les atribuían los peores crímenes y depravaciones, contribuyendo a ello la jerga esotérica de trasposición de sílabas: misaca (camisa), lonpanta (pantalón), pinrieles (zapatos) o los nombres de la marihuana: yerba, mona, maracachafa, grifa, bareta, marimba.

La referencia a la marihuana no representa un dato menor, no solo por la relación de los camajanes con este psicotrópico —lo cual no era de buen recibo para la moralidad social de entonces—, sino porque nos da un poco más de contexto histórico para ubicar su existencia como subcultura, desde comienzos de la década, ya que estos apelativos a la marihuana se pueden rastrear muy tempranamente en dicha década, gracias al auge de la marimba<sup>24</sup>

---

24 Según Britto (2022, p. 40), la palabra marimba consiste en “un eufemismo que hacía referencia a un instrumento musical, pero es en realidad una derivación de mariamba, el nombre que ciertos grupos de ascendencia africana le dan en la costa Caribe del país al cáñamo”.

(o marihuana rubia<sup>25</sup>), la cual tuvo una amplia comercialización y consumo en Medellín, siendo aludida por movimientos juveniles de vanguardia artística cultural como el Nadaísmo, e incluso por agrupaciones de música tropical como Los Golden Boys (ver canción *La cumbia de la mariguana*). Justo el contexto del tráfico y consumo de marihuana nos da una idea del nacimiento del vocablo “camaján”, el cual cuenta con larga tradición en el universo latinoamericano. Un poco antes de llegar propiamente a Colombia, había sido usado en México y Cuba, especialmente a finales de los años 50 y durante los 60; el contexto de su uso siempre ha sido el contrabando y el mercado ilegal, especialmente urbano. Desde una aproximación socio-lingüística se infiere su aparición como modulación idiomática enunciativa proveniente del idioma inglés, a partir del comercio, intercambio e influencia cultural de Estados Unidos con los países latinoamericanos<sup>26</sup>. Como ocurrió con el término “mariguana”, cuyo uso castizo tuvo como base el término coloquial “Mary Jane” referido al *cannabis*, como modulación proveniente de la traducción literal “Marijuana”<sup>27</sup>; el término camaján proviene de la expresión “come on” (vamos), que se usa como muletilla general del inglés y cuyo uso permite dar fluidez enunciativa a la oratoria. Así, esta expresión (“come on” – pron: cam’an) pronunciada con acento en la vocal “a” alargada, adquiere la variación fonética: “cam’aan” de la cual viene “camaján”. Esta palabra se usó tempranamente en Cuba y México y en general en zonas portuarias de Centroamérica, de manera

25 Se denominó también “Santa Marta gold” y en regiones del interior, especialmente Antioquia, se le dio el nombre de “mona”.

26 Casos de esta inculcación idiomática son abundantes, podríamos citar algunos como: sánduche de *sandwich*, drenaje de *drainage*, rompy de *round point*, bistec de *beef steak*, suéter de *sweater*, líder de *leader*, supermercado de *supermarket*, detective de *detective*...

27 La etimología de la palabra “mariguana” es muy ambigua y se ha atribuido inicialmente al náuatl (mexicano) desde la expresión “mallihuan” (hierba que embriaga), aunque al parecer es más plausible relacionarla con el nombre dado al cannabis por los traficantes chinos: “má ren huá” que significa “flor de cáñamo”. El tráfico de cannabis o cáñamo hacia América trajo consigo dicho nombre y fue adaptándose según rangos fonéticos de cada región, hasta establecerse bajo la expresión castiza “mariguana”.

adjetivante, para referirse a los contrabandistas, quienes usaron el inglés como lengua vehicular. Luego se generalizó para referirse a individuos del “bajo mundo” delincencial y posteriormente para haraganes o vagos de zonas barriales. En Cuba y México significa “holgazán que vive de los demás”; esta acepción fue aceptada en Colombia tempranamente y su uso se constata en el *Lexicon de colombianismos* de Alario di Filippo, publicado en 1964, con la siguiente definición: “Holgazán sin oficio, perdulario. Es palabra popularizada en coplas y canciones”. Luego, el término incluirá características de: “marihuanero, vago, ladrón, mal vestido” (Tobón Betancourt, 1979).

Con respecto a su diseminación en territorio colombiano, como decíamos, será precisamente el tráfico y consumo de marihuana lo que nos arroja mayor luz. Como bien lo señala Britto (2022), el boom de la marihuana o marimba se produjo en el marco de un proceso de contrabando que usó los canales de exportación de café a Estados Unidos para llevar *cannabis*, por solicitud de los propios gringos que ya habían conocido la calidad del producto, gracias a visitas al territorio guajiro y samario (especialmente la Sierra Nevada), en comisiones estatales durante la década de 1960 (pp. 45-140). Al tiempo que se exportaba, los mismos canales de comercio llevaban el producto al interior, especialmente a la zona cafetera del país, de donde venía el mayor porcentaje de contrabandistas de la época. La marihuana (desde su propio nombre: “Mary jane”) tuvo entonces un gran vínculo con el imaginario gringo, por lo cual sus traficantes urbanos apelaron a vocablos anglosajones. Uno muy típico fue la expresión “come on” (vamos), que por lo general se expresaba coloquialmente como “come on, men”; la inserción de esta expresión en las pronunciaciones locales llevó a que el término “come on” sonara fonéticamente como *cam ‘an* y *cam ‘an men*, lo que se derivó en la forma fonética simple de camaján. Esto explica por qué el término se usó casi simultáneamente en la costa norte y en el interior antioqueño, especialmente en Medellín, y posteriormente en el Valle del Cauca. Villa (1991, p. 511), en un lúcido análisis sobre la

relación de continuidad entre las figuras del *camaján* y el *traqueto* en Medellín, explica la tensión regional producida por el origen y la pertenencia del camaján dentro de las culturas costeña, caleña y paisa.

Ya en el contexto urbano de Medellín, tal como lo resalta Villa (1988), la figura del *camaján* se puede enmarcar también como parte de un largo proceso de transculturación argentino-colombiano, cuyo eje fue el tango y la construcción del imaginario lunfardo en el consumo popular medellinense. El *camaján* sería parte de la estirpe del “guapo” y el “malevo” lunfardos, pertenecientes al mundo lumpenescos y marginal, de carácter delictivo, que por lo general, en la tradición antioqueña, podría vincularse también con la figura del culebrero. Cuando el sentido de lo popular urbano migró del tango a la salsa, el *camaján* se constituyó en eje de la subculturalidad de la ciudad, condensando aquello que antes se atribuía a los personajes marginales, pero determinando el campo identitario que definía la contestación y la contracultura de la época, con un matiz mucho más popular y callejero que el que podían representar los poetas o los músicos sesenteros pertenecientes, en su mayoría, a las clases sociales medias-altas y altas. En este sentido, la figura del *camaján* determina un punto de referencia para entender la transformación cultural que llevó a que Medellín se reconociera como Medallo. Villa (1988, pp. 29-33) reconoce que, más allá de establecer una genealogía urbana del *camaján*, es necesario considerarlo como un “locutor colectivo”, es decir, un lugar de enunciación que permite establecer el imaginario expresivo, equiparable al lunfardo, con lo cual el *camaján* no es tanto —o no solo— una tipología urbana sino una suerte de campo semántico definido que da cuenta de formas de entender el territorio y la época.

En este orden de ideas, se les ha atribuido a los *camajanes* el aporte socio-lingüístico de muchas palabras entre las cuales se cuenta, precisamente, Medallo, que según Castañeda y Henao (2006, p. 135) proviene de un acortamiento de la palabra Medellín y es “posiblemente un juego verbal entre Medellín y Medalla”.

Consideramos, sin embargo, más acertada la idea de Villa (1988, p. 60) de ver en la palabra Medallo una elisión fonética de Medellín que, en cuanto fenómeno lingüístico, se corresponde con variaciones similares a las ocurridas en palabras como Guayaco (Guayaquil), calletano (callado), guaro (aguardiente), Lucho (Luis), apartaco (apartamento). Si bien el acortamiento responde a la recurrente economía fonética del habla popular, el uso de la vocal "o" es una indicación de la masculinización del lenguaje que conecta la figura del "berraco" paisa con el "guapo" bonaerense, bajo la estela de la figura heroica del malevo o el "teso". Medallo sería, pues, la elisión de Medellín, bajo el criterio popular del *camaján* que invierte el sentido de la palabra y la resemantiza. Decir Medallo no es igual que decir Medellín, cada palabra se refiere a un universo distinto. Son dos ciudades que se orientan por propósitos distintos y distantes: una, Medellín, determinada por una tradición oficial contada desde el relato hegemónico y concebida por los modelos patronales del cuidado oligárquico, económico y religioso; y otra, Medallo, liberada hacia sus márgenes, desterritorializada, sin tradiciones sólidas y en constante proceso transformista, que no parece responder al régimen narrativo oficial.

Esta distinción fue identificada claramente por diversos sectores que comprendían tanto lo político como lo económico y lo cultural. Fernando Vallejo, por ejemplo, revela el estado de escisión simbólica que ocurría entonces entre las dos caras de la ciudad que se miraban desde la distancia, gracias a la forma de crecimiento territorial que distinguía entre el valle y las laderas montañosas. Vallejo, a través del narrador de su novela *La virgen de los sicarios*, describe así la división:

Medellín son dos en uno: desde arriba nos ven y desde abajo los vemos, sobre todo en las noches claras cuando brillan más las luces y nos convertimos en focos. Yo propongo que se siga llamando Medellín a la ciudad de abajo, y que se deje su alias para la de arriba: Medallo. Dos nombres puesto que somos dos, o uno pero con el alma partida (2016, p. 84).

Previamente, Víctor Gaviria había identificado, desde el valle, esta diferencia que implicaba procesos de exclusión y marginamiento:

La conciencia que tenemos de la ciudad, que circula entre nosotros con la pretensión de coincidir con la realidad, está hecha de exclusiones, de cegueras que son marginamientos violentos de otras realidades, en el fondo, de otros hombres. Hace 10, 15 años, los suburbios de Castilla, Manrique, Alfonso López, eran para nosotros lo inhumano, la negación. Ese gesto en apariencia simple, es en el fondo una escogencia moral que sin saberse mina nocivamente la existencia de una clase, de un grupo, de una generación. Esa negación es geográfica: aún hoy, esos barrios son para nuestra imaginación manchas borrosas, lugares presentidamente inexistentes (1986, p. 121).

## Medellín y Medallo. Un asunto cultural

La impresión de Gaviria revela no solo la diferenciación de dos universos de sentido en el mismo territorio urbano, sino que plantea un tipo de mirada del fenómeno, proveniente de una condición de mayor privilegio frente a otra que parece relegada del lugar de enunciación. En este sentido, evidencia una toma de conciencia sobre la manera en la que se ha constituido el territorio y su sentido en un tipo de habitante para el que un aspecto de su propia realidad había sido invisibilizado. La pregunta por las razones de esta invisibilidad llevó a que muchos intelectuales trataran de dilucidar respuestas, mucho más cuando aquella faceta no vista de Medellín era cada vez más incomprensible con el advenimiento de la violencia inherente al crecimiento del narcotráfico. Baste revisar la película *Rodrigo D. No futuro* (1990), de Víctor Gaviria, o el libro *No nacimos pa' semilla* (1990), de Alonso Salazar, para tener un panorama de esta reflexión. Sin embargo, los diagnósticos debían plantearse de cara a decisiones concretas tomadas políticamente,

y en este ámbito la versión oficial había decidido conectar el incremento del caos urbano con el crecimiento irregular de la ciudad en las laderas montañosas. Por lo menos así se constata en la presentación del libro *En qué momento se jodió Medellín (1991)*<sup>28</sup>, realizada por el alcalde saliente de la época y director del periódico El Colombiano, Juan Gómez Martínez, quien establece una relación entre la migración social del país y la paulatina pérdida de valores regionales propios, en razón de que “los inmigrantes no se integraron a la ciudad, hacían vida aparte, sin recursos, sin posibilidades. A pesar de las soluciones dadas por la administración municipal, la vida era distinta: Medellín no les pertenecía” (p. 12).

Gómez Martínez deduce que la migración que se alojó en las laderas de la ciudad, producida por la violencia política del país, derivó en el crecimiento irregular de la ciudad, afeándola a partir de la construcción informal de residencias pauperizadas (tugurios), “mientras la administración hacía los mayores esfuerzos para llevar a esos lugares soluciones de servicios públicos, transporte, mejoramiento de calles” (p. 12). La idea que se tenía de la ciudad irregular, la de las laderas, como lo señaló Gaviria, era la de una suerte de territorio ignoto que no parecía tener que ver con las tradiciones que cimentaban el imaginario antioqueño, por lo cual podía considerarse como una presencia amenazante de la ciudad “verdadera”, la del valle. La confrontación entre las dos ciudades, tal como se percibía desde el valle, según determinación de la “versión oficial”, es recreada por Vallejo de la siguiente manera:

La ciudad de abajo nunca sube a la ciudad de arriba pero lo contrario sí: los de arriba bajan, a vagar, a robar, a atracar, a matar. Quiero decir, bajan los que quedan vivos, porque la mayoría allá arriba, allá mismo, tan cerquita de las nubes y el cielo, antes de que alcancen a bajar en su propio matadero los matan (1994, p. 82).

---

28 Cuyo título es una paráfrasis de la frase “¿En qué momento se jodió el Perú?” de la novela *Conversación en la catedral* (1969) de Mario Vargas Llosa.

La idea de una ciudad-otra, poblada por migrantes, ubicada en las laderas, evidenciaba tanto la xenofobia como la aporofobia creciente en los ámbitos sociales de clases media-alta y alta. Y, como dice Salazar (1996, p. 119), el consensuado deseo por ocultar “lo indeseable” por parte de los medellinenses de clase alta “se ha hecho extensivo a quienes no cumplen con patrones estéticos de la élite y por ende se ha convertido en un mecanismo de expulsión de los grupos pobres de los centros vitales de la ciudad”. La visión citada de Gómez Martínez (1991) responde perfectamente al análisis de Salazar (1996), toda vez que, como bien lo analiza González (2018), desde finales del siglo XIX —gracias a la marcada influencia del gremio médico en la urbanización de Medellín— se produjo un imaginario higienista que proponía prácticas de “desinfección” del espacio público que, a la postre, podríamos identificar también con un tipo de “desinfección” (o limpieza) social aceptada de manera general por la sociedad que se consideraba víctima de dicha suciedad. Esta interpretación de un mundo propio invadido por otro ajeno ha sustentado el relato de las dos ciudades que Roldán (2003) ha analizado desde la ruptura socio-económica producida entre las élites hegemónicas de la ciudad y los grupos marginalizados. Como dice Calvo Isaza (2014, p. 81),

entre los dos mundos el único vínculo de relación social, la historia común, es la violencia o la amenaza de violencia, que se atribuía —y se atribuye todavía— a los pobladores de los barrios populares, continuando ahora en la ciudad masificada los conflictos que en un período anterior, a mediados del siglo XX, se había gestado en las zonas periféricas del departamento de Antioquia por la imposición de prácticas sociales, políticas y económicas emanadas de las élites de Medellín.

Frente a la imposición de prácticas socio-políticas y económicas por parte de las élites de la ciudad, es importante detenerse en lo que Franco Restrepo (2006) denominó como la “actualización del mito” de la grandeza regional antioqueña,

sustentado en las fábulas de la colonización y el relato épico de la minería, que parecían respaldar el auge industrial de la primera mitad del siglo XX en la ciudad. Franco destaca que una forma de responder a la crisis urbana, tanto a nivel económico como social, de los años 60 y 70, por parte de la élite hegemónica, fue atender la “crisis moral regional”, como lo resaltó en su momento Gómez Martínez en el libro citado anteriormente. Dice Franco Restrepo (2006, pp. 321-322) que:

(...) de esta forma se definía o nombraba una ruptura en la historia de la región y al mismo tiempo se construía ésta, al proporcionar una interpretación sobre el pasado (remoto y reciente) y el presente. A través de ese relato, que fue una forma inversa y paradójica de afirmación del mito de la magnificencia antioqueña, se afirmaba por ejemplo que el reverso contemporáneo de ese pasado glorificado era el ocio, el enriquecimiento fácil, la depravación moral y la crisis de la familia. A partir de ello se establecía que la división fundamental de la sociedad no residía entre grandes propietarios privilegiados y subalternos explotados sino entre “prestantes y ejemplares ciudadanos” o “gentes de bien” y el sub-mundo de criminales, traficantes e insurgentes.

Leyva (2014) resalta que la llegada de Belisario Betancur Cuartas a la presidencia de Colombia en 1982 permitió la reorganización del relato sobre la antioqueñidad, en el marco de la nueva influencia que adquirieron ciertos dirigentes, herederos del “antiguo régimen” patronal, durante su gobierno (Nicanor Restrepo —Gobernador de Antioquia—, Juan Felipe Gaviria —Alcalde de Medellín—, Edgar Gutiérrez —Ministro de Hacienda—) en función de las políticas urbanas. De hecho, desde su posesión como presidente, Betancur Cuartas planteó la necesidad de restablecer la relación entre el Estado y la región de cara a la retoma de liderazgo por parte de la clase dirigente antioqueña. Así se hizo el llamado “Gran Encuentro de Antioquia” en julio de 1983, en el marco del cual Betancur Cuartas insistió en lo siguiente:

Debemos volver a la frugalidad de nuestra raza, a la previsión y a la constancia; fundamentar nuestras empresas en aquellas virtudes que dan sentido trascendente y erigir nuestra riqueza material sobre una riqueza moral que la haga insospechable. Volver a aquellos principios de la ayuda mutua, que estuvieron en la base del primer renacer del pueblo antioqueño, después de la visita de Mon y Velarde, y que echaron las bases de la solidaridad social: ellos hicieron de la nuestra una sociedad justa, que encontró los caminos del desarrollo equilibrado en donde la diferencia entre los poderosos y los humildes estaba salvada por el puente de la cohesión social (1983, s.p.).

En este contexto, podemos entender el sentido que adquirieron las grandes obras de infraestructura emprendidas durante las décadas de 1970 y 1980, entre las que se encuentran la construcción de la Avenida Oriental, la ampliación de la Carrera Bolívar, el cierre y traslado de la Plaza Cisneros, la construcción del Centro Administrativo La Alpujarra y el inicio de obras para la construcción del sistema de transporte Metro. A su vez, la creación del canal de televisión regional Teleantioquia en 1985 podía perfectamente trazar la ruta de encuentro con la proyección al futuro desde el vínculo con los valores del pasado; por ello, no es casual que para la inauguración del canal se decidiera encargar al director de cine, Víctor Gaviria, la realización del mediometraje *Que pase el aserrador*, adaptación del relato homónimo de Jesús del Corral, publicado en 1914, y que se ha considerado una radiografía de la antioqueñidad, reflejada en el comportamiento de su personaje principal, Simón Pérez, a quien orienta la picaresca para conseguir objetivos inmediatos. Vale la pena notar que haya sido precisamente Gaviria quien reconstruye para un medio como la TV regional naciente el imaginario de la tradición requerida por la clase dirigente de entonces, pues, como sabemos, fue él mismo el que supo constituir visualmente la realidad oculta e invisibilizada de la exclusión que se percibía a lo lejos, en aquellas laderas ignotas,

vistas desde el valle, a través de su película *Rodrigo D. No futuro* que, si bien vio la luz en 1990, se estuvo realizando desde cuatro años antes. Gracias a esta película se pudo reconocer esa ciudad-otra que ya para entonces se denominaba Medallo a través de prácticas artísticas de contestación, vehiculadas por jóvenes rockeros que supieron bautizar sus expresiones sonoras bajo los nombres de Metal Medallo y Punk Medallo.

En su película, Gaviria muestra, sin embargo, algo mucho más profundo: la existencia de un estado emocional de carácter nihilista, vinculado con la juventud. A pesar de los esfuerzos de los dirigentes por reconstituir el tejido social, su propósito parecía seguir atado a modelos hegemónicos orientados a suplir necesidades solo de algunos sectores de la sociedad, sin incluir formas de relacionamiento con el poder y el territorio que no estaban necesariamente regidas por la identificación y la representatividad. La poca presencia gubernamental en los barrios periféricos derivó en una ruptura del pacto social donde las relaciones con la autoridad de los jóvenes cada vez más marginados, y para los cuales no parecía haber oportunidades de futuro, fueron erosionándose indefectiblemente. Gaviria reflexiona sobre esta situación de la siguiente manera:

En Medellín el *No futuro* está regado por todas partes. (...) "Mataron a tal". "Tumbaron a tal". "Acostaron a fulano": son las frases más cotidianas, que se pronuncian ya sin ningún duelo en los barrios de las laderas. Y los "amuraos", que hacen vida junto a los muros de estos últimos barrios, aquellos que se acucillan a fumar bazuco, a darse miedo, susto, como lo llaman, a aterrorizar todos los valores y costumbres que uno ha recibido de alguien, a saquear la casa y la familia que uno tiene adentro, porque los que han vivido sin ningún respaldo, les han creado esperanzas y alegrías frustradas, que ahora, en este mundo de pobres, su recuerdo solo les causa desencanto y angustia indecibles, solo nos recuerdan el tremendo fracaso que somos siempre día y noche, hasta la muerte liberadora (pp. 33-34).

El vacío estatal fue paulatinamente suplido por el modelo económico populista de los narcotraficantes benefactores, siendo Pablo Escobar el más emblemático. Los narcotraficantes ofrecieron a los sectores marginados, utilizándolos para sus fines, una forma de reclamar su lugar en la sociedad mediante promesas de progreso económico a cambio de realizar labores sicariales. Fueron, además, los narcotraficantes quienes, de manera retorcida, lograron reivindicar esta exclusión al ocupar las zonas del valle adquiriendo viviendas cercanas a las de las antiguas élites para constituir centros de logística operativa para sus propósitos delictivos. Aunque no eran bienvenidos como vecinos, consiguieron imponer sus propios estilos estéticos bajo las premisas de los valores morales (tan antioqueños) sostenidos en la familia y el progreso. Escobar, a través de su fundación "Medellín sin tugurios", construyó canchas de fútbol y financió conciertos de rock, con lo cual pudo hacer presencia, durante su fugaz paso por la política parlamentaria, en el imaginario social de la ciudad, denunciando con ello la poca atención que recibían los jóvenes por parte del Estado y evidenciando la justificable irascibilidad generacional que se manifestaba entonces. Medallo, como alter-ego urbano, emergía en los barrios periféricos a pesar de Medellín, según prácticas alternativas y paralelas de poder que se iban plegando a los benefactores circunstanciales provenientes del narcotráfico y, como lo señala Martin (2014, p. 147),

[las] formas tradicionales de socialización juvenil popular, como la gallada (sin carácter delinencial), la pandilla (con delincuencia callejera ocasional), y el combo (que tiene de las dos), comenzaron a ser desplazadas por bandas más serias o evolucionaron hacia ellas. No se demoraron en asumir nuevas prácticas de apropiación territorial de la esquina, la cuadra, la calle y el barrio.

Las tensiones entre Medellín y Medallo, sin embargo, no ocurrieron de forma homogénea, ni se limitaron al enfrentamiento entre generaciones antiguas y nuevas de habitantes marcados

por diferencias de clase y separación urbana; también surgieron narrativas alternativas que desafiaron la visión simplista de aquella época. Aunque la violencia había alcanzado niveles insoportables y, en el ámbito internacional se pedía intervenir la ciudad de forma directa y contundente, un grupo considerable de jóvenes se negó a integrarse a este relato; en cambio, crearon una especie de universo paralelo manifestado en expresiones artísticas —especialmente en la música— con el objetivo de proponer actos de resistencia cultural tanto en lo expresivo como en lo ideológico. Tal manifestación también supo detectarla Gaviria en su película: se trataba de un movimiento de rock pesado que, desde el punk y el metal, confrontó las dinámicas de la creciente violencia, utilizando la música como un medio de oposición para exponer y denunciar el rumbo oscuro de una ciudad en conflicto. Elementos como la rebeldía iconoclasta y el nihilismo se convirtieron en ejes centrales de la expresión juvenil frente a las condiciones psicológicas y sociales de la época, dejando al descubierto tanto una visión crítica del tipo de ciudadanía que emergía en ese contexto como un registro directo del conflicto. Esta estética permitió manifestar emociones frente al caos creciente, ya sea desde una perspectiva casi profética o desde la evidencia directa del conflicto a través de gestos sonoros y visuales que reflejaban el horror urbano.

## Metal Medallo y Punk Medallo. Un asunto estético

No fue casual, entonces, que estos jóvenes decidieran identificar su movimiento con los nombres de Metal Medallo y Punk Medallo. Quizás, en el país, nunca antes ni después las dinámicas socioculturales inherentes a un tipo particular de ciudadanía generaron actos de resistencia tan explícitos, revelando la transformación simultánea de la ciudad y de la identidad y cultura predominantes. La postura de resistencia cultural por parte de los metaleros y punkeros no era sencilla: por un lado, evidenciaban

la sensación nihilista de los jóvenes a través de la exhibición de agresividad performática y proxémica y, por otro, manifestaban una fuerte iconoclasia frente a los valores que regían la antioqueñidad y que, para la época, querían revitalizarse. Su visión de No-futuro aplicaba tanto para el sentido de lo social como de lo ontológico, se oponían al mismo tiempo a la tradición cultural como a la emergencia de lo nuevo. No había nada que recuperar, como pensaban las clases dirigentes, pero tampoco algo por lo que luchar, aunque fuera a través de economías ilícitas, como parecían reconocer las clases emergentes. El eje del capital que sostenía tanto la idea lícita como la ilícita del progreso socio-económico en Medellín, les parecía a los jóvenes algo baladí, por lo cual no tenían que luchar ni sacrificarse. El grupo de punk, Pestes, lo declara así en su canción *Dinero*:

Caminando por las calles  
sin saber a dónde voy  
Sin angustias ni problemas  
libre del sistema estoy  
El sistema nos aliena  
se nos quiere consumir  
con promesas con dinero  
de ambición nos llenarás  
Dinero... ¡angustias!  
Dinero... ¡problemas!  
Dinero... ¡sistemaaa!

De otro lado, la idea de región, determinada por la pertenencia a un lugar, afianzada por lazos comunitarios, tradiciones y herencias, poco significaba para los jóvenes metaleros y punkeros. Si bien estos últimos se resistían al modelo del capital, entendiéndose ellos mismos como un remanente residual del sistema económico, con lo cual resonaban en los reclamos fundacionales del punk inglés<sup>29</sup>, los

---

29 Por lo menos en su impacto social, más allá de su construcción como fenómeno de consumo a través de las ideas estético-vanguardistas del promotor y creador de los Sex Pistols, Malcolm MacLaren.

metaleros le apuntaron a una resistencia más cultural, entroncando aspectos existencialistas y ontológicos. El caso emblemático de esta postura lo evidencia la agrupación Parabellum, cuyo nombre se traduce elocuentemente como “prepara la guerra”, es decir, como vaticinio de un tenebroso porvenir. Sus letras, sin embargo, no aluden a la guerra como fenómeno sino a destrucción como base de lo humano, una destrucción que es principio y final. Tanto a nivel sonoro como visual, Parabellum plantea un escenario complejo de transgresión socio-cultural a los valores de tradición, pero también una postura de negatividad radical frente al futuro. La carátula de su primer disco llamado *Sacrilegio* muestra una virgen diabólica bajando a los infiernos, invirtiendo la imagen de la virgen ascendente que aparece en el escudo de armas de la ciudad de Medellín; con ello, de manera gravemente iconoclasta, se transgrede en un mismo movimiento tanto el legado religioso de la ciudad (representado en la Virgen) como la constitución del imaginario civil (representado en el escudo). No es de extrañar, pues, que los jóvenes metaleros y punkeros fueran mal acogidos por distintos actores sociales, provocando una doble exclusión.

Por un lado, desde una perspectiva socio-cultural basada en la idiosincrasia clasista y confesional de Antioquia, que veía a los jóvenes barriales —especialmente, aunque este prejuicio se aplicaba en general a todos los jóvenes afines al rock— como una amenaza al *statu quo* conservador y moralista; por otro lado, desde una dimensión socio-económica, a través de la presión social para involucrarse en las nuevas economías ilícitas. Desde la mirada clasista y prejuiciosa, estos jóvenes eran vistos como propensos a la delincuencia debido a sus limitadas oportunidades, lo que llevó a su persecución por parte de las autoridades policivas. Desde la economía ilegal eran percibidos como posibles traidores o informantes por sus pares involucrados en el narcotráfico y el sicariato, además de ser señalados como desestabilizadores del orden barrial, pues se les asociaba únicamente con el consumo de drogas y el impacto negativo de su comportamiento. Esta última visión plantea una paradoja: los mismos distribuidores de droga de los barrios asumían roles de vigilancia y control social dentro de

sus territorios. En consecuencia, los jóvenes rockeros enfrentaban desconfianza tanto de las élites que los excluían como de sus propios vecinos, quienes, aunque compartían su clase social, aspiraban a una mejora económica vinculada a actividades ilícitas. Por su parte, los jóvenes sicarios, aunque buscaban enriquecerse rápidamente, tenían una visión nihilista de su riqueza, conscientes de que su destino estaba marcado por la muerte temprana. Tal como lo retrata Víctor Gaviria en su cine, la sensación de no-futuro que permeaba la juventud de los años 80 se expresaba de diversas maneras, y no exclusivamente en el nihilismo punk y metalero.

A su vez, los metaleros y punkeros, conscientes de su exclusión tanto de la ciudad del Valle —representada por las familias tradicionales y las fuerzas del orden— como de la periferia —dominada por vecinos ligados a la economía ilegal—, comenzaron a ocupar espacios en el Valle a través de conexiones con jóvenes de clase media del occidente de la ciudad. Estas interacciones generaron dinámicas más inclusivas y democratizadoras, consolidando una escena musical que hasta hoy sigue siendo reconocida por su impacto socio-cultural, tanto en Colombia como en el ámbito internacional<sup>30</sup>. Sus letras han construido un relato alternativo de la ciudad, más allá de la narrativa hegemónica; su música ha planteado una relación estética proveniente del caos social y la emergencia del terrorismo urbano, generando una suerte de conciencia sonora de la época. El rock extremo de Medellín es una transversal que nos permite reconocer a Medallo.

## Outtro

Dice Villa (1988, p. 29) que los

comportamientos lingüísticos no podrían ser aprehendidos por fuera de algún entramado social concreto, que no es otro que el grupo, [lo

---

30 Para una ampliación de lo relativo a las formas de resistencia juvenil metalera en el marco de la violencia urbana, ver: Parra Valencia (2023); para una ampliación de la diseminación geográfica de los metaleros en Medellín durante los años 80, ver: Parra Valencia (16 de diciembre de 2023).

cual] sirve de antídoto a la posibilidad de pensar un individuo por fuera de las transacciones semánticas y negociaciones inherentes a las agrupaciones sociales, por cuanto se sustituye al individuo por un locutor colectivo.

Es en dicho sentido que comenzamos analizando lingüísticamente el término Medallo para entroncarlo en un contexto social que nos permitiera identificar su advenimiento dentro del comercio locutorio popular. Esto nos llevó a pensar distinciones en la forma de comprender los procesos socio-históricos de la ciudad y sus variantes en términos discursivos, como también a considerar los cambios de valoración frente a los hechos urbanos entre las décadas de 1970 y 1980 en Medellín. La última parte del análisis nos permitió establecer dentro de las formas de relato sobre la ciudad un campo amplio de carácter estético orientado a entender los procesos de resistencia cultural llevados a cabo por los jóvenes metaleros y punkeros que decidieron, desde las prácticas artísticas, participar del caos y la violencia inherentes al proceso social, generando con ello una forma alternativa de relato sobre esa época de la ciudad que aún está por estudiarse con detalle.

## Referencias

- Arango Jaramillo, M. (1988). *Impacto del narcotráfico en Antioquia*. Editorial J.M. Arango.
- Betancur Cuartas, B. (12 de julio de 1983). *El renacimiento del espíritu antioqueño* (Palabras del Presidente Belisario Betancur en Medellín, al recibir el acta de compromiso del renacimiento de Antioquia: Coliseo de Exposiciones, julio 12 de 1983). BPP Digital. <https://bibliotecapiloto.janium.net/janium/Documentos/BPP-D-BBC/BPP-D-BBC-0215.pdf>
- Britto, L. (2022). *El boom de la marihuana. Auge y caída del primer paraíso de las drogas en Colombia*. Planeta.
- Calvo Isaza, Ó. (2014). Hacia una historia intensa de Medellín. *Estudios Políticos*, (44), 77-85.
- Castañeda, L. E., & Henao, J. I. (2006). *Diccionario del parlache*. La Carreta.
- Di Filippo, M. A. (1964). *Lexicon de colombianismos*. Editora Bolívar.
- Franco Restrepo, V. (2006). *Poder regional y proyecto hegemónico. El caso de la ciudad metropolitana*. Instituto Popular de Capacitación (IPC).
- Gaviria, V. (1986). *El pulso del cartógrafo*. Ediciones Autores Antioqueños.
- González, L. F. (2018). *Ensayos inútiles sobre historia urbana de Medellín*. Unaula.
- Leyva, S. (2014). ¿Crisis o continuidad? Una discusión sobre el poder en Medellín a partir de la década de 1970. *Estudios Políticos*, (44), 115-138.
- Martin, G. (2014). *Medellín. Tragedia y resurrección. Mafias, ciudad y Estado*. La Carreta.
- Martínez, J. G. (1991). *En qué momento se jodió Medellín*. Oveja Negra.
- Parra Valencia, J. D. (16 de diciembre de 2023). Medellín con M de Metal. *Universo Centro*, (137). <https://universocentro.com.co/2023/12/16/medellin-con-m-de-metal/>
- Parra Valencia, J. D. (2023). Metal Medallo. Música, violencia y resistencias juveniles en Medellín, años 80. En *Sonocordia. Encuentros transdisciplinarios* (pp. 29-39). UArtes Ediciones.
- Roldán, M. (2003). Wounded Medellín: Narcotics Traffic against a Background of Industrial Decline. En J. Schneider, & I. Susser, *Wounded Cities. Destruction and Reconstruction in a Globalized World* (pp. 129-148). Berg.
- Salazar, A. (1996). *La génesis de los invisibles: historias de la segunda fundación de Medellín*. Ediciones Antropos.
- Suescún, G. & Cuervo, H. (1980). *Diccionario de los mariguaneros*. El Brujo.
- Tobón Betancourt, J. (1997). *Colombianismos*. Colección Autores Antioqueños.
- Vallejo, F. (2016). *La virgen de los sicarios*. Penguin Random House. Obra original publicada en 1994.
- Villa, V. (1988). *Aproximación sociolingüística al Camaján*. Editorial UPB.
- Villa, V. (1991). *Pre-ocupaciones*. Colección Autores Antioqueños.



## Cartografías, afectos, territorios<sup>31</sup>

María del Pilar Gavilanes Rivadeneira<sup>32</sup>

Este texto articula una reflexión sobre los vínculos entre imaginarios y territorios a partir de tres prácticas de cartografías colectivas. La primera consiste en una metodología de creación-investigación implementada en la cátedra Espacio Público, Ciudad y Prácticas Artísticas en la Universidad de las Artes en Guayaquil. La segunda es una aproximación al libro *Guayaquil en ruinas. Cartografía fílmica de una ciudad* (2023), editado por Libertad Gills y Martín Baus. La tercera es un poemario titulado *Guachapelí*, este plasma características del trópico en un montaje de imágenes actuales de Guayaquil y frases extraídas del libro de cuentos *Los que se van* (Aguilera Malta et al., 2004). Estas cartografías transmiten experiencias del espacio público en la ciudad de distintas maneras, los lenguajes artísticos, poéticos o cinematográficos intervienen en la vivencia y la percepción del territorio.

La cátedra Espacio Público, Ciudad y Prácticas Artísticas combina estudios teóricos y ejercicios prácticos en una metodología de investigación-creación para desarrollar proyectos creativos a partir de problemáticas del espacio público. El semestre comienza con prácticas de observación-percepción del espacio urbano: se

---

31 Este texto deriva del proyecto de investigación “Encuentro de ciudades a través de las Artes”, inscrito en la Dirección de Políticas de Investigación de la Universidad de las Artes (VPIA-2023-07-PI), grupo de investigación La filosofía y las Artes.

32 Profesora PhD de la Universidad de las Artes del Ecuador, Departamento Transversal de Teorías Críticas y Prácticas Experimentales. Correo electrónico: maria.gavilanes@uartres.edu.ec / ORCID 0000-0002-8284-7066

mapean y se relatan las singularidades del barrio de cada estudiante; luego, mediante una toma de decisiones sucesivas, se genera una narrativa corta sobre algún aspecto del espacio público; finalmente, este micro relato se transpone a otro lenguaje artístico.

El libro *Guayaquil en ruinas. Cartografía fílmica de una ciudad* recoge material heterogéneo que Libertad Gills y Martín Baus han producido y recolectado en recorridos colectivos por los antiguos cines de la ciudad, en proyecciones de cine casero, en búsqueda de archivos o en entrevistas. El libro se construye a partir de diversas exploraciones urbanas y evoca también la memoria cinematográfica de la ciudad, en sus páginas se entrecruzan testimonios deshilachados y voces del presente. El montaje de textos e imágenes busca transcribir, a la vez, la vivencia del territorio y la experiencia cinematográfica.

En el poemario *Guachapelí* propongo un montaje de fotografías actuales de Guayaquil con frases extraídas del libro *Los que se van* (Aguilera Malta et al., 2004), una compilación de cuentos de Demetrio Aguilera Malta, Joaquín Gallegos Lara y Enrique Gil Gilbert. Estos autores, conocidos como el Grupo de Guayaquil, abordan realidades sociales, retratan problemáticas de la vida campesina, la migración y la pobreza. *Guachapelí* pretende actualizar las voces de estos escritores que plasman características del trópico y resuenan aquí con imágenes de la urbe. Este poemario es también un homenaje a las pérdidas de la ciudad durante la pandemia y busca retratar la insistencia de la pulsión vital en un territorio atravesado por un duelo colectivo.

Estos tres ejemplos de prácticas cartográficas presentan distintas aproximaciones al territorio y, sin embargo, comparten ciertas características en sus procesos de elaboración. En los tres casos, se recurre a operaciones de montaje para combinar fragmentos de imágenes y de palabras, propias y ajenas, pasadas y presentes, para construir relatos polifónicos sobre la experiencia del terreno. También, recurren a los archivos, a las citas o a referentes anteriores para constituir un espesor temporal en versiones que dan

cuenta de una situación del presente. Estos recursos permiten situar un punto de vista que se conjuga además con ecos de otras voces, otros tiempos y otros lugares.

Asimismo, vale subrayar que estas cartografías se elaboran a partir de algún tipo de carencia o de necesidad en la experiencia del territorio. En ellas, se materializan afectos y miradas críticas. Así, en la cátedra Espacio Público, Ciudad y Prácticas Artísticas, la metodología de investigación-creación pretende ser un instrumento para responder a la dificultad de habitar el espacio público en las condiciones cada vez más violentas que se instauran en la ciudad; mientras que *Guayaquil en ruinas. Cartografía fílmica de una ciudad* recoge material de archivo y evidencias de la desaparición de los cines de la ciudad aspirando, al mismo tiempo, a restaurar la relación de Guayaquil con la cinematografía; por último, el poemario *Guachapelí* recurre a fotografías y a un libro preexistente para construir una aproximación imaginaria a la ciudad inaccesible durante la pandemia. Así, utilizando diversos recursos, estas cartografías afectivas recorren vacíos, recomponen trayectorias, materializan fragmentos o articulan poéticas para hacer de un territorio un espacio habitable.

## Narrar el espacio público: proyectos artísticos multidisciplinares

La cátedra Espacio Público, Ciudad y Prácticas Artísticas del Departamento Transversal agrupa estudiantes de las distintas escuelas de la Universidad de las Artes (cine, literatura, visuales, danza, teatro, música) que habitan en Guayaquil o sus cercanías. Se aspira a crear durante el semestre un espacio de palabra en el que los estudiantes relatan las vivencias en sus barrios y, a lo largo de intercambios colectivos durante varias semanas, recurren progresivamente a la ficción. Por ejemplo, un estudiante describe la ruta por la que entra y sale de su barrio, el ambiente, el sonido, los colores, las casas, el polvo, y sus palabras transitan de la descripción

a la enunciación de la metáfora: *mi barrio es un desierto habitable*. En otro relato, a la señora que vende en la tienda, el hablante la nombra *la piedra ancestral*.

En efecto, uno de los objetivos de esta metodología es transitar de las descripciones que los participantes hacen de sus barrios a la construcción de una narrativa ficcional que aspira a ser una herramienta de transformación de la mirada y de la experiencia. En un primer momento, se trabaja una narrativa oral-escrita, y en un segundo momento, el punto de vista que han construido toma forma en otros lenguajes artísticos. En este proceso se proponen tres etapas que detallaremos a continuación: observar, narrar, traducir.

**1. Observar: nombrar y escoger.** Entrar y salir del barrio, acción cotidiana que desplaza los cuerpos, y también las mentes, según la reflexión de Manuel Delgado (2007, p. 76) quien asocia la traslación del cuerpo al movimiento vital del pensamiento. En *Sociedades movedizas*, retomando los principios de varios movimientos artísticos como Dadá o los situacionistas, el autor plantea la posibilidad de desorientarse en su propia ciudad, intensificando así las capacidades perceptivas. Al iniciar el semestre, se invita a los estudiantes a atender su tránsito diario por el barrio y a elaborar una cartografía afectiva que compartirán con los otros estudiantes a través de una materialidad y de un relato. Estos aportes se van acumulando en una suerte de cartografía colectiva de la ciudad.

Se complementa este ejercicio de observación que conlleva nombrar e interpretar el acontecer del barrio con lecturas teóricas y literarias. Por ejemplo, el cuento "El hombre de la multitud", de Edgar Allan Poe, en que el narrador observa la vida de la ciudad a través de la vidriera de un café e interpreta el accionar de los transeúntes a partir de sus gestos y apariencias. De manera similar, los estudiantes observan las dinámicas del espacio público en sus barrios, escogen los aspectos que llaman su atención, interpretan su entorno, eligen las palabras con las que van a transmitir estas particularidades. Es importante señalar que eligen tanto lo que cuentan como lo que excluyen, lo que determina una posición; tomar posición, según

la concepción de Georges Didi-Huberman (2008, p. 11), implica afrontar algo, pero también tomar en cuenta aquello de lo que nos apartamos, el fuera-de-campo que condiciona nuestro movimiento, nuestra posición; tomar posición significa también situarse en el tiempo, situarse en el presente y aspirar a un futuro. En los relatos que hace frente a los demás, cada estudiante escoge lo que describe y cómo lo hace, se cuenta explícitamente o se sugiere, se inventa también, se incorporan en elipsis y otras figuras retóricas.

**2. Narrar: ficcionalizar y sintetizar.** A partir de los contenidos de estas cartografías afectivas del espacio urbano se busca dialogar también con referentes artísticos de varias disciplinas, analizando en las obras, a la vez, aspectos formales y temáticos. En lecturas como *Las ciudades invisibles* de Italo Calvino (2013) o *Especies de espacios*, de Georges Perec (2001), por ejemplo, se subraya la singularidad tanto de los contenidos como de las estructuras narrativas que despliegan. Una pregunta constante que guía el análisis de los elementos teóricos y prácticos tiene que ver con las estrategias implementadas para vincular la experiencia individual al acontecer colectivo.

Progresivamente, se construye un diálogo crítico y un espacio de palabra en el que la circulación y la repetición de los relatos introduce elementos de ficción. Los habitantes del barrio se van convirtiendo en personajes, como *el viejo* o *el abuelo*. El tiempo se personifica como testigo de la transformación del barrio, por ejemplo, se escribe que él:

ha escuchado las anécdotas de parvadas de taxistas  
ancianos con sus guayaberas blancas y pulcras  
que van dejando espacios vacíos.

En el relato toma cuerpo ese tiempo que “ha sentido el viento fresco del manglar y ha escuchado los barcos acompañados de los cantos de los verdes habitantes del lugar”, escribe uno de los estudiantes, Carlos Alberto Robles (2023).

En este proceso, se transita de la descripción del barrio a la constitución de un punto de vista situado, después, se procede a sintetizar los relatos hasta obtener una micro narrativa de menos de un párrafo. Valga reproducir aquí dos relatos cortos que sirven para ejemplificar lo que se entiende por micro narrativa, y que presentan, además, una de las voces significativas de la literatura de la ciudad, se trata de dos cuentos de la escritora guayaquileña Gilda Holst (2021).

#### EN LAS NUBES

Había llevado un calor acumulado porque no bien entró en el taxi, se empañaron los vidrios. Vertiginosa, ni intentó ver las calles.

Ese fue su error; podría haber determinado en qué momento el auto desvió su trayecto. Arribó a una ciudad extraña, extranjera ella misma, se condensó peligrosa en quién sabe qué signos.

— No voy a poder ir — le dijo él por teléfono.

A cántaros, precipitada a tierra (p. 298).

#### VOY

No sé cómo me metí, pero voy séptima en esta larga fila de pelícanos.

No sé de dónde venimos ni a dónde vamos. A comer, de dormir, de soñar, a aparearnos, a morir. No sé. Solo estoy presente y aleteo (p. 281)

**3. Traducir: proyectos multidisciplinares.** En un tercer momento, se traslada la micro narrativa a un fanzine que puede o no incluir el texto, este es un primer ejercicio de traducción de los contenidos escritos. Luego, se llevará a cabo una exploración de medios para determinar la manera ideal de materializar estos relatos en otro lenguaje artístico para los proyectos de fin de semestre. Finalmente, los estudiantes elaboran un breve texto de presentación para acompañar la propuesta artística.

Es interesante la diversidad de las propuestas que se originan a partir de las mismas consignas metodológicas, los procesos creativos se encaminan de acuerdo con los intereses respectivos.

A continuación, exponemos brevemente aspectos de algunos de los trabajos finales presentados por los estudiantes.

En *Entre las sombras del atardecer* (video con voz en off, 1'22) de Anabell García y Kevin Navarrete: "Se presenta la otra cara del barrio, una realidad oscura que los habitantes evitan y temen enfrentar. A través de la narración, se describe cómo la protagonista se aventura en este lugar temido y se encuentra con una situación aterradora". En este video, la belleza de las imágenes filmadas en el barrio a orillas del estero con la luz del atardecer, contrasta con la crudeza del relato.

En *Ojos para ver algo distinto* (video con voz en off, 1'33), Emily Peñafiel y Arianna Pico se interesan durante el proceso de investigación en un artículo de la prensa internacional sobre los barrios de los diferentes países de Latinoamérica; deciden, entonces, buscar información real sobre su ciudad y la abordan en el video de manera irónica.

Fabiana Noboa y Neiser Torres presentan *Margo con M de miedo* (pieza sonora, 5'10); "El cuento presenta una heterotopía inventada por la imaginación: las emociones de una persona trabajan en un edificio, controlan su vida y sus temores afectan su toma de decisiones. Quisimos explorar el miedo de una forma caricatural y cómica". Esta ficción sonora recuerda los propósitos distópicos de la película *Alphaville* (1965) de Jean-Luc Godard.

Para realizar *Memorias* (video, 1'47), Myrka Anastacio y Carlos Robles exploran archivos visuales, fotografías, audios y videos, intercambian ideas y recuerdos para, finalmente, elaborar seis breves paisajes sonoros con el propósito de activar la memoria a través de la estimulación de los sentidos.

*Batallas internas* (video, 2'33) de Michelle Vélez y Alexander Villafuerte aborda las luchas internas que enfrenta la protagonista, quien encuentra en el baile una vía para superar adversidades: "Se sugiere la acción de avanzar, de tomar decisiones y de enfrentar desafíos. Cabe recalcar que el proyecto está inspirado en el texto *Cuerpo utópico* de Michel Foucault: 'Mi cuerpo está siempre en otra parte'".

Este proceso de creación-investigación implementado en la cátedra Espacio Público, Ciudad y Prácticas Artísticas permite a los estudiantes elaborar conjuntamente la experiencia del territorio, sus reflexiones y afectos; pueden, por ejemplo, darle forma al miedo. Además, les permite otorgar relevancia a la singularidad de sus barrios para matizar las narrativas dominantes de la “ciudad regenerada”, promovida por la alcaldía, y de la “ciudad terror”, publicitada cada día en los noticieros nacionales.

## Historias de la ciudad y del cine: cartografía fílmica

El libro *Guayaquil en ruinas. Cartografía fílmica de una ciudad*, editado por Libertad Gills y Martín Baus, busca mapear Guayaquil desde su hacer cinematográfico. Sus páginas recopilan distintas etapas de un proceso de investigación viva, acompañado de eventos y de convocatorias al colectivo. Efectivamente, se convoca para esta cartografía colectiva a diversos colaboradores, como cineastas que habitan la ciudad o que la han dejado, montajistas o proyeccionistas de otra época, personas que mantienen su interés por la producción fílmica. A lo largo de los años, Gills y Baus invitan al público a distintas experiencias como proyecciones de cine casero o caminatas por la ciudad; además, revisan archivos, recolectan testimonios, recuperan manifiestos y otros textos de referencia, y hacen sus propias películas.

### **Cartografiando: la ciudad y el cine**

Los cines de la ciudad han desaparecido. Los investigadores hacen un registro de sus antiguos emplazamientos y proponen una caminata colectiva por el centro de la ciudad. En esta *Ruta sin cine*, un recorrido colectivo sigue un mapa y se detiene en cada punto para escuchar relatos en vivo de quienes tuvieron vivencias acompañadas de películas en esos lugares. Estas caminatas suscitan encuentros entre curiosos y cinéfilos, propiciando nuevas colaboraciones.

En el libro (Gills y Baus, 2023) se publican los mapas diseñados para estas caminatas y el respectivo registro fotográfico. Estas cartografías se complementan con otras experiencias que apelan al colectivo, como las proyecciones de cine casero en las que el público aporta registros en celuloide para proyectarlos. También, se proponen talleres para hacer películas con celuloide encontrado (*foundfootage*). Se recurre a las entrevistas para recolectar información, reconstruir hechos y compartir imaginarios a través de relatos. Además, en la sala de cine, el público asiste a las sesiones de *Rialécticas*, una programación de películas sobre otras ciudades líquidas, como llama Marta Rebón (2017) a las urbes modeladas por su cercanía con cuerpos de agua que aparecen a través de fotografías y de textos en su libro *En la ciudad líquida, Derivas, interiores y exilios*.

### **Proyecciones de cine casero**

Se convoca a proyecciones de cine casero, todos están invitados a traer celuloide para proyectar en la sesión. El primer público del cine casero son sus protagonistas, el segundo es un público de desconocidos. Así, migran estas imágenes de lo privado a la esfera de lo público. En estas sesiones se descubren distintos registros de una ciudad y de una época, los asistentes comparten en proyecciones públicas el material doméstico que han guardado o recuperado. Estas sesiones de cine casero están acompañadas de una performance de sonido en vivo que sucede simultáneamente a la proyección. La sesión da lugar al intercambio de comentarios, recuerdos y relatos.

En este sentido, en *Guayaquil en ruinas*, se comparte la concepción de Julieta Keidjidan, quien organiza proyecciones de cine casero en Uruguay y afirma: "La proyección comunitaria se sugiere como una instancia de recuperación de la oralidad perdida en las comunidades. A diferencia del visionado del cine profesional, las películas familiares y amateurs invitan a la participación y a los comentarios de la audiencia" (p. 86).

### **Correspondencias desde el puerto**

Si las salas de cine han desaparecido, cómo encontrar las huella pasadas y actuales de la relación entre la ciudad y la producción cinematográfica en esta era digital; esta pregunta parece inquietar la investigación de Gills y Baus. Las entrevistas constituyen una herramienta para reconstruir los relatos cinematográficos de la urbe. El libro contiene conversaciones con cineastas como Joseph Morder, Lucho Costa, Gustavo Valle, Jorge Massuco o Jean Jacques Martinod; estos personajes discurren sobre su labor cinematográfica pasada y presente, sobre su relación con la ciudad y sus transformaciones, también, relatan las películas que ya no existen.

Para suscitar otras correspondencias, los investigadores proponen Rialécticas, una programación de películas realizadas en ciudades costeras. En este evento, vale resaltar la proyección de *Recollection* (2015), de Kamal Aljafari, que muestra la ciudad de Jaffa a través de un montaje de material recuperado de películas israelitas entre los años sesenta y los noventas, donde se han borrado las presencias humanas y quedan los escenarios vacíos. Esta película suscita un debate emotivo entre el público que percibe correspondencias entre las piedras y las aguas filmadas y sus percepciones derruidas de la ciudad de Guayaquil.

### **Hacer cine**

El interés por el material analógico tiene también una dimensión táctil que invita a usar, a manipular, a intervenir el material. Esto sucede en los talleres para hacer películas con celuloide encontrado, *found footage*, que hemos mencionado antes. En estos ejercicios colectivos se producen y se proyectan films; algunos de ellos se encuentran como ensayos fotográficos en el libro *Guayaquil en ruinas*.

Gills y Baus también hacen filmes. El ensayo fílmico *1922. Historia, imagen y reapropiación* (2023), de Libertad Gills, revisita una masacre de obreros del 15 de noviembre de 1922 a partir de

imágenes de otras películas realizadas ese mismo año. La cineasta se pregunta qué hacía el cine en 1922 y cómo este contribuye a las luchas obreras del futuro. Por su parte, Martín Baus realiza *Al pasar: Cartas desde el trópico* (2022), un filme correspondencia en el que desarrolla un intercambio epistolar con Eduardo Solá Franco (1915-1996). Estas películas hacen con la imposibilidad, elaboran a partir de la imposibilidad: *1922* responde a la deficiencia de un hecho histórico no filmado, mientras que, a partir del material dejado por Solá Franco, *Al pasar* establece una correspondencia imaginaria.

Así, *Guayaquil en ruinas. Cartografía fílmica de una ciudad* recopila experiencias colectivas diversas, tanto para experimentar con las imágenes analógicas como para visitar el presente y el pasado de la ciudad. Con un diseño fragmentado, el libro expone un montaje de los diversos elementos de la investigación, reproduce imágenes y palabras como un análogo de la experiencia cinematográfica en la sala oscura.

El libro invita a pensar también lo que deviene posible en la pequeña escala, en un proceso sostenido que convoca periódicamente al colectivo, recopila y reproduce material diverso y da cuenta de historias de vida, de cine, de ciudad. Kodak, Contax, Eclair, Nagra, Mamiya, Bolex, son nombres que aparecen igualmente en esta historia. Alguien recuerda una mesa de montaje Atlas, siempre compartida, como evidencia de la estrecha colaboración de aquellos años de trabajo en celuloide. La finalidad última de esta investigación es seguir haciendo esa relación con el cine y propiciar en presente nuevas colaboraciones.

## Poesía visual: pasado y presente de una ciudad

La compilación de relatos cortos, *Los que se van* (2004), reúne veinticuatro cuentos de los autores del llamado Grupo de Guayaquil: Demetrio Aguilera Malta, Enrique Gil Gilbert, Joaquín Gallegos Lara. Estos relatos transcriben las condiciones de vida en

la región costera, en el campo, las relaciones de deseo y de poder, las condiciones de vida, la desigualdad social, las creencias, las costumbres, el lenguaje; son relatos crudos insertos en el marco del realismo social, los autores rompen ciertas reglas literarias de la época e incorporan en la escritura el lenguaje local.

En este sentido, *Guachapelí* extrae y reproduce las frases de estos relatos para exaltar su contenido poético. El poemario propone un nuevo relato, fragmentado, y lo acompaña de fotografías tomadas en años recientes en la ciudad de Guayaquil. A partir de estos relatos del campo, Guachapelí da cuenta de un territorio urbano en el que persisten las densidades tropicales provocadas por el ambiente cálido y húmedo. *Guachapelí* es el nombre de un árbol de la familia de las mimosáceas, parecido a la acacia, cuya madera es fuerte, sólida, de color oscuro, y se emplea en los astilleros.

A continuación, listamos una recopilación corta de algunas frases que aparecen en *Guachapelí* con el número de página del libro *Los que se van*:

- El agua del río era de oro sucio (103)
- un mangle clavando cien raíces en la tierra (105)
- Había una penumbra inmensa, más trágica aún que la oscuridad completa (114)
- Todas sus células salvajes despertaron (114)
- La brisa era la queja del día que agonizaba (121)
- Llegó la siguiente noche. Fingiendo el retrato de la anterior. Negra como todas (147)
- El corazón le bailaba terribles pasillos (171)

Estas frases se leen en *Guachapelí* como estrofas solitarias de un poema visual. Aparecen en la página rodeadas de espacio en blanco. Las frases están intercaladas con algunas páginas de imágenes. Así, el montaje con fotografías recientes de Guayaquil, territorio urbano a orillas del gran río Guayas, pretende vislumbrar ese pasado, encontrar el resurgir sonoro o la manifestación de esas pulsiones guiadas por las fuerzas naturales.

Este poemario pretende ser también un homenaje a las pérdidas de la ciudad durante la pandemia. *Guachapelí* inicia con el epígrafe: "Y es él, el viento el que hace de música y de látigo..." (p. 127). Al recontextualizar las frases escritas por los autores del Grupo de Guayaquil en el presente pandémico, *Guachapelí* pretende dar cuenta del espesor del trópico que apacigua a la muerte.

Imagen 1. *Guachapelí* (fragmento)



pájaros  
gritos de  
lo despertaron  
la madrugada  
que no conocía  
(216)

## Cartografiar

Para concluir el recorrido por estas tres formas distintas de realizar cartografías afectivas, vale subrayar que estas propuestas se elaboran a partir de los afectos relacionados a una vivencia del territorio y de la intervención del imaginario, sea este cinematográfico o poético, del pasado o el presente, registrado o inventado. A lo largo del texto, se ha enfatizado en la importancia de estas cartografías afectivas del hacer y del compartir con el colectivo.

Así, en la metodología de Espacio Público, Ciudad y Prácticas Artísticas se plantea, desde un inicio, la construcción conjunta de una ciudad imaginaria a partir de los aportes de los integrantes del grupo. Durante el proceso de trabajo a lo largo del semestre, se estudian estrategias diversas para vincular la experiencia individual

al acontecer colectivo. Además, se presentan semanalmente los avances de los proyectos y se los discute conjuntamente para desarrollar una perspectiva crítica sobre los procesos creativos propios y los de los demás. Finalmente, como parte de este ejercicio crítico, se escribe una corta reflexión para acompañar los trabajos finales.

Por su parte, en las páginas de *Guayaquil en ruinas. Cartografía fílmica de una ciudad* encontramos un coro de voces que relatan la ciudad, el hacer cinematográfico, los proyectos futuros. El libro funciona como un montaje cinematográfico con fragmentos, con imágenes de varias procedencias, con espacios negros, con textos de índole diversa. Esta reconstrucción del pasado fílmico de la ciudad es también un registro del acontecer cinematográfico actual.

En el mismo sentido, *Guachapelí* también está construido a partir del principio del montaje y reúne igualmente voces colectivas de otros escritores. A través de este espesor temporal, pretende articular el registro de un pasado a las formas del presente. En este montaje de poesía visual, imágenes y palabras se despliegan construyendo un ritmo que considera también los espacios en blanco y los silencios. La presencia del vacío transcribe, a la vez, una relación fragmentada con el territorio y con el lenguaje.

A partir de los ejemplos convocados, podemos afirmar que la cartografía como método de investigación incita a la práctica. En estas cartografías, la elaboración material de poéticas diversas registra los afectos que atraviesan y transforman el territorio del imaginario común y del compartir colectivo.

## Referencias

- Aguilera Malta, D., Gallegos Lara, J. y Gil Gilbert, E. (2004). *Los que se van*. Casa de la Cultura Ecuatoriana. Publicado originalmente en 1930.
- Aljafari, K. (2015). *Recollection* [1h10 min]. <https://kamalaljafari.art/Recollection>
- Baus, M. (2022). *Al pasar. Cartas desde el trópico* [80 min].
- Calvino, I. (2013). *Las ciudades invisibles*. Siruela.
- Delgado, M. (2007). *Sociedades movedizas*. Anagrama.
- Didi-Huberman, G. (2008). *Cuando las imágenes toman posición*. A. Machado.
- Foucault, M. (2010). *El cuerpo utópico*. Nueva Visión.
- Gills, L. (2023) *1922, Historia, imagen y reapropiación* [30 min]. <https://www.libertadgills.com/1922.html>
- Gills L. y Baus, M. (Eds.). (2023). *Guayaquil en ruinas. Cartografía fílmica de una ciudad*. Premio Mariano Aguilera.
- Godard, J. (1965). *Alphaville* [1h39 min]. <https://www.ina.fr/ina-eclair-actu/video/caf97062815/alphaville-de-jean-luc-godard>
- Holst, G. (2021). *Obra completa*. Cadáver Exquisito.
- Perec, G. (2001). *Especies de espacios*. Montesinos.
- Poe, E. A. (1840). El hombre de la multitud. *Bifurcaciones. Revista de Estudios Culturales Urbanos*, (006), 1-6. [https://www.bifurcaciones.cl/006/bifurcaciones\\_006\\_reserva.pdf](https://www.bifurcaciones.cl/006/bifurcaciones_006_reserva.pdf)
- Rebón, M. (2017). *En la ciudad líquida. Derivas, interiores y exilios*. Caballo de Troya.



# Estudio multidisciplinar del paisaje sonoro en Guayaquil. Una escucha desde la investigación artística<sup>33</sup>

Luis Pérez Valero<sup>34</sup>

## Introducción

Un evento como el *Encuentro de ciudades a través de las Artes*, en esta ocasión dedicado al tema arte, resistencia y ciudad, nos permite expresarnos con el rigor académico, pero con la emoción que otorga el arte. Nos reúne a debatir en torno a Medellín y Guayaquil: pensar la urbe desde el arte, la sociedad y la construcción que hacemos sobre ella; son diversos los temas, amplios los enfoques y complejos los sentimientos.

Esta es mi primera visita a Colombia y el destino ha hecho que el encuentro con esta tierra haya sido en Medellín. Por diversas circunstancias, en distintos momentos he estado rodeado de gente de esta ciudad. Mis primeras letras las aprendí en Barquisimeto, Venezuela; allí hubo una escuela fundada por las Siervas del Santísimo y de la Caridad, congregación fundada en Medellín en 1903; desde entonces, el acento medellinense ha resonado en mis oídos. Las monjas habían llegado a finales de 1970, huían de los años duros y cargados de violencia sistemática que han dejado onda huellas en la capital de Antioquia. Es así como, de manera

---

33 El presente ensayo es producto del proyecto “De Musicología y Producción Musical”, registrado en la Dirección de Políticas de Investigación en Artes (VPIA 2025-08-PI).

34 Doctor en Música por la Universidad Católica Argentina. Director de Políticas de Investigación en Artes y docente de la Universidad de las Artes, Ecuador. Correo electrónico: [luis.perez@uartes.edu.ec](mailto:luis.perez@uartes.edu.ec) / ORCID ID: <https://orcid.org/0000-0001-7503-0042>

fortuita, aprendí a leer y escribir teniendo muy cerca a Medellín. Las siervas tenían una rutina diaria que consistía, además de los rituales católicos, intensas sesiones de lectura, escritura y reflexión en torno a lo leído, lo que determinó mi amor por los libros y, después de muchos años, mi dedicación a la academia. Se leía un cuento infantil, pero se debatía a sangre.

La música también estaba presente, y la directora del coro — pianista y compositora— se había formado en el Instituto de Bellas Artes de la Sociedad de Mejoras Públicas de Medellín, solo recuerdo su nombre: hermana Flor, tan poético que evoca directamente a la ciudad de la eterna primavera. Es difícil creer en la casualidad, y que casi cincuenta años después esté presente para dar una conferencia en donde se formó mi primera maestra de música, sintetiza el impacto que ha tenido Medellín en la vida de los venezolanos.

Entre 2019 y 2022 tuve la oportunidad de compartir con el Maestro Juan Francisco Sans [1960-2022] en los últimos años de su vida, aunque esto, no lo sabíamos. Así como Venezuela acogió a las monjas que me alimentaron y educaron, décadas después Medellín acogió a quien es considerado uno de los más grandes autores de la musicología hispanoamericana y, sin duda alguna, el más grande musicólogo venezolano. Traigo esto a colación porque en cada sesión de trabajo *online* con Juan Francisco, en cada mensaje de WhatsApp, siempre estaba Medellín. Sus palabras de cariño y amor por esta ciudad eran sinceras y en cada oportunidad insistía en reunirnos para concretar proyectos entre la Universidad de las Artes (UArtes) y el Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín (ITM). El maestro Juan Francisco estaba a gusto en esta última institución que tuvo el privilegio de tenerlo como académico e investigador. Cariño y admiración era lo que expresaba el maestro constantemente en nuestras conversaciones sobre Medellín.

Entrando en el tema, la ciudad de Guayaquil ha sido mi ciudad de acogida. Al igual que Medellín y todas las ciudades latinoamericanas, es una urbe con contrastes, tensiones y situaciones que nos invitan a pensar la ciudad, buscar significados

y redimensionar el espacio que habitamos. En mi caso, gracias a la formación impartida por las monjas de Medellín, es una aproximación desde lo sonoro.

## De paisaje sonoro

La palabra *Soundscape* o paisaje sonoro fue utilizada por primera vez por el urbanista Michael Sothwoed para describir un determinado entorno acústico (Carles, 2007; Otondo, 2018), desde entonces, el término se ha reconfigurado para definir a una composición que tiene su génesis en el universo de sonidos que están alrededor de quien graba. Así, se establecen relaciones temporales y circunstanciales con el entorno, y el sonido se plantea como medio de comunicación entre seres vivos y material para la creación artística. En este último aspecto, las propuestas artísticas que se sustentan en el paisaje sonoro pueden ser de dos tipos: a) sonido grabado *in situ*, sin intervenciones posteriores y; b) el resultado de la grabación, pero procesado a través de software de postproducción de audio o programas de asistencia a la composición (Drever, 2002). Ambas nociones nos ofrecen resultados diversos. Lo que es cierto es que cada artista selecciona los paisajes que incorporará a su obra; de esta manera, el material sónico se convierte en elemento simbólico, identitario, cultural y, por ende, patrimonial. El paisaje sonoro es preservación y redefinición de un mundo acústico (Hrycyk, 2017; Augoyard y Torgue, 2005).

El paisaje sonoro, como herramienta de patrimonio cultural, permite rastrear a través de la grabación las distintas transformaciones a que la ciudad se ha sometido: sonidos de la calle, de sus vehículos, de su gente, conforman un mosaico auditivo que refleja la dinámica cotidiana de la ciudad. La documentación de estos sonidos abre una ventana a futuras generaciones, pero, a su vez, a la posibilidad de experimentación sonora, aspectos que desde las artes han tenido implicaciones con trabajos que se remontan desde el inicio de la grabación, pero que se han dirigido como

disciplina artística a partir de las nociones propuestas por Murray Schaffer (1993).

Archivos de audio y memoria son puntos de partida para la deconstrucción de las distintas maneras en que nos relacionamos con el mundo. Relación y devenir, modos de representación que, en algunos casos, se hacen en propuestas en que coincide lo sonoro con material audiovisual. El audio grabado es un objeto que circula y es reproducible en otros espacios; de esta manera, funciona como proyecto de experimentación sónica, como memoria acústica o como parte de una composición cuyo mejor descriptor está en el audio (Feld, 2004, 2012; Karel, 2016).

## Materiales y métodos

La ciudad es un espacio cargado de simbolismo visual, de códigos de conductas, pero también de sonidos. En los últimos años me ha preocupado el paisaje sonoro no solo como expresión artística, sino también como archivo, en el sentido más amplio del término. A lo largo de este evento, los distintos artistas, las exposiciones y los conferencistas, han tocado en distinta proporción el tema de los sonidos de la ciudad. Este trabajo tiene como objetivo presentar un avance de una investigación más ambiciosa: el paisaje sonoro en Guayaquil. Se presentan tres casos de estudio en los cuales convergen medios expresivos, dinámicas de trabajo, y que redundan en la compilación de material sónico de la ciudad; estas propuestas artísticas han sido el resultado de varios años de trabajo en la carrera de Producción Musical y Sonora de la Universidad de las Artes. El diseño de estudio de caso es no experimental y cualitativo, en él se analizan las cualidades y categorías de los casos para obtener y desarrollar hipótesis y teorías (Hernández-Sampieri y Mendoza, 2018; Creswell, 2013).

## Guayaquil, pensamiento archipelágico

Guayaquil, Provincia de Guayas, Ecuador, es una ciudad con casi cuatro millones de habitantes —según el último censo de 2020—. Ciudad industrial, comercial, con puerto de aguas profundas y, como el resto de las ciudades de Latinoamérica, marcada por profundas desigualdades económicas. Históricamente, la ciudad ha mantenido una relación estrecha con el río Guayas, mismo que conforma un delta cuya desembocadura se da hacia el Océano Pacífico.

El Guayas fue, durante siglos, el punto de conexión de Guayaquil con el mundo. La geografía del Ecuador es variada y compleja; antiguamente, la comunicación entre las ciudades de la sierra —como Cuenca o Quito— implicaba trayectos largos de varios días; el Guayas, por su parte, permitía la comunicación directa con ciudades como Lima, en Perú, o Valparaíso en Chile, por lo cual Guayaquil ha gozado de importantes períodos de intercambio comercial. Guayaquil: ciudad-puerto apto para lo legal y lo ilegal.

Partiendo de Lotman (1996), la escena musical en Guayaquil funciona como semiosfera, territorio en el que confluyen distintas propuestas artísticas, pero con el común denominador de paisaje sonoro. Los criterios de inclusión se definieron a partir de las líneas técnicas, estéticas y conceptuales de cada propuesta de los productores musicales, cuyas piezas son apropiadas porque han conformado un movimiento estético periférico con respecto a otras escenas del continente; a su vez, la tecnología ha mediado para acrecentar la creación e investigación transdisciplinar. Los tres casos que se presentan son: *El humedal suena* (2021), de Víctor González; *EP Perspectivas...* (2021), de Darío Dávalos, y *Picto-sonidos...* (2022), de Juan Pablo Manquián. Como criterio de exclusión, no se estudiaron producciones fuera de la Universidad de las Artes, pero hay antecedentes y reflexiones teóricas sobre el paisaje sonoro en la región. En las fuentes consultadas, dediqué mi atención a aquellas obras artísticas en que el paisaje sonoro fuera

esencial para la creación. Todos los materiales están en el repositorio digital de la UArtes.

En *El humedal suena* (2021), de Víctor González, productor musical, ecologista e investigador, convergen el paisaje sonoro, el trabajo de campo, la antropología visual y la ecoacústica en la práctica artística. Esta obra tiene una relación estrecha con el trabajo de Christian Villavicencio, *Tecnologías de la experiencia* (2022), lo que demuestra los estrechos vínculos entre artes visuales y sonoras. De hecho, la exposición de Villavicencio sintetiza la riqueza ecoacústica del Ecuador y de sus maravillas con la reconstrucción de caracolas y silbatos de origen ancestral. Estas preocupaciones están presentes, aunque desde otra propuesta estética, en *El humedal suena*.

La obra está construida a través del *timelapse* auditivo y fotográfico en formato *ambisonic*. La propuesta visual tomó como punto de partida la narrativa como un enunciado que organiza los elementos de un relato de carácter universal —como la lírica y el drama— para configurar un relato periodístico, histórico, ecológico y antropológico. Enunciación, pues, cinematográfica desde un territorio que funciona como detonador y centrífuga; obra de referencias sonoras ambientales a partir de una ubicación geográfica, focalización externa e interna de un ejercicio de casi omnisciencia.

Cada ciudad tiene su vida cotidiana, con ritmos, dinámicas y rituales. Además, Guayaquil y Medellín son ciudades amnésicas, los espacios y territorios se reconfiguran, cambian con cada alcalde, con cada necesidad de demarcar espacios. Ciudades plagadas de violencia sonora y urbana en donde cada aspecto es una narrativa de ciudad que entraña una evocación sonora. Pero, ¿qué sucede cuando el cuerpo sonoro de una urbe es transformado por una pandemia? En esta estancia ha sido esencial entender cómo, después de la pandemia, Medellín se transformó; no está de más recordar que Guayaquil fue una de las primeras ciudades de América Latina con mayor impacto de muertos y contagiados de Covid-19 — con los toques de queda prolongados y el encierro obligatorio, el

sonido/ruido de la ciudad cambió—. Dávalos (2021) utilizó técnicas de grabación y procesamiento binaural para lograr una experiencia íntima, un ejercicio de comprensión de la soledad a que nos empujó el confinamiento, el aislamiento social y el cambio sónico; perspectivas, del título a los esfuerzos de Dávalos por reflejar las experiencias y puntos de vista de 10 entrevistados y 71 encuestados, en cuya intención estaba plasmar en la obra artística un testimonio sónico, monumento a la memoria pandémica.

En *Picto-sonidos*, de Juan Pablo Manquián, el paisaje sonoro se convierte en obra artística desde el ejercicio de metamorfosis y metarrelato de un entorno. Como en la obra de Susana Campos-Fonseca y Fredy Vallejos, *Suicidio en el Guayas* (2017), en que la muerte voluntaria de un individuo altera el fluir sónico de la metrópoli; Manquián propone algo similar, aunque sin decesos. Este autor realizó una instalación que emulaba al estudio de grabación convencional, pero donde el público podría manipular el resultado sónico, las imágenes y los colores; de esta manera, Manquián marcó distancia de la circulación convencional del sonido y propuso un trabajo interdisciplinar con el cine, la fotografía, las artes plásticas, el paisaje sonoro y la tecnología. La grabación base se hizo en el centro de la ciudad, en las calles Pedro Carbo y General Córdova; esta ubicación no es aleatoria, allí confluyen la Iglesia de Nuestra Señora de la Merced y la Fiscalía General del Guayas, ambas instituciones reglamentan, controlan y castigan la vida civil. La propuesta de Manquián se conecta con el conversatorio presentado por Juan Fernando Ospina y Alfonso Buitrago en el marco del *Encuentro de ciudades*: el centro es el espacio de la diversidad, el punto en que todos, independiente de sus orígenes y afectos, se encuentran; espacio para la mixtura de imágenes, olores, sonidos y ruidos, elementos que coinciden en el centro para otorgar espacios y símbolos. Centro como margen, metáfora y existencia.

## Cartografías de lo sonoro

Los trabajos antes presentados permiten determinar algunas tendencias. En primer lugar, lo que comenzó como una práctica técnica (grabación de audio) se ha convertido en una práctica artística por antonomasia (paisaje sonoro). En segundo lugar, los estudios ecoacústicos de Guayaquil brindan datos sobre la contaminación sónica de la ciudad y develan un creciente interés por el entorno acústico. En tercer lugar, y que se relaciona con los casos estudiados, los artistas conjugan aspectos de personalidad sónica a partir del entorno ambiental. En conjunto, son propuestas en las cuales la tecnología es fundamental, pero incorporada al discurso estético de las obras.

Se evidencia aquí una gradual consolidación de una escena musical local, con lo cual se hace referencia a la interacción entre artistas, espacios, medios de producción y audiencia (Bennett & Peterson, 2004). Desde la aparición de la UArtes, en Guayaquil, la ciudad ha tenido espacios para distintas manifestaciones artísticas, casi todas abiertas al público; confluyen muestras y exposiciones de los estudiantes con la presencia de artistas invitados, dinámica que ha reforzado el paisaje sonoro como patrimonio sonoro de la ciudad, afianzado las prácticas transdisciplinares y redimensionado la relación entre el ciudadano, la urbe y el arte.

El paisaje sonoro en Guayaquil, como práctica artística, dialoga con otros procesos de creación y ha elaborado una retórica particular que ha permitido que los creadores se integren a actividades colectivas en la ciudad. Gradualmente, se ha incluido la práctica del paisaje sonoro en los cursos de Grabación, Síntesis de sonido, Postproducción para audio y video, así como en diversas obras inter/transdisciplinares en que las nuevas generaciones han conceptualizado el paisaje sonoro como práctica artística.

Como se puede apreciar, los artistas han utilizado el paisaje sonoro como herramienta generadora de sonidos hasta convertirlo en un género particular asociado a la composición acusmática,

con escuelas estilísticas y técnicas particulares. Murray Schafer (1965, 1977) afirmó que los territorios y las comunidades podían identificarse a través del rastro que deja el sonido. En un principio, su preocupación se relacionaba con la contaminación sónica y la pérdida gradual de los matices de sonido en un ambiente; sin embargo, paulatinamente se asoció con la escucha activa de los sonidos de la naturaleza que permitía su mapeo y categorización, el estudio del paisaje sonoro y la acustemología. Pero el concepto de Schafer es amplio, pues considera que se trata de un fenómeno dado a partir de la escucha activa del medioambiente, con sus inflexiones y cambios de presión acústica, con los ruidos y sonidos que el individuo categorizará y llenará de contenidos (Schafer, 1977).

De esta forma, el paisaje sonoro como práctica artística se ha sistematizado; en consecuencia, algunos tratados son hoy en día referentes. Cobussen et al. (2017), por ejemplo, editaron un libro sobre la teoría, la práctica y los métodos de recopilación, clasificación y creación; el criterio editorial incluyó estudios de acústica, comunicación, entornos acústicos, identidad y tecnología del audio; en él, la postura etnográfica tiene un lugar privilegiado que comparte con la creación y las nuevas tecnologías. Por su parte, Kim-Cohen (2009) estableció principios para la práctica artística del paisaje sonoro con el fin de replantear propuestas estéticas, filosóficas, conceptuales y políticas; al respecto, reflexiona sobre los movimientos artísticos del siglo XX, su relación con el sonido y cómo el prejuicio que se tiene repercute en la apreciación estética; empero, Kim-Cohen no se queda en la especulación crítica, también propone alternativas, expande conceptos e incluso vocabulario.

Esto ha generado una línea de creación en torno al paisaje sonoro de la ciudad en la que diversos artistas han encontrado inspiración para sus propuestas plásticas, sonoras y conceptuales. Uno de los primeros trabajos celebrado en los medios locales fue la colección de grabaciones *Mapa sonoro de Guayaquil* (2012) de Juan José Ripalda; este creador e investigador ha hecho una recopilación sónica que se circunscribe, de manera tangencial, con los estudios

de la ecoacústica (Farina & Gage, 2017). Lo más pertinente de este trabajo fue la compilación de archivos de audio con grabaciones del paisaje sonoro de la ciudad desde el año 2012: sonidos, ruidos y vibraciones definen un espacio urbano, los contrastes son amplios y diversos, desde el sonido del vendedor de agua hasta el croar de las ranas en un nocturno espectral; mundo exterior y mundo interior coinciden en el espectro sónico recogido por Ripalda. En esta misma línea, Troya González (2013) planteó la conservación sonora del entorno natural y urbano de la ciudad de Babahoyo, en la provincia de Guayas; luego de un análisis sobre los aportes de Truax (2012), Feld (2004) y Schafer (1977), este investigador consideró que en Babahoyo existían sonoridades emblemáticas: en primer lugar, examinó el sonido de las aves, luego el acento particular del habla de los lugareños, así como el sonido del río a orillas del malecón. La conjunción entre geofonía, biofonía y antropofonía se sintetiza en este trabajo de corte patrimonial y creativo.

Los trabajos de práctica artística en González (2021), Dávalos (2021) y Manquían (2022) aluden a la plasticidad de la metáfora del archipiélago. Esto nos aproxima al ejercicio que ha realizado Vignola (2020), el cual permite replantear, desde otra óptica, las propuestas que han surgido desde la producción musical. La principal referencia aquí es que el archipiélago es también transformación, devenir permanente de un pasado que se manifiesta como “presente cargado de pasado, doblado, replegado, difractado” (Vignola, 2020, p. 140).

Al respecto, el pensamiento archipelágico, tomando como referencia a Glissant y Saussy (2002), converge con las escenas musicales en cuanto espacios independientes, autogestionados, pero interconectados por vasos comunicantes. Al igual que el archipiélago geográfico, el archipiélago musical del paisaje sonoro de Guayaquil nos plantea “repensar nuestro presente digital y para resistir a la pulsión de control, transparencia y homogeneización que parecen caracterizar las nuevas formas de gobierno que se aprovechan de los avances algorítmicos y digitales” (Vignola, 2020, p. 141). No en

vano, los tres trabajos parten de un hecho: está la transformación del medio ambiente (González, 2021), la transformación de la ciudad por causa de la pandemia (Dávalos, 2021) y el cambio de presión sónica urbana desde la cotidianidad (Manquián, 2022). En cada caso, son ejercicios de desterritorialización, pero también de compilación sonora, propuestas artísticas en que la frontera telúrica y atmosférica se plantea como un nuevo vehículo de comunicación plástica y sónica.

Paisaje sonoro y producción musical son conceptos que no están ligados y se tratan como nociones diferentes; sin embargo, la tecnología media en ambos casos. Como se infiere de lo anterior, por un lado, la grabación configura el paisaje sonoro, es concepto y ejercicio de escucha que deviene en práctica artística. Por su parte, la producción musical como estudio académico ha logrado su espacio en los últimos años, y en este artículo se vincula como el oficio de la grabación en un estudio de grabación en donde el productor genera un fonograma (Zager, 2012). En consecuencia, la incorporación de esta área como disciplina académica ha permitido organizar mallas curriculares con itinerarios de carrera en las cuales el estudiante aprende sobre la postproducción de audio, sonido en vivo y diseño sonoro (Cheung-Ruiz y Pérez-Valero, 2020). Como en los tres casos de estudio, enseñar a grabar un paisaje sonoro ha dejado de ser un ejercicio de escucha y posproducción para convertirse en una práctica artística con validez y contenido por sí misma.

De este modo, la producción musical es un oficio que ha conseguido su espacio dentro de la academia para la profesionalización y la investigación teórica. Pese a ello, llama la atención cómo la amplia gama de posibilidades tecnológicas ha permitido que el productor musical se desplace desde las técnicas tradicionales de grabación hacia la utilización de la tecnología en propuestas artísticas inter/transdisciplinarias; en otras palabras, la nueva generación de productores musicales usa el paisaje sonoro como nueva posibilidad expresiva.

Los trabajos artísticos antes presentados nos muestran las perspectivas de la educación en investigación artística, producción musical como devenir y el diálogo inter/transdisciplinar desde un centro académico como la Universidad de las Artes, en el Ecuador. En los tres casos intervienen especialistas de audio que han tenido ante sí la posibilidad de entrar a circuitos artísticos en los que el paisaje sonoro es la materia prima, bien sea como lienzo para iniciar una propuesta (González, 2021; Manquián, 2022) o como excusa para elaborar una obra cuya memoria sonora fue un hito histórico en la ciudad (Dávalos, 2021). Cada propuesta parte de distintos enfoques que pueden ser de carácter ecológico, urbano y emocional. Todos los trabajos antes mencionados toman el acusmático multicanal como principal recurso de procesamiento y reelaboración tímbrica.

## Conclusiones

En definitiva, las nociones de archipiélago y paisaje sonoro como medios de expresión, permiten explorar los recursos del audio a través de propuestas artísticas; así mismo, cada vez son más los productores que cruzan el cauce del estudio de grabación tradicional hacia el campo de la acusmática, la instalación artística y la interdisciplinaridad entre artes visuales, cine y tecnología. Allí se identifican dos proposiciones: 1) la industria de la música ha cambiado sus modos de hacer la grabación y el productor musical ha dejado de ser fundamental en la elaboración del fonograma, lo que coincide con el acceso a equipos de grabación y edición de audio inexistentes hace cuarenta años atrás; 2) el estudio del paisaje sonoro es una estrategia didáctica para grabar entornos acústicos y enseñar procesamiento de audio, lo que amplía el campo de acción de los nóveles productores musicales, quienes encuentran en los espacios alternativos de exposición y en las instalaciones sonoras un medio ideal para expresarse a nivel artístico, interactuar con otra audiencia, poner en práctica sus experticias técnicas y mostrar la estética sonora de sus mundos.

Dentro de las limitaciones que presenta esta investigación está el sesgo de selección de las piezas, toda vez que se trata de estudios enmarcados dentro de una institución y una ciudad, lo cual no los hace representativos como fenómeno nacional. Igualmente, como se mencionó, hay valiosas implicaciones locales, pero quedan por fuera producciones de investigadores y artistas especializados. Así mismo, han quedado excluidas obras cuyo paisaje sonoro fuera un elemento secundario, como las propuestas audiovisuales e instalaciones en donde lo sonoro no era lo primordial. Por otro lado, la delimitación geográfica ha impedido la comparación y vinculación del paisaje sonoro de Guayaquil con otras ciudades, como Quito o Cuenca, en donde hay universidades y artistas que trabajan esta temática; sin embargo, a mediano plazo, esta es una fortaleza que refuerza los estudios de casos porque se carece de estudios comparativos previos que señalen tendencias y estéticas.

Para futuras investigaciones se recomienda: a) ampliar los estudios sobre la producción musical vinculados al paisaje sonoro de Guayaquil desde las perspectivas musicológicas, etnográficas y la ecoacústicas; b) incentivar la creación de congresos, simposios y coloquios que permitan a los distintos teóricos y artistas del paisaje sonoro intercambiar experiencias, exhibir obras, de tal manera que se generen huellas para nuevas investigaciones artísticas; c) concretar unas redes de investigación artística en las que se genere un archivo virtual o físico en relación con las distintas propuestas de paisaje sonoro que se realicen en la ciudad; f) analizar con distintos métodos las características de la producción del paisaje sonoro en Guayaquil frente a otras ciudades del continente.

## Referencias

- Augoyard, J. F. & Torgue, H. (Eds.). (2005). *Sonic Experience. A Guide to Everyday Sounds*. McGill-Queen's University Press. DOI: <https://doi.org/10.1515/9780773576919>
- Bennett, A. & Peterson, R. (Eds.). (2004). *Music Scenes: Local, Translocal and Virtual*. Vanderbilt University Press. DOI: <https://doi.org/10.2307/j.ctv17vf74v>
- Campos-Fonseca, S. y Vallejos, F. (2017). *Suicidio en Guayas*. [CD]. Irreverence Group Music.
- Carles, J. L. (2007). El paisaje sonoro, una herramienta interdisciplinar: análisis, creación y pedagogía. *Laboratorio sonoro: Paisaje cultural cafetero*. Laboratorio de Paisaje Sonoro, Universidad Autónoma de Madrid.
- Cheung-Ruiz, M. y Pérez-Valero, L. (2020). *Producción musical. Pedagogía e investigación en artes*. UArtes Ediciones.
- Cobussen, M., Meelberg, V. & Truax, B. (Eds.). (2017). *The Routledge Companion to Sounding Art*. Routledge. DOI: <https://doi.org/10.4324/9781315770567>
- Creswell, J. W. (2013). *Research Design: Qualitative, Quantitative, and Mixed Methods Approaches*. Sage.
- Dávalos, D. (2021). *EP Perspectivas, producción musical inmersiva binaural basada en el impacto emocional de la pandemia del Covid-19 en Guayaquil desde marzo a mayo de 2020* [Tesis de licenciatura, Universidad de las Artes]. Repositorio Institucional. <https://dspace.uartes.edu.ec/>
- Drever, J. L. (2002). Soundscape Composition: the Convergence of Ethnography and Acousmatic Music. *Organised Sound*, 7, 21-27. DOI: <https://doi.org/10.1017/S1355771802001048>
- Farina, A. & Gage, S. (Eds.). (2017). *Ecoacoustics: The Ecological Role of Sounds*. Wiley and Sons. DOI: <https://doi.org/10.1002/9781119230724>
- Feld, S. (2004). *The Time of Bells*. [CD]. NX, Voxlox.
- Feld, S. (2012). *Sound and Sentiment: Birds, Weeping, Poetics, and Song in Kabuli Expression*. University of Pennsylvania Press. DOI: <https://doi.org/10.1515/9780822395898>
- Glissant, E. & Saussy, H. (2002). The Unforeseeable Diversity of the Word. En E. Mudinbi-Boyi (Ed.), *Beyond Dichotomies. Histories, Identities, Cultures, and the Challenge of Globalization* (pp. 287-296). DOI: <https://doi.org/10.1515/9780791488553>
- González, V. (2021). *El humedal suena* [Tesis de licenciatura, Universidad de las Artes]. Repositorio Institucional. <https://dspace.uartes.edu.ec/>
- Hernández-Sampieri, R. y Mendoza, C. (2018). *Metodología de la investigación. Las rutas cuantitativa, cualitativa y mixta*. Mc Graw Hill.
- Hrucyk, P. (2017). Itinerarios de la representación moderna en los archivos de artistas. Un estudio de caso: el archivo IIAC. En M. Montenegro (Ed.), *Ilía. Debates sobre la investigación en artes* (pp. 108-114). UArtes Ediciones.
- Karel, E. (2016). Space of Consciousness (Chidambaram, Early Morning). *AnthroVision*, 4(4), 1-7. DOI: <https://doi.org/10.4000/anthrovision.2383>
- Kim-Cohen, S. (2009). *In the Blink of an Ear: Towards a Non-cochlear Sonic Art*. Continuum. DOI: <https://doi.org/10.5040/9781501382796>
- Lotman, Y. (1996). *La semiósfera I. Semiótica de la cultura y del texto*. Frónesis Cátedra.
- Manquían, J. P. (2022). *Picto-sonidos: colores sonoros interactivos. Instalación performática* [Tesis de licenciatura, Universidad de las Artes]. Repositorio Institucional. <https://dspace.uartes.edu.ec/>
- Murray Schafer, R. (1965). *The Composer in the Classroom*. BMI Canada.
- Murray Schafer, R. (1977). *The Tuning of the World*. Knopf.
- Murray Schafer, R. (1993). *The Soundscape: Our Sonic Environment and the Tuning of the World*. Inner Traditions International.
- Otondo, F. (2018). Paisajes sonoros reales e imaginarios. *Resonancias*, 42(22), 131-141. DOI: <https://doi.org/10.7764/res.2018.42.7>
- Ripalda, J. J. (2012). *Mapa sonoro de Guayaquil* [Proyecto interdisciplinario]. <https://jiripalda.wordpress.com/2012/09/21/mapa-sonoro-de-guayaquil/>

- Troya González, B.D. (2013). *Paisaje sonoro de Babahoyo un acercamiento a la identidad sonora fluminense*. [Tesis de maestría, Universidad de Cuenca]. Repositorio Institucional. <https://dspace.ucuenca.edu.ec>
- Truax, B. (2012). Sound, Listening and Place: The Aesthetic Dilemma. *Organised Sound*, 17(3), 193-201. DOI: <https://doi.org/10.1017/S1355771811000380>
- Vignola, P. (2020). Archipiélago y archi-pliegue. Repensar las relaciones humanas desde la multiplicidad insular. *Ética y Política*, 22(2), 139-155. DOI: <https://doi.org/10.13137/1825-5167/30984>
- Villavicencio, C. (2022). *Tecnologías de la experiencia* [Exposición]. <https://www.paralaje.xyz/cristian-villavicencio-tecnologias-de-la-experiencia/>
- Zager, M. (2012). *Music Production for Producers, Composers, Arrangers and Students*. The Scarecrow Press.

Estudio multidisciplinar del paisaje sonoro en Guayaquil.  
Una escucha desde la investigación artística

## **Excursio final. Pensar Medellín desde Guayaquil (y viceversa)**

*Juan Diego Parra Valencia*<sup>35</sup>

A finales del siglo XIX Guayaquil nació en Medellín. Se trataba de un sector estratégico en el centro de la ciudad donde confluían la plaza de mercado principal, la estación del ferrocarril y la central del tranvía urbano. Para los años treinta fue el eje del comercio y lugar de tránsito para los visitantes y pernoctantes, tanto nativos como foráneos, tanto ricos como pobres, tanto detentadores de la moral como transgresores de primer orden. Para los años cuarenta, luego de una conveniente incineración de la plaza de mercado, la batalla la habían ganado los foráneos (o por lo menos los que estaban en tránsito), los pobres y los transgresores. El lugar se inundó de cantinas, grilles y tabernas donde se bebía por toneladas alcohol mal destilado, mientras se escuchaba tango, bolero, guaracha, son, pasillo y bambuco, todas músicas populares muy mal vistas por las gentes “de bien” de entonces.

La zona se llamaba así, según cuentan, en alusión a la ciudad ecuatoriana, debido a dos razones: por tratarse de un puerto comercial y porque cuando estaban decidiendo su nombre, al parecer, dicha ciudad sufría una epidemia de fiebre amarilla. Ambas cosas resonaron en los constructores: por un lado, justo ese sector donde se promovería el comercio urbano y transregional en Medellín sería construido sobre terreno cenagoso en el que las enfermedades infecciosas estaban al orden del día; y, por otro, porque tuvieron la idea de replicar el imaginario portuario en aquella zona céntrica de

---

35      Docente investigador de la Facultad de Artes y Humanidades del ITM. Co-curador del componente Medellín.

la ciudad, de hecho, desde entonces, a Guayaquil se le denominó el “puerto seco”.

A finales de los años cuarenta, además, se decidió una transformación urbana que derivaría en la definitiva pauperización del sector, debido a que allí se trasladaría el centro administrativo gubernamental, nombrado como La Alpujarra, convirtiendo a Guayaquil, desde entonces y hasta el día de hoy, en un recuerdo latente de la Medellín que poco a poco quería olvidarse. Según el proyecto, desde el centro administrativo la ciudad se extendería hacia el sur para encontrarse con Envigado y formar un circuito de desarrollo que se denominaría “Área metropolitana”. A la postre, a finales de los años 60, con un segundo conveniente incendio de la plaza de mercado, Guayaquil se transformó en un fantasma urbano, casi reducido a una manzana y algunas calles aledañas, lo cual no fue obstáculo para que por allí siguieran transitando mercaderes y camajanes en busca de alcohol, mujeres y juergas. Uno muy famoso fue el mítico cantante Daniel Santos, a quien justo allí bautizaron como “El jefe”, apodo que le gustó mucho más que el que llevaba entonces (“el inquieto anacobero”). A Santos le encantaba pasearse por Guayaquil y que lo reconocieran como el mentor de los “guapos”, los que se jugaban la vida, los del trapecio, siempre en vilo, a punto de morir. Fue así como Santos se volvió el gran Camaján y, así mismo, como Guayaquil se empezó a llamar Guayaco, debido al argot camaján, que para entonces había adaptado y renovado el lunfardo tanguero.

Y es todo este imaginario el que se mantiene latente en un encuentro de ciudades como el que se convoca para este libro, el cual es, a la vez, el resultado del evento realizado a finales de 2023. Pensar desde dos ciudades y para las dos ciudades, hermanadas culturalmente, fantasmáticamente, latiendo entre sí. Un año antes, el encuentro hubo de realizarse en Guayaquil, inscribiendo a Medellín en su centro, esta vez fue la ciudad ecuatoriana la que pernoctó a través de sus artistas, creadores, intelectuales e investigadores, propiciando la reactivación de los universos ocultos tras las capas

del tiempo, donde confluyen tantas simpatías idiosincrásicas. Así, tanto el *Encuentro* (o mejor, reencuentro) como este libro, han buscado mantener latente una relación antigua y constante, reactivar la presencia desde aparentes ausencias, gracias a cartografías emocionales que nos revelan las ciudades desde múltiples perspectivas y diversos estratos temporales. Pensar la disidencia, la marginalidad, la memoria, los cuerpos y los espacios, pensarlo todo desde la resistencia al olvido que es la resistencia a la muerte.



# Separata

Exposición colectiva

# ENCUENTRO DE CIUDADES

---

## A TRAVÉS DE LAS ARTES

MEDELLÍN - ENVIGADO - GUAYAQUIL



Institución  
**Universitaria**  
Reacreditada en Alta Calidad



Museo de Ciencias  
Naturales de La Salle



Universidad  
de las Artes

# Índice

Prácticas situadas: colisión y dislocación de territorio, tecnología y ciudad .....	<b>177</b>
Los aritstas	
Paulina Romero .....	<b>181</b>
Ruth Cruz Mendoza .....	<b>183</b>
Gabriela Fabre .....	<b>185</b>
Cristian Villavicencio .....	<b>187</b>
Gabriela Rivadeneira Crespo ...	<b>189</b>
Texto curatorial .....	<b>191</b>
Exposición en sitio .....	<b>193</b>
Imá(r)genes Medellín: presentación .....	<b>205</b>
Juan Fernando Ospina .....	<b>209</b>
Jorge Alonso Zapata .....	<b>217</b>
Guillermo Correa Montoya .....	<b>227</b>
Adrián Franco Jaramillo, <i>Cielorraso</i> .....	<b>237</b>
Mauricio Camona, <i>Expurgo</i> .....	<b>245</b>
(R.R.P.) Epidémica, <i>Infeción</i> .....	<b>253</b>
Heliteca. Vida y obra de Helí Ramírez Gómez ...	<b>265</b>



Palacio de Bellas Artes - FUBA



# Prácticas situadas: colisión y dislocación de territorio, tecnología y ciudad

En el *Encuentro de Ciudades a través de las Artes: Medellín-Envigado-Guayaquil 2023*, se llevó a cabo esta muestra compuesta por cinco artistas integrantes de la comunidad UArtes. Esta tuvo como fin evidenciar algunas de las inquietudes que atraviesan las prácticas visuales en nuestra universidad. En tal sentido, consideramos que el territorio genera dinámicas, estelas y constelaciones en las que se inscriben los artistas, lo cual no implica dejar de lado la singularidad propia de cada propuesta, desde donde se alteran los distintos estratos afectivos, así como se reinventa nuestro tejido sensible/estético.

Movilizar muestras en el campo de las artes visuales implica un gran esfuerzo, dado que hay una fuerte materialidad que atraviesa esta práctica, aspecto que se evidencia en las propuestas seleccionadas para esta muestra; sin embargo, el fin de *Encuentro de Ciudades* es armar heterotopías y lograr circuitos por donde fluyan las prácticas artísticas, acompañadas de los debates académicos propios de la Universidad. Buscamos armar un nuevo tejido de relaciones entre nuestras ciudades y nuestras universidades para que desde estos vasos comunicantes nazcan y prosperen relaciones, producciones, públicos y publicaciones que pongan en el centro del debate la investigación-creación; relaciones de estas características generan un cuidado de las artes, activan comunidades e insisten en la generación y transmisión de conocimiento.

Todo encuentro es un despliegue de generosidad de las partes involucradas, y este no es la excepción, ya que busca movilizar artistas-investigadores y teóricos con el fin de contaminar

la universidad y la ciudad de acogida con aquello que se produce en su territorio. Con esa finalidad se movilizaron los artistas de esta muestra, quienes desplegaron sus inquietudes y búsquedas estéticas, en donde el título nos indica la relación con el lugar del cual emergen cada una de las propuestas. Dislocación que, por su parte, resuena en las relaciones que los artistas entablan con la tecnología, la cual es desencajada de su funcionalidad para ponerla en relación con otros materiales, otros medios y otros fines. En fin, la ciudad se desborda en cada una de las propuestas, ya que se insiste en la relación problemática que entablamos con esta, desde la arquitectura, la tecnología o el deambular.

Ruth Cruz, Paulina Romero, Cristian Villavicencio, Gabriela Fabre y Ana Gabriela Rivadeneira son artistas con una trayectoria constante y con exploraciones diversas que han desencajado las prácticas visuales del Ecuador para instalar propuestas donde resuenan respectivamente: la tecnología, los materiales y las dimensiones plurales de lo real; los saberes de las comunidades y los artesanos del Ecuador, el uso de texturas vegetales, así como la relación entre ciencia y arte; el cuerpo y los afectos devienen temáticas mobiliarias ajenas a cualquier utilidad y nos presentan una cartografía psíquica que se hace materia; el trabajo con los archivos, la memoria y la literatura dialogan y proponen transacciones con las artes visuales.

Dentro del grupo de artistas de UArtes que participaron en la exposición "Prácticas Situadas: Colisión y Dislocación de Territorio, Tecnología y Ciudad", podemos encontrar varios vectores comunicantes en relación con su producción. Por ejemplo, Ruth Cruz y Paulina Romero pertenecen a la primera cohorte de la Maestría en Artes Visuales y Nuevos Medios, ofertada por la Escuela de Posgrados de la Universidad de las Artes, en la que Cristian Villavicencio fue docente y coordinador del programa; allí desarrollaron un interés crítico sobre la tecnología, con planteamientos situados en el contexto específico de Guayaquil y la singularidad de sus intereses. Otro vector de intercambio han sido

los proyectos de investigación potenciados por el Vicerrectorado de Investigación y Posgrados de alcance nacional e internacional como: “Networking Ecologically Smart Territories (NEST)”, “Encarnar el saber. Técnicas, tecnologías y procedimientos”, y el propio “Encuentro entre Ciudades”, en el que se enmarca esta exposición y donde todas/dos los artistas/investigadores han participado y colaborado juntas/tos.

De esta manera, se evidencia que los procesos artísticos en la Universidad de las Artes responden a una visión en la que las/ los artistas investigadores, junto a teóricos y curadores, participan de debates locales e internacionales situando la creación y su circulación como un proceso epistemológico con metodologías singulares.

Olga del Pilar López y Cristian Villavicencio

## **Los artistas**

**Paulina  
Romero**



Artista visual manabita especializada en investigación y realización audiovisual. Magíster en Artes Visuales y Nuevos Medios, Universidad de las Artes del Ecuador. Docente en la Universidad de las Artes. Su producción e investigación artística giran en torno a los nuevos medios y la tecnología; su cercanía con los videojuegos y comunidades en Internet la ha llevado a experimentar con diversos sistemas digitales e interactivos. Reflexiona sobre los multiversos digitales, fluctuando entre el espacio físico y el espacio virtual desde lo colectivo y comunitario, el ensamblaje, las tecnodiversidades y las etnografías digitales.

Ha participado en exhibiciones colectivas en Guayaquil como: *Crear nunca es volver* (2020), *MMAT IX* (2022), *prompt me/si lo imaginas* (2023), *Fibras: Entretejidos de arte y pedagogía* (2023), *Bienal sur* (2025); en el centro de Arte Contemporáneo de Quito en la *1ra Bienal Universitaria de Arte Multimedial* (2021); y en Medellín en la *Exposición colectiva: Encuentro de Ciudades a través de las Artes* (2023).

**Ruth  
Cruz  
Mendoza**



Artista plástica, docente universitaria e investigadora transdisciplinar. Su práctica cruza arte, tecnología y espiritualidad desde una mirada crítica y especulativa, explorando cómo lo técnico, lo simbólico y lo afectivo configuran subjetividades y modos de relación. Trabaja con instalaciones inmersivas, dispositivos interactivos y ensamblajes rituales que activan la vibración, la escucha y la memoria.

Cursa el Doctorado en Artes y Tecnoestéticas en la UNTREF (Argentina), donde investiga las tecnologías del yo, las subjetividades *queery* la tecnodiversidad, articulándolas con materiales territoriales como el mateancho y con saberes ancestrales vinculados al litoral ecuatoriano. Su enfoque dialoga con autoras y autores como Yuk Hui, Donna Haraway, Michel Foucault y pensadores del sur global.

Es Máster en Artes Visuales y Nuevos Medios, y docente en la Universidad de las Artes del Ecuador, donde imparte asignaturas relacionadas con medios digitales, interactividad y procesos de creación expandida. Su obra ha sido presentada en instituciones nacionales e internacionales, incluyendo la Bienal Iberoamericana de Alcalá. Desde una perspectiva de “falsa científica”, desarrolla dispositivos sensibles que especulan sobre otras formas de conexión y presencia.

**Gabriela  
Fabre**



Artista, docente e investigadora, Universidad de las Artes de Guayaquil. Es licenciada en Artes Visuales y cuenta con dos maestrías: una en Educación Inclusiva y otra en Fotografía Artística. Su práctica explora los vínculos entre cuerpos, espacios, afectos y afecciones, y cómo estos se transforman y mutan a través de distintas materialidades, medios y sujetos. Ha participado en exposiciones colectivas como: *Un grano de arena en el espacio* (paralela a la Bienal de Cuenca, 2019), *InterActos* (2019), *Premio Brasil* (CAC Quito, 2020), *Feria PARC en Lima* (2020) y *MicroRevoluciones Colectivas* (UARTES, 2022). Artista participante de la XVII Bienal Internacional de Cuenca (2025). Es cofundadora del colectivo artístico Las Brujas y ha realizado exposiciones individuales como *Las simples cosas* (2016) y *Hexis* (2024). En curaduría, destaca su participación en *El Ocaso de la naturaleza* (2018) y en la museografía de *Paisaje/Territorio* (MAAC, 2019), entre otros.

**Cristian  
Villavicencio**



Artista, docente e investigador. Realizó sus estudios de Licenciatura (2011) y Maestría en Investigación en Arte Contemporáneo (2013) en la Universidad del País Vasco (UPV/EHU), donde desarrolla su proyecto de tesis doctoral en Investigación en Arte Contemporáneo. Como docente titular en la Universidad de las Artes ha desempeñado distintos roles y actualmente es director de la Escuela de Posgrados.

Su obra artística —que gira en torno a procesos subjetivos que fracturan el orden de la ciencia y posibilitan especular sobre nuestro imaginario simbólico— se ha exhibido en diversos espacios y eventos, entre ellos, la Fundación BilbaoArte Fundazioa, el Centro Cultural Montehermoso Kulturunea, el Museo Guggenheim Bilbao (España), Arte Actual FLACSO (Quito), y la Universidad de las Artes (Guayaquil), 15 Bienal de Cuenca-Ecuador. Ha realizado residencias de investigación artística en Bulegoa z/b en Bilbao (2021), York University, Sensorium Centre for Digital Media Research en Toronto (2015). En 2016, le concedieron la beca Basque Artist Program, organizada por los Museos Guggenheim de Nueva York y Bilbao.

**Gabriela  
Rivadeneira  
Crespo**



Artista e investigadora. Inicia su actividad artística a mediados de 1990. Ha participado en varias exposiciones locales e internacionales. A través de un recorrido transversal entre práctica artística, estudios cinematográficos y teoría estética contemporánea explora la dimensión contextual, crítica y política del arte.

Mención de honor en la XVI Bienal Internacional de Cuenca (2023-2024). Ha publicado varios artículos y libros especializados sobre arte y enseñanza artística. Ha participado como jurado de la Bienal Internacional de Cuenca y de Festivales internacionales de Cine. Desde 1995 participa en la creación y dirección del Centro Ecuatoriano de Arte Contemporáneo (CEAC), enfocando también su trabajo en la investigación, difusión y curaduría del arte contemporáneo.

Ha sido Vicerrectora de Posgrados e Investigación en Artes, Directora de Políticas de Investigación, Directora del Departamento Transversal de Teorías Críticas y Prácticas Experimentales, y Coordinadora de la carrera de Cine de la Universidad de las Artes.

## Texto curatorial

Esta muestra colectiva reúne artistas que despliegan su práctica en la ciudad de Guayaquil, y permiten afirmar que el ejercicio de las artes se concibe siempre en territorios afectivos que marcan, trazan y signan la creación.

Las fabulaciones paradójicas de Ruth Cruz buscan pensar y experimentar con la tecnología, a la vez que aluden a elementos arcaicos y fantasmagóricos ajenos a cualquier racionalidad: "Un perder el tiempo" imaginando otros mundos, invisibles, pero con el apoyo de la materialidad tecnológica que permite acceder a tales ficciones. Cristian Villavicencio explora el concepto de cosmotécnica de un modo bien tangible al reproducir silbatos y objetos precolombinos con materiales y tecnologías contemporáneas; es así que evidencia y rescata los conocimientos locales, los repiensa y resignifica con esta propuesta que une el barro, composiciones orgánicas, plásticos, programas, impresoras 3D e incluso lo digital, entre otros elementos, para conjugar la riqueza de los saberes precolombinos y la posibilidad de su re-uso y actualización. Paulina Romero explora esta misma línea al sobreponer temporalidades y conocimientos diversos; allí reactiva un patrimonio inmaterial: el tejido de paja de toquilla, el cual servirá para manipular el mundo del videojuego Minecraft, mestizaje y actualización que pivota entre la tradición y las recientes interfases digitales que componen nuestra realidad; geología y arqueología de los medios, los saberes y las prácticas que, por contraste, rompen la dicotomía entre pasado y presente.

A partir de una poética de los lugares, Gabriela Fabre nos propone un recorrido por los interiores de las casas del centro de Guayaquil para, así, pensar sus contrastes: su antigua opulencia y su actual decadencia es una obligada resignificación de las viviendas; percepción que busca hacernos sensibles a los habitantes ausentes, a los signos dejados en los espacios, a la historia contenida en la piedra, a los sueños que, alguna vez, propulsaron la construcción de estas casas y del centro mismo de la ciudad. La mirada subjetiva sobre lo urbano se revisita desde otro lugar, en este caso desde la mirada de Gabriela Rivadeneira, quien nos invita a escuchar y ver los migrantes a través de una videoinstalación que retoma New York —la Babel contemporánea—; material audiovisual que busca dar forma a aquello que no la tiene, los sentimientos encontrados de los migrantes que habitan espacios intermedios entre la partida y la llegada, entre abandonar una vida y construir una nueva; aquí se siente el tejido abigarrado, atigrado que compone el día a día de New York.

Olga del Pilar López



▲ **Imagen 1.**

Discurso de inauguración de Olga López, Vicerrectora de Investigación y Posgrados (UArtes) y curadora de la exposición. Fotografía de Cristian Villavicencio.

**Imagen 2.** ▼

Obras: "El viaje de la toquilla" y "Vestigios en 2800", Paulina Romero. Fotografía de Cristian Villavicencio.





▲ **Imagen 3.**  
Visita guiada de la artista Paulina Romero.  
Fotografía de Cristian Villavicencio.

**Imagen 4.** ▼  
Visita guiada de la artista Paulina Romero.  
Fotografía de Cristian Villavicencio.





▲ **Imagen 5.**

Visita guiada de la artista Paulina Romero.  
Fotografía de Cristian Villavicencio.

**Imagen 6.** ▼

Obra: "What do you do at home?", Ruth Cruz  
Fotografía de Cristian Villavicencio.





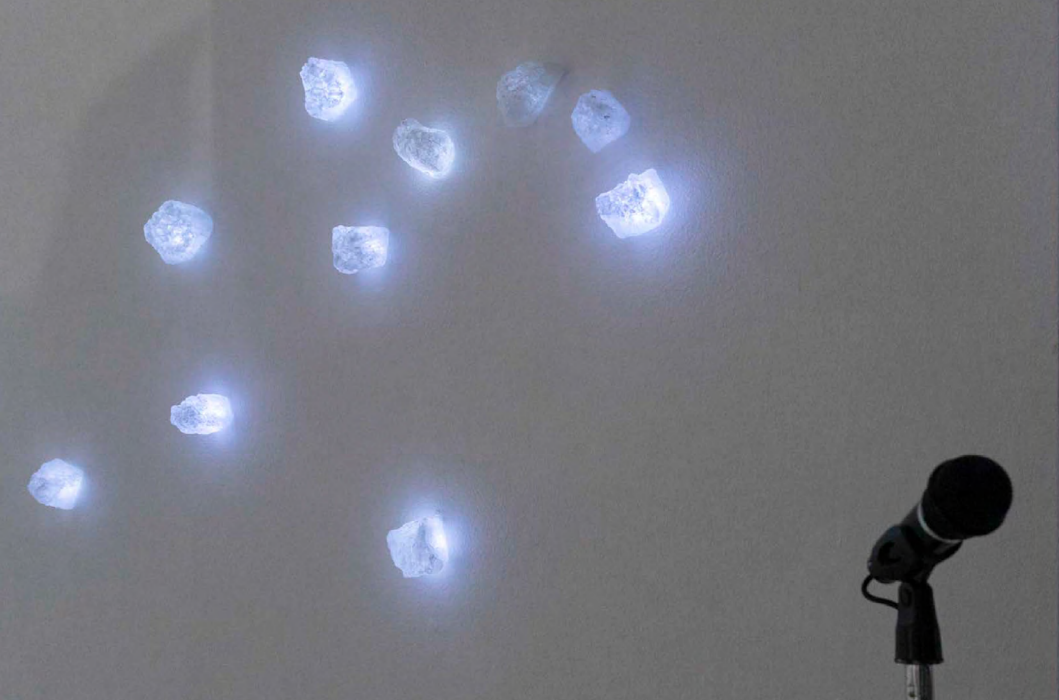
▲ **Imagen 7.**

Obra: "What do you do at home?" [técnica],  
Ruth Cruz.  
Fotografía de Cristian Villavicencio.

**Imagen 8.** ▼

Visita guiada de la artista Ruth Cruz.  
Fotografía de Cristian Villavicencio.





▲ **Imagen 9.**

Obra: "Modelo interpretativo de los cristales del tiempo", Ruth Cruz.  
Fotografía de Cristian Villavicencio.

**Imagen 10.** ▼

Visita guiada de la artista Ruth Cruz  
Fotografía de Cristian Villavicencio.





▲ **Imagen 11.**

Obra: "Las formas de las cosas", Gabriela Fabre.  
Fotografía de Cristian Villavicencio.

**Imagen 12.** ▼

Obra: "Las formas de las cosas", Gabriela Fabre.  
Fotografía de Cristian Villavicencio.





▲ **Imagen 13.**

Visita guiada de la artista Gabriela Fabre.  
Fotografía de Cristian Villavicencio.

**Imagen 14.** ▼

Visita guiada de la artista Gabriela Fabre.  
Fotografía de Cristian Villavicencio.





▲ **Imagen 15.**

Obras: "Tecnologías de la experiencia",  
"Silbato (de la serie Organismos Híbridos)" y  
"Espora", Cristian Villavicencio.  
Fotografía de Cristian Villavicencio.

**Imagen 16.** ▼

Visita guiada del artista Cristian Villavicencio.  
Fotografía de Gabriela Fabre.





▲ **Imagen 17.**

Visita guiada del artista Cristian Villavicencio.  
Fotografía de Gabriela Fabre.

**Imagen 18.** ▼

Visita guiada del artista Cristian Villavicencio.  
Fotografía de Gabriela Fabre.

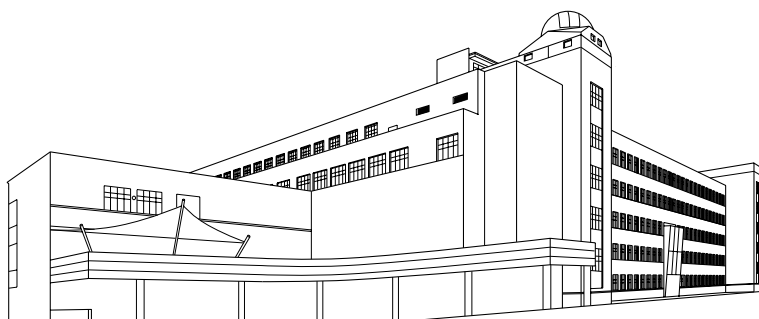




▲ **Imagen 19.**  
Visita guiada de la artista Gabriela Rivadeneira Crespo.  
Fotografía de Cristian Villavicencio.

**Imagen 20.** ▼  
Obra: "L Train", Gabriela Rivadeneira Crespo.  
Fotografía de Cristian Villavicencio.





Museo de Ciencias Naturales de La Salle ITM

Escena *queer* en Guayaquil. Baúl de cosas: cartografía de los archivos  
sexo-disidentes en la escena teatral



Juan Diego Parra, Jorge Alonso Zapata, Guillermo Correa, Beatriz Elena Acosta, Paulina Restrepo, Juan Fernando Ospina, Mauricio Carmona, Adrián Franco.  
Fotografía cortesía del Museo CNS.

# Imá(r)genes Medellín

## Presentación

La exposición “Imá(r)genes Medellín” se inauguró el 31 de octubre de 2023 en el marco del *Encuentro de ciudades a través de las artes: Medellín-Envigado-Guayaquil 2023*, en el Museo de Ciencias Naturales de La Salle, adscrito a la Facultad de Artes y Humanidades del Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín (ITM). La curaduría estuvo a cargo de los docentes investigadores de la misma facultad, Beatriz Elena Acosta Ríos y Juan Diego Parra Valencia, quienes han realizado distintas investigaciones cuyos objetos de estudio han involucrado el fenómeno urbano medellinense; entre ellas, vale la pena destacar los proyectos “De la cultura prometeica a la cultura proteica”, realizado en convenio con la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín, y el más reciente, “Víctor Gaviria y el pueblo que falta. Visión cinematográfica de Medellín, 1970-2000”, en el que trabajaron a través de un convenio con la Facultad de Ciencias Sociales y Humanas de la Universidad de Antioquia. En ambos proyectos y en otros, las decisiones que algunos artistas locales han tomado de sumergirse en los rincones denostados por cierto arte hegemónico, han sido motivos de inspiración y han propulsado nuevas indagaciones. Acosta y Parra han querido establecer puentes de interlocución con la comunidad académica de la Universidad de las Artes de Guayaquil, que lideró la primera versión del Encuentro en la ciudad ecuatoriana, en 2022. El concepto curatorial de la exposición se inscribe en la curaduría general del evento, que tuvo como uno de sus ejes centrales distintas manifestaciones de resistencia a través del arte en las dos ciudades latinoamericanas, de tal manera que

fueron convocadas múltiples voces de aquí y allá que se expresan desde la disidencia frente a regímenes hegemónicos.

La museografía estuvo a cargo del equipo del Museo de Ciencias Naturales de La Salle y la exhibición se extendió hasta el mes de junio de 2024, lo que hizo posible la asistencia de gran parte de la comunidad estudiantil y de público en general. Asimismo, se generó un material audiovisual que será publicado con el fin de contribuir al estudio sobre los artistas participantes y, por lo tanto, sobre unas dimensiones de la cotidianidad medellinense que suelen soslayarse.

# IMÁ(R)GENES

E  
D  
E  
L  
L  
Í  
N

**Adrián Franco**  
**Guillermo Correa**  
**(R.R.P) Epidémica**  
**Jorge Alonso Zapata**  
**Juan Fernando Ospina**  
**Mauricio Carmona Rivera**

La imagen como margen, como pulsión, como búsqueda de sus propios límites, como exacerbación de sí misma. Imagen como resistencia, como disidencia, como turbulencia del sentido. Imagen como borde, como frontera, imagen liminal que habita la indiscernibilidad, esta es la ima(r)gen, la potencia expresiva de una imagen que busca los intersticios y revela aquello que se resiste a estar oculto.

El conjunto de esta exposición pretende explorar esta potencia de "ima(r)ginación" de las imágenes mismas, pensando a Medellín como intersticio en el que viven mundos posibles, una suerte de vórtice a través del cual la mirada transmuta los sentidos y percibe alternativas de visión inestables, siguiendo una estela de resistencia y disidencia, desde el arte, en el arte, por el arte. Por ello, la artista y los artistas que nos guían y acompañan permiten detenernos en puntos irregulares de la mirada, haciendo que confluyan cuerpos y espacios en un devenir constante, entre lo interior y lo exterior, para presentar una ciudad nerviosa que insiste en su propia latencia.

Juan Fernando Ospina encuentra el glamour de quienes integran la multitud y de todos los espacios, públicos e íntimos, en los que esta se encuentra y se resiste a la precariedad y al olvido; Guillermo Correa reivindica la potencia vital encarnada en cuerpos que resisten los discursos hegemónicos; (R.R.P.) Epidémica irrumpe en medio de la "tranquilidad" heteronormada y binarista para contagiarla con su reclamo por la visibilización de todo tipo de violencias naturalizadas; Jorge Alonso Zapata convierte rostros y cuerpos marginalizados y excluidos en ejes axiales de sus creaciones y transforma en estallido policromo ese fragmento del centro urbano considerado oscuro; Adrián Franco desvela capas ignominiosas de la historia urbana escondidas en los cielorrasos de un edificio infamante; Mauricio Carmona Rivera conmina a pensar en la pertinencia de la expurgación, en una ciudad que denigra de su pasado y ama lo obsolecente. Artistas que nos ponen frente a la pregunta por lo que se considera ruina urbana y humana y, por lo tanto, a lo que se margina con la pretensión de trazar una imagen aséptica de la ciudad.

Escena *queer* en Guayaquil. Baúl de cosas: cartografía de los archivos  
sexo-disidentes en la escena teatral

El espacio que deviene tiempo a través de sus capas, la calle como trance, una multitud que se asoma siempre a lo lejos para recordarnos su evanescente existencia, una ciudad que nos confronta y la memoria que insiste en evidenciar nuestro olvido. Ciudad, arte y resistencia. Todo esto vuelto imagen no es la imagen de Medellín, sino su devenir ima(r)gen, es la IMA(R)GEN MEDELLÍN.

Inauguración exposición IMÁ(R)GENES  
MEDELLÍN - ENCUENTRO DE CIUDADES, 31  
de octubre de 2023, en el Museo de Ciencias  
Naturales de La Salle.  
Fotografía cortesía del Museo CNS.



Fotografía cortesía del Museo CNS.

**Juan  
Fernando  
Ospina**



Fotografía y memoria confluyen. Hay un lazo invisible entre las luminancias que rozan nuestros ojos y aquellas desprendidas de los cuerpos fotografiados, y ese lazo nos atrapa en el tiempo. Nuestros ojos retienen las capas de realidad de las cosas que son vistas en una imagen fotográfica. Por ello, la ciudad ante la fotografía es un cúmulo de estados latentes que resuenan entre tiempos existenciales. Y así ve Juan Fernando Ospina a Medellín, como un escenario de gestos expresivos en el que laten antiguos códigos de un devenir constante y que configuran un modo de existencia: el modo de existencia Medellín.

El asfalto denso y el concreto que se eleva insolente en el valle abrigan historias diseminadas de creadores del día a día, rebuscadores cotidianos, artífices perpetuos que duermen y se despiertan en superficies duras y frías, pero que se levantan con la temeridad rejuvenecida para erguirse ante la fiereza de la indolencia y los ataques. Cada fotografía eterniza un momento nodal de una historia colectiva y única. Es la historia de las gentes solitarias, cuyo silencio grita; pero también la de tejedores de lazos inquebrantables con personas a quienes se encontraron en una noche cualquiera en medio del aguacero, o de sonrisas que se cruzaron por azar en el cruce de un semáforo; la de amantes que se amaron por siempre con quienes no volvieron a ver jamás. Es, entonces, la historia de comunidades efímeras que se configuran en los recodos de la urbe, de afectos insondables que germinan a cielo abierto, de vidas anónimas, pero conocidas por la fuerza de la costumbre para quienes frecuentan un parque, un bar o una venta ambulante de café.

Los ojos de Ospina se revelan en sus capturas fotográficas, en su manera de entender las proxemias medellinenses que circulan entre coreografías insistentes del centro urbano. Miradas penetrantes, acuciosas, delirantes, perniciosas. Cuerpos vibrantes, ansiosos, trepidantes, voluptuosos. Dramas, tramas y gramas de una ciudad que se oculta en su transparencia, en espacios que seducen, intimidan, absorben, hacinan. Como formas de la exterioridad absoluta, sus imágenes se repliegan sobre sí mismas para evidenciar todo aquello que siempre estuvo allí sin que pudiéramos percibirlo: esa Medellín que roza nuestros ojos mientras nos sumerge en sus hábitos, sus conductas, sus presagios, sus sueños.



**Imagen 21.**  
"Virgen de los minutos" [Fotografía],  
©Juan Fernando Ospina.

Un día despertó, tenía 50 años...  
y unas tremendas ganas de bailar



**Imagen 22.**  
"Sin título" [Fotografía],  
©Juan Fernando Ospina.



**Imagen 23.** "Sin título" [Fotografía], ©Juan Fernando Ospina.



**Imagen 24.** "Dayanna y Vianey" [Fotografía], ©Juan Fernando Ospina.



**Imagen 25.** "Dayanna y Vianey" [Fotografía], ©Juan Fernando Ospina.

Un día despertó, tenía 50 años...  
y unas tremendas ganas de bailar



**Imagen 26.**  
"La Danny" [Fotografía],  
©Juan Fernando Ospina.



**Imagen 27.**  
"Sin título" [Fotografía],  
©Juan Fernando Ospina.



**Imagen 28.**  
"Sin título" [Fotografía],  
©Juan Fernando Ospina.

Un día despertó, tenía 50 años...  
y unas tremendas ganas de bailar



**Imagen 29.** "Sin título" [Fotografía], ©Juan Fernando Ospina.



**Imagen 30.** "Sin título" [Fotografía], ©Juan Fernando Ospina.



**Imagen 31.** "Cantinflas" [Fotografía], ©Juan Fernando Ospina.

Fotografía cortesía del Museo CNS.

**Jorge  
Alonso  
Zapata**



Jorge Alonso Zapata es un pintor de la calle y, sobre todo, del Centro; de esquina, de acera, de un taller en el que convergen las fuerzas de lo urbano. En sus pinturas vibran los colores, los cuerpos palpitan, los acontecimientos se precipitan y parecen desbordar las dimensiones establecidas para cada pieza y la ortodoxia de la representación. Artista fundido con lo mirado, con lo dibujado, con lo pintado; artista que ha penetrado aquello que lo convoca, artista sin miedo a perderse en los abismos donde más bulle la ciudad; artista silencioso que está en sus cuadros sin mostrarse, que mira con profundo respeto todo lo que pasa frente a él, por ello, artista disidente en el más puro sentido del término; temerario ante los regímenes higienistas, también del arte, sincero hasta el paroxismo en la dirección de su mirada. Pero, ¿a quiénes mira? A quienes buscan (o se rebuscan) la vida (o la supervivencia), de todas las formas posibles; a las personas cansadas, exiliadas en tierra propia (porque la tierra del lugar donde nacimos nos pertenece de algún modo, aunque no tengamos casa), detractoras de la moral, que resisten a la opresión y al olvido jugando juegos que en ocasiones les matan, a quienes intercambian todo lo que encuentran, incluidos sus cuerpos, en la voluptuosidad de los márgenes, apóstatas de la estabilidad y del buen gusto, gentes excluidas de la línea recta, odiosas de la monocromía y del *menos es más*.

Si el Centro es el vórtice de la ciudad, la obra de Jorge Alonso Zapata se mueve con humor y ternura al ritmo vertiginoso de sus circunvoluciones. Justo en la vorágine de la marginalidad y la exclusión, en medio de los horrores de la violencia diaria más superlativa, el pintor de Barbaños halló la poética de la resistencia y de la resiliencia cotidianas; en sus crónicas pictóricas dignifica eso que casi nadie quiere siquiera mirar de reojo. En calles mugrientas por las que solemos pasar de prisa y temblando, el artista visibiliza los rostros que componen esa multitud denostada que está menos sola desde que él la vio.



**Imagen 32.**  
"Intimidad" [Acrílico sobre cartón], ©Jorge Alonso Zapata.  
Fotografía de Museo CNS.



**Imagen 33.**  
"Pareja" [Acrílico sobre cartón], ©Jorge Alonso Zapata.  
Fotografía de Museo CNS.



**Imagen 34.**  
"Pareja" [Acrílico sobre tela], ©Jorge Alonso Zapata.  
Fotografía de Museo CNS.



**Imagen 35.**

"Después del amor" [Acrílico sobre tela], ©Jorge Alonso Zapata.  
Fotografía de Museo CNS.



**Imagen 36.**  
"Intimidad Web Cam" [Acrílico sobre cartón], ©Jorge Alonso Zapata.  
Fotografía de Museo CNS.



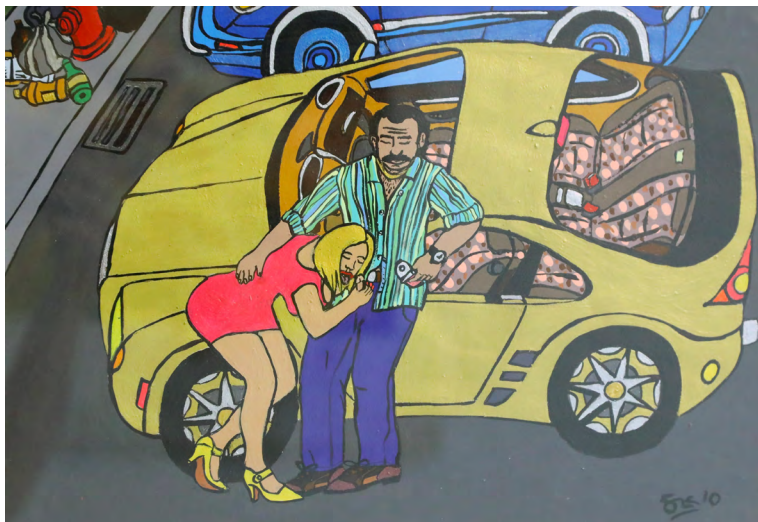
**Imagen 37.**  
"Diáspora urbana" (Díptico) [Acrílico sobre tela], © Jorge Alonso Zapata.  
Fotografía de Museo CNS.



◀ **Imagen 38.**  
“Restaurante El Perseguido”  
[Acrílico sobre cartón],  
© Jorge Alonso Zapata.  
Fotografía de Museo CNS.

**Imagen 39.** ▼  
“Mercado informal”  
[Acrílico sobre tela],  
© Jorge Alonso Zapata.  
Fotografía de Museo CNS.





▲  
**Imagen 40.**

"Oportunidad" [Acrílico sobre cartón], ©Jorge Alonso Zapata.  
Fotografía de Museo CNS.





**Imagen 41.**  
"Ventas informales" [Acrílico sobre cartón],  
©Jorge Alonso Zapata.  
Fotografía de Museo CNS.



**Imagen 42.**  
"Vendedor de cigarrillos" [Acrílico sobre  
cartón], ©Jorge Alonso Zapata.  
Fotografía de Museo CNS.



**Imagen 43.**  
"Comida popular en Barbacoas" [Acrílico sobre  
cartón], ©Jorge Alonso Zapata.  
Fotografía de Museo CNS.



**Imagen 44.**  
"Engaño"  
[Acrílico sobre cartón], ©Jorge Alonso Zapata.  
Fotografía de Museo CNS.

Fotografía cortesía del Museo CNS.

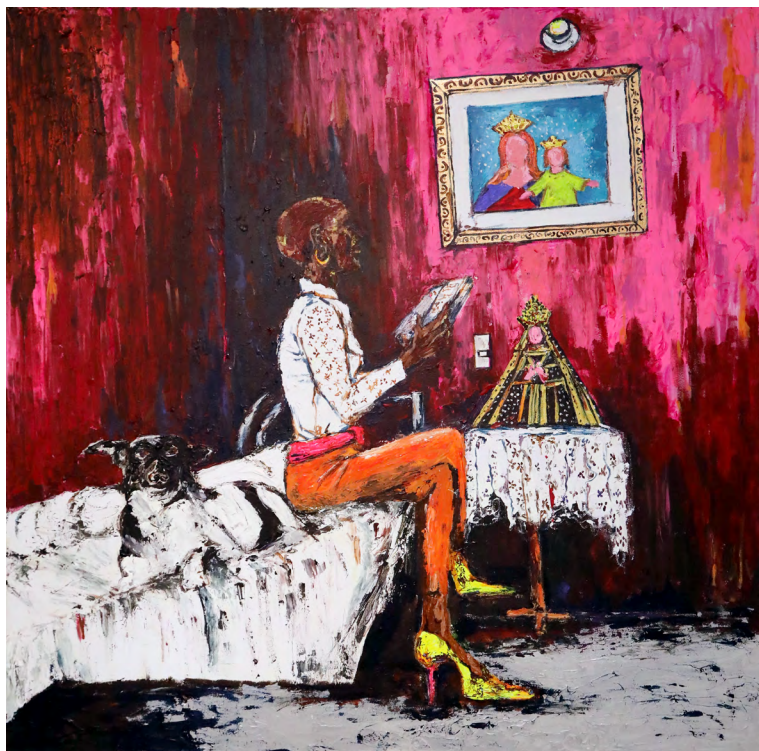
# Guillermo Correa Montoya



Guillermo Correa expresa en sus pinturas la fuerza que mueve todos los cuerpos vivos, pero que es aplastada, incluso en los discursos que intentan pensarla. Fuerza convulsa, bifronte, que entraña vida y muerte; fuerza paradójica sin la que es imposible vivir. Fuerza de atracción y de repulsión que en los lindes de lo humano se materializa en deseo. Hijo, al mismo tiempo, de un municipio cercano y del centro de la urbe, desvela lo que ocurre entre los muros de habitaciones rurales, pueblerinas, urbanas o periurbanas; moradas que se igualan y, con ello, se diluyen, para dar lugar a los cuerpos que se encuentran y se desencuentran, a rostros que se imponen con sus gestos desbordados, a manos, pies, nalgas, penes, anos, cabezas, barrigas, espaldas y pechos que se mezclan en una intimidad viscosa en la que laten también los sonidos exteriores. Pues los cuerpos que se enredan en la privacidad de los espacios interiores son condensaciones del mundo que se abre allende las puertas. Disoluciones del afuera y del adentro, composiciones en las que parece escucharse el barullo de la calle en el silencio de los cuartos que, además, es roto por carcajadas, conversaciones, llantos y orgasmos.

Vida, arte y trabajo intelectual son expresiones de una misma experiencia para Correa, quien traza líneas de continuidad constante, razón por la que sus pinturas se corresponden con sus investigaciones y con sus preguntas existenciales más hondas. El artista da cuenta de la voluptuosidad, la fiesta, el humor, el sufrimiento, la violencia normativa, la resistencia y la soledad, con un gesto híbrido, sincero y tierno, riguroso y contestatario, melancólico y festivo, empático y sarcástico. La cantera de sus creaciones pictóricas está en el propio discurrir, así como en ciertos sucesos que narran las noticias diarias, en los que seres cualesquiera se exceden en acciones extraordinarias, en ocasiones descomunales o hilarantes.

Lo propio de la materia viva es la expresión, y la muerte, su ausencia; es en esa condición expresiva donde emergen estas pinturas, cuya honestidad interpela a una ciudad en la que, como es consustancial a todas, proliferan las diferencias, tan viva y palpitante como cualquier otra, aunque temerosa de expresar(se).



**Imagen 45.**  
"Demasiadas súplicas y pocas vírgenes" [Acrílico sobre lienzo], ©Guillermo Correa Montoya.  
Fotografía de Museo CNS.



**Imagen 46.**  
"La Félix" [Acrílico sobre lienzo y bisutería], ©Guillermo Correa Montoya.  
Fotografía de Museo CNS.



**Imagen 47.**

"La Félix y sus amores de rumba" [Acrílico sobre lienzo], ©Guillermo Correa Montoya.  
Fotografía de Museo CNS.



**Imagen 48.**

"Así nació y así soy. ¿Quién puede culparme? (La chota, 1971)  
[Acrílico sobre lienzo y bisutería]", ©Guillermo Correa Montoya.  
Fotografía de Museo CNS.



**Imagen 49.**  
"Conflicto armado (triptico)" [Acrílico sobre lienzo],  
©Guillermo Correa Montoya.  
Fotografía de Museo CNS.



**Imagen 50.**  
"Lunes" [Acrílico sobre lienzo], ©Guillermo Correa Montoya.  
Fotografía de Museo CNS.



**Imagen 51.**

“Todo en descuentos” [Acrílico sobre lienzo], ©Guillermo Correa Montoya.  
Fotografía de Museo CNS.



**Imagen 52.**

"Mariquitas en el museo" [Acrílico sobre lienzo], ©Guillermo Correa Montoya.  
Fotografía de Museo CNS.



**Imagen 53.**

"De la serie *Mariquiar te hace libre*" [Acrílico sobre lienzo], ©Guillermo Correa Montoya.  
Fotografía de Museo CNS.

**Adrián  
Franco  
Jaramillo,**  
*Cielorraso*



Ante la inminencia de su demolición, Adrián Franco supo ver en el edificio Mónaco una capa de realidad que pasaba desapercibida. Se trataba de una extraña hemeroteca oculta tras el yeso usado en la construcción de los cielorrasos de la edificación. En las construcciones, el papel periódico se usaba para evitar que las mezclas frescas se pegaran de los moldes y, por lo general se dejaba puesto allí cuando se efectuaba el ensamble. Dado el pronunciado deterioro del edificio Mónaco, sus cielorrasos fueron cayendo inevitablemente, sin que a nadie, aparte de Franco, le interesara atender esta paulatina erosión. Así consiguió un conjunto de fotografías de carácter estratigráfico, cuya existencia adquirió valor arqueológico.

Las piezas impresas desvencijadas que caían mostraban noticias de periódicos durante las fechas de construcción del edificio, la mayoría de ellas relacionadas con la catástrofe bélica que causaba la guerra a dos bandas de Pablo Escobar y el Cartel de Medellín, tanto con el Estado como con el Cartel de Cali. Su valor archivístico no solo radica en el registro noticioso, sino en la dimensión matérica del papel periódico que permitía usos constructivos arquitectónicos. Mientras el edificio se construía, el devenir del conflicto marcaba su propia destrucción, hasta el punto que incluso la edificación fue objetivo de un carro bomba con el que el Cartel de Cali intentó asesinar a Escobar, a comienzos de 1988. Por lo tanto, es casi como si el inmueble, en términos espaciales, almacenara, como testigo mudo, la capa temporal que lo implicaba. El edificio era entonces una suerte de cápsula espacio-temporal que sirvió de reservorio mnemónico de su propia temporalidad.

Los registros fotográficos de Franco evidencian también la persistencia de la memoria, en cuanto virtualidad, en medio del olvido inducido. Las piezas desmadejadas del cielorraso resuenan en los archivos de prensa que funcionan como espejos ontológicos y, con ello, aún después de su destrucción, el Mónaco sigue hablando de sí mismo, ahora expandido en voces resonantes gracias a la reproductibilidad del archivo.

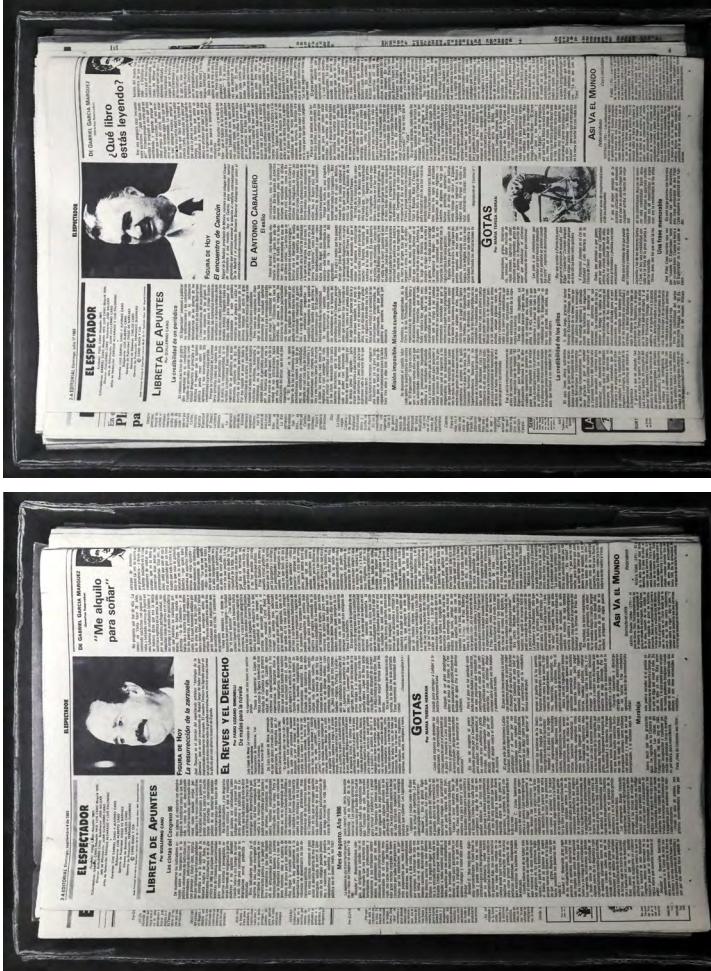


Imagen 54. "Cielorraso. Archivo Libreta de Apuntes" [Impresión digital sobre papel], ©Adrián Franco Jaramillo. Fotografía de Museo CNS.



**Imagen 55a.**  
"Cielorraso"

[Impresión digital sobre papel algodón mate 315g], ©Adrián Franco Jaramillo.  
Fotografía de Museo CNS.



**Imagen 55b.**  
"Cielorraso"

[Impresión digital sobre papel algodón mate 315g], ©Adrián Franco Jaramillo.  
Fotografía de Museo CNS.



**Imagen 55c.**  
"Cielorraso"

[Impresión digital sobre papel algodón mate 315g], ©Adrián Franco Jaramillo.  
Fotografía de Museo CNS.



**Imagen 55d.**  
"Cielorraso"

[Impresión digital sobre papel algodón mate 315g], ©Adrián Franco Jaramillo.  
Fotografía de Museo CNS.

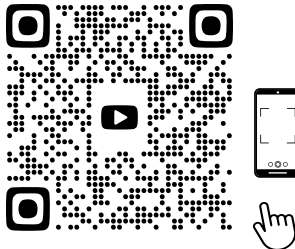


**Imagen 56.**

“Cintas del Congreso 86”

[Video digital. Fotografías del interior del Mónaco, emulando el Congreso de la República. Voces urbanas recrean una especie en evolución: el congresista narco],

©Adrián Franco Jaramillo.



**Mauricio  
Carmona,**  
*Expurgo*



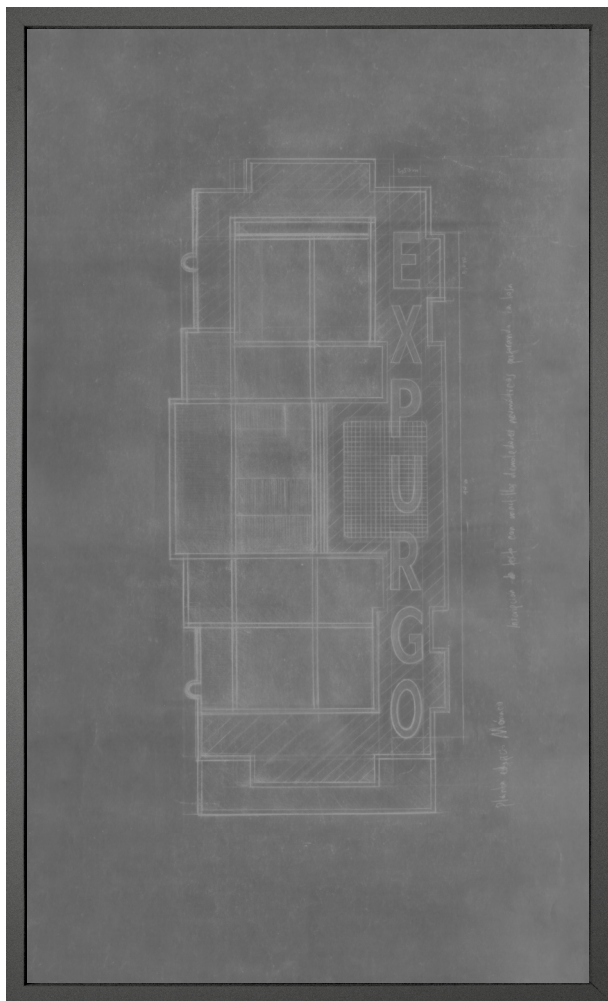
El archivo no existe sólo para conservar la memoria, también para organizarla, para determinarla y condicionarla, e incluso para suprimirla. El archivo conserva, pero también excluye; el archivo revela y exhibe, pero también borra y oculta. Justo este es el problema de Expurgo.

A partir del poder simbólico del Edificio Mónaco, propiedad de Pablo Escobar, y que estuvo en pie desde mediados de la década de 1980 hasta el año 2019, cuando se decretó su demolición, la obra se empeña en revelar su latencia como memoria activa, como archivo fantasmal, del imaginario incómodo en una ciudad atropellada por la herencia del narcotráfico. Ante la inminencia de su demolición, Expurgo consistió en presentar la borradura de una evidencia del pasado como la evidencia misma de su propia borradura.

La propuesta inicial de la obra consistía, como dice el artista, "en inscribir a gran escala la palabra, directamente sobre el concreto de la terraza del inmueble; una operación que en sí misma encarnaba una paradoja: la de destruir para recordar el olvido inminente". Dicha inscripción desaparecería justo con el edificio al momento de su demolición. Esta idea plantea una reflexión profunda sobre el proceso de construcción de un archivo.

Inscribir la expurgación en un edificio a punto de desaparecer, revela su propia evanescencia como archivo, pero a la vez, que el límite de lo expurgado es su propia expurgación: si bien se puede tachar la memoria, no puede tacharse su propia tachadura. Al derribarse el edificio contenedor de la inscripción expurgada, se evidencia la voluntad de negación frente a su propia memoria, tanto en su dimensión material como simbólica.

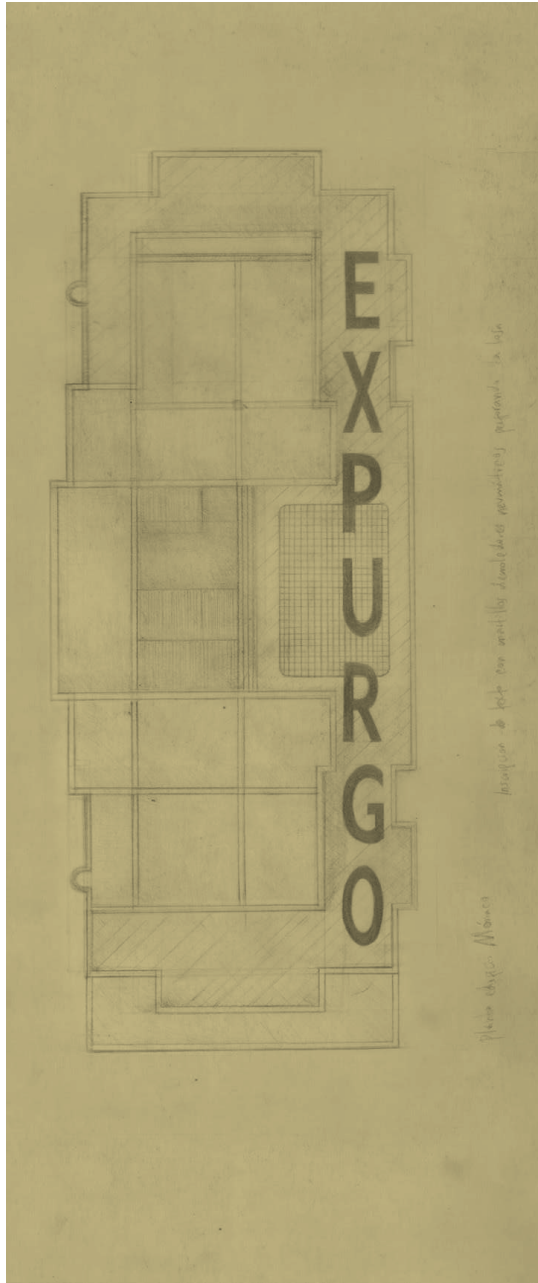
La versión final de la obra, luego de afrontar interminables contingencias producto de obstrucciones administrativas, consistió en la instalación de una pancarta de 44 x 2.5 m con el texto inscrito, en la terraza, con el fin de completar la acción con tomas aéreas de la demolición, evidenciando la desaparición de lo expurgado. Así, el registro del acontecimiento nace como archivamiento del gesto expurgador, consecuente del acto amnésico, inserto en el ethos higienista antioqueño.



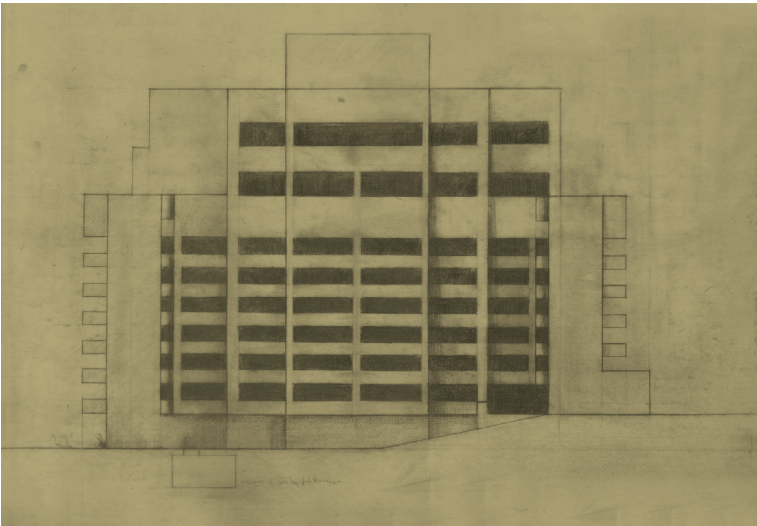
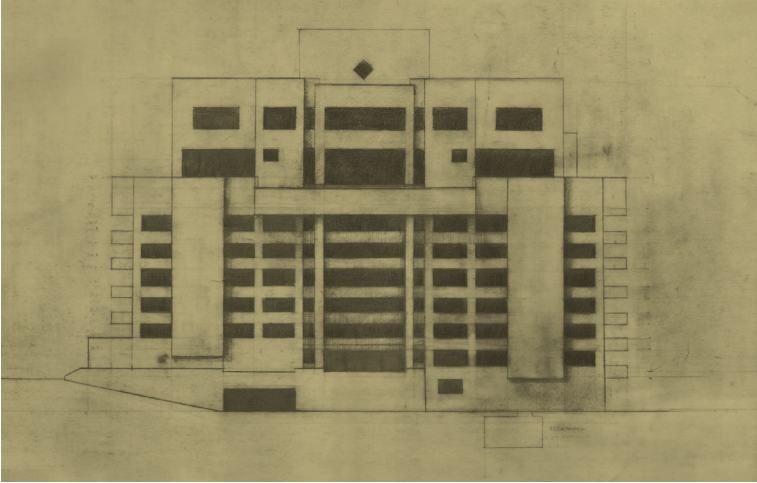
**Imagen 57.**

“Estudio para Expurgo (planta Edificio Mónaco)”

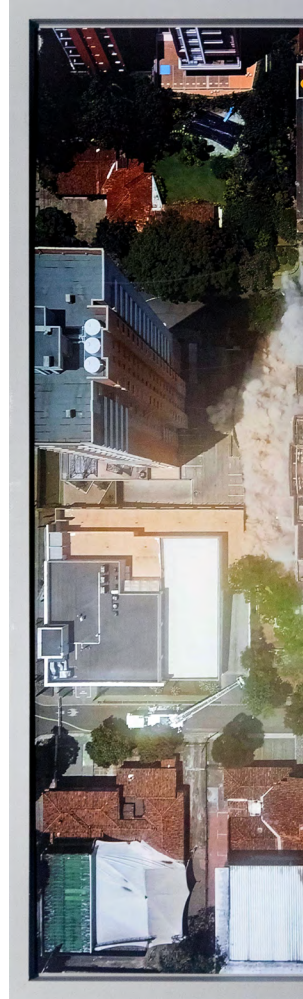
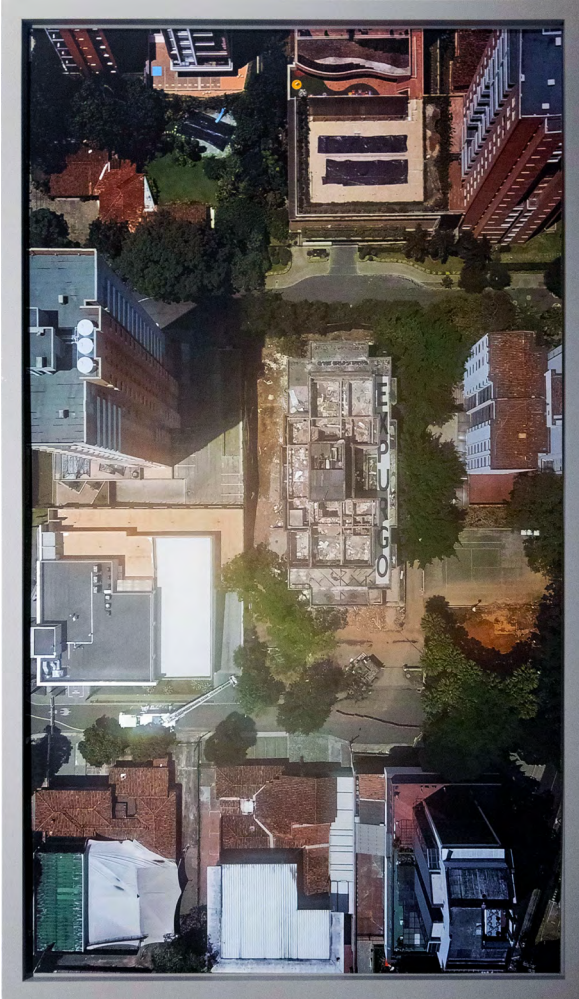
[Imagen negativa. Impresión digital sobre papel Hahnemühle 315g], ©Mauricio Carmona.  
Fotografía de Museo CNS.



**Imagen 58.**  
"Estudio para Expurgo  
(fachadas y planta  
Edificio Mónico)"  
[Lápiz sobre papel],  
©Mauricio Carmona.



**Imagen 59.**  
"Estudio para Expurgo (fachadas y planta Edificio Mónaco)" [Lápiz sobre papel],  
©Mauricio Carmona.



**Imagen 60.**

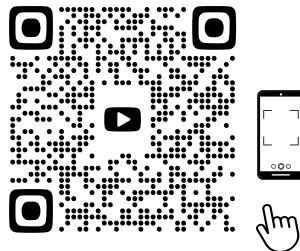
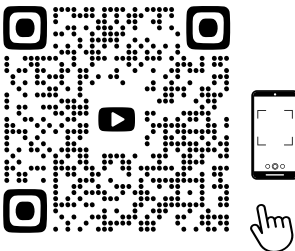
“Expurgo (Edificio Mónaco)” [Imagen aérea: Juan Fernando Cano], ©Mauricio Carmona.  
Fotografía de Museo CNS.





**Imagen 61.**

“Expurgo (Edificio Mónaco)” [Videoinstalación. Interferencia urbana con pancarta],  
©Mauricio Carmona.



**(R.R.P.)**  
**Epidémica,**  
*Infección*



La artista ha crecido en Medellín, donde aprendió distintas técnicas que le han permitido dejarse atravesar por múltiples experiencias creadoras; pintura analógica y digital, escultura, performance, instalación, video, cartelismo y escritura híbrida han configurado una búsqueda multidimensional propia de un carácter inquisidor y de un descontento profundo con todo tipo regímenes: ontología dualista, binarismo sexo-genérico, familia heteronormada, pareja heterosexual, tiranía cosmética, imperativo de la complacencia social, ortodoxias epistemológica y artística. (R.R.R.) Epidémica es disidente por convicción ética, en el desconcierto encuentra la fuente nutricia de la creación, con su gesto detractor irrumpe y se expresa sobre todo aquello que le resulta intolerable.

Frente a las violencias que proliferan en todos los rincones de la ciudad —públicos y privados—, la artista se yergue con expresión rotunda y emancipatoria y lanza a la cara de quien no quiere ver, la pregunta por la naturalización de todo aquello que aplasta la libertad, la dignidad y la alegría. La INFECCIÓN continúa este camino de resistencia y denuncia y se plantea como una intervención urbana sin término, como una acción política que se extiende en el tiempo, en sus reclamos y que persiste en la urgencia de tomar postura frente a las encrucijadas del presente. Con cada acción, con cada CONTAGIO, inocular en quienes reciben el VIRUS, la toma de conciencia ante los malos tratos normalizados y, sobre todo, ante la necesidad de revalorar los sistemas axiológicos que los permiten y los perpetúan.

Detractora incluso del sistema que entroniza la figura de autoría, materializada en los nombres propios, la artista disuelve su subjetividad entre una colectiva de participantes que infectan desde un lugar compartido y con un maquillaje que oculta sus rasgos diferenciadores para que emerja la expresión infecciosa. Dice (R.R.P.) Epidémica sobre las imágenes (virus) contenidas en los posters-vectores que “buscan hiperbolizar aquello que cotidianamente minimizamos” y que suele escandalizarnos menos que las expresiones denunciantes; hecho que da cuenta, a su vez, de una doble moral que también se resiste a desaparecer, incluso entre mentes que se conciben heterodoxas.



**Imagen 62.**  
"Bang" [Collage digital],  
©(R.R.P.) Epidémica.





**Imagen 64.**  
"Nos violaron" [Collage digital],  
©(R.R.P.) Epidémica.



**Imagen 65.**  
"Orgasmos relativos" [Collage digital],  
©(R.R.P.) Epidémica.



**Imagen 66.**  
"Toma tu terror" [Collage digital],  
©(R.R.P.) Epidémica.

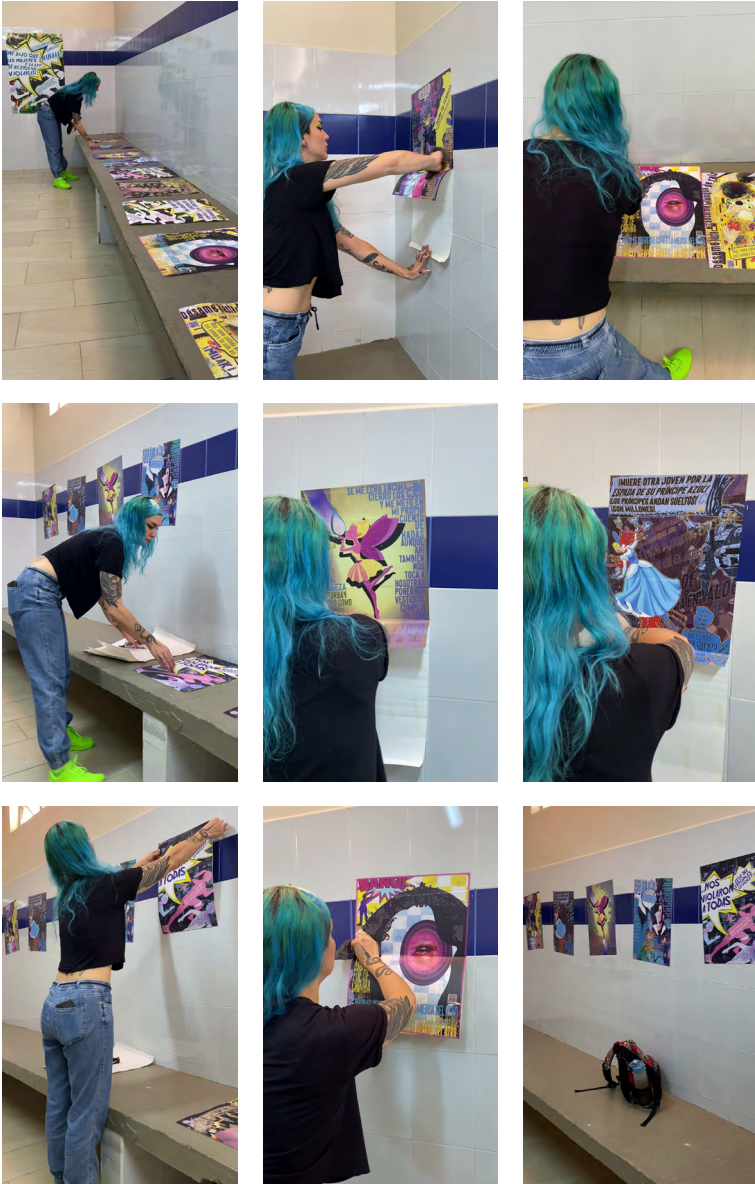


**Imagen 67.**  
"Calladita" [Collage digital],  
©(R.R.P.) Epidémica.



**Imagen 68.**  
"Corres como niña" [Collage digital],  
©(R.R.P.) Epidémica.

Excursio final.  
Pensar Medellín desde Guayaquil (y viceversa)



**Imagen 69.**

Instalación baños de mujeres, Campus Fraternidad ITM, ©(R.R.P.) Epidémica.  
Fotografía de Museo CNS.



**Imagen 70.**

Instalación baños de hombres, Campus Fraternidad ITM, ©(R.R.P.) Epidémica.  
Fotografía de Museo CNS.



**Imagen 71.**  
Instalación Campus Fraternidad ITM,  
©(R.R.P.) Epidémica.



**Imagen 72.**  
Instalación Campus Fraternidad ITM,  
©(R.R.P.) Epidémica.

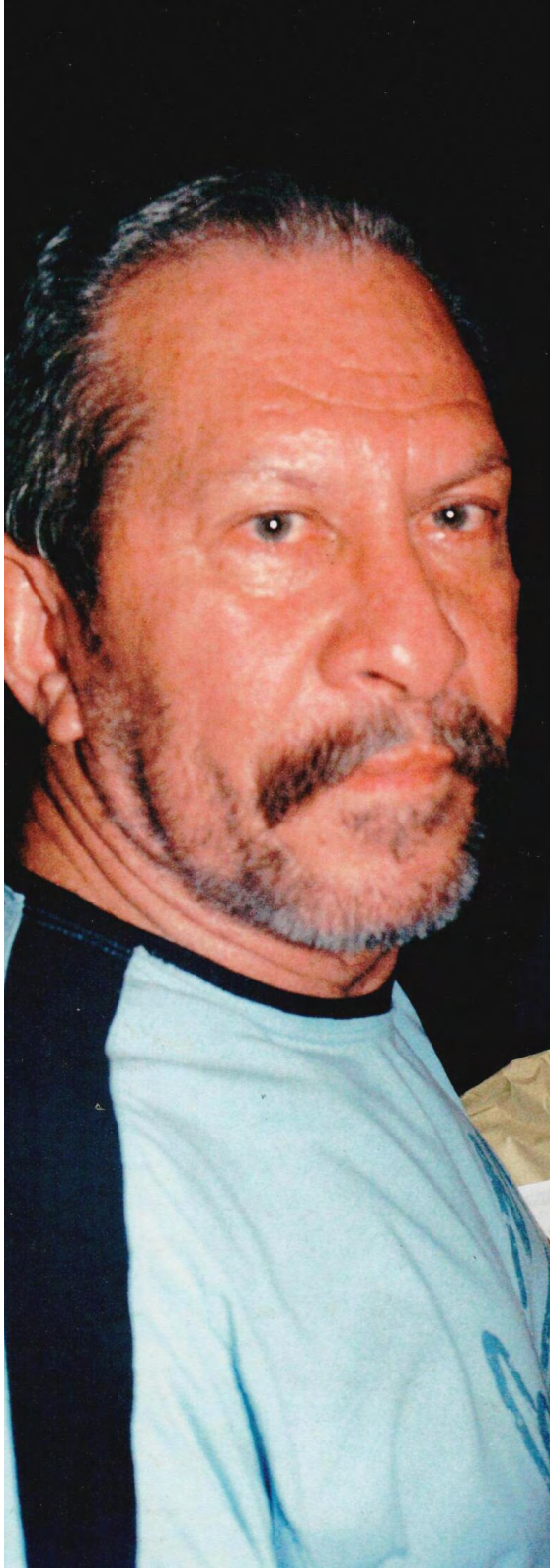
## **Heliteca.** *Vida y obra de Helí Ramírez Gómez*

*Que se hable bien o  
mal sobre mis libros, o sobre  
uno de mis libros, me tiene  
sin cuidado, eso no me quita  
el sueño... En lo relacionado  
con el arte, y a lo mejor en  
todos los aspectos de la vida,  
"el buey solo bien se lame".  
Me salvo o me condeno solo...  
Los que me conocen saben  
que lo que piensen de mí ni  
me va ni me viene*

Helí Ramírez<sup>1</sup>

---

1. Helí Ramírez en Reinaldo Spitaletta y Mario Escobar Velásquez, "Helí Ramírez: 'si no fuera poeta, me suicidaría'", Suplemento Dominical de *El Colombiano*, 26 de febrero de 1989.



“Heliteca” es la palabra que varios amigos usamos para referirnos a una suerte de fondo documental heterogéneo a través del cual procuramos guardar parte de la memoria sobre la vida y obra del escritor colombiano Helí Ramírez Gómez (1948-2019). Producto de la colaboración de distintas personas, entre ellas, Fredy Serna, Juan Cano, Felipe Laverde, Hamilton Suárez y David Herrera, la Heliteca es un archivo particular en permanente construcción que está conformado por un conjunto de diversos objetos de múltiple procedencia: libros, revistas, recortes de prensa, fotografías, canciones, pinturas y videos, además de otros materiales cuyos valores artísticos, estéticos e históricos permiten conservar, explorar, actualizar y aventurar posibles lecturas alrededor de la obra literaria del llamado “poeta de Castilla”.

Parte de la Heliteca fue presentada en 2023 en el marco del *Encuentro de Ciudades a través de las Artes: Medellín-Envigado-Guayaquil. Arte, resistencia y ciudad*, bajo la muestra titulada “Este poema que atraviesa mi ser”, instalada en un hall del Palacio de Bellas Artes, en el Centro de Medellín. Igualmente, la muestra fue exhibida en 2024 en una de las salas del Museo de Ciencias Naturales de La Salle ITM. En ambos casos, por invitación de los profesores Elena Acosta y Juan Diego Parra, gracias al trabajo del equipo de museografía del Museo de Ciencias Naturales de La Salle, así como a la ayuda de otras personas como Felipe Herrera, Luisa Puerta y Cristian Jiménez, no solo se pudo exhibir un grupo significativo de objetos de la Heliteca, sino que también se logró abrir un espacio para seguir leyendo y conversando sobre la obra de Helí Ramírez y su mirada sobre Medellín, el Centro y los barrios populares.

Desde *La ausencia del descanso* (1975) hasta *Desde al otro lado del canto* (2011), el poema que atravesó el ser de Helí fueron sus propios libros. Como corazón de la Heliteca, los libros de este autor, incluyendo la novela *La noche de su desvelo* (1987), fueron el núcleo de la muestra “Este poema que atraviesa mi ser”. De cada libro de poemas seleccionamos un poema relacionado con el Centro

de Medellín. La voz del poeta se escuchó grabada en audio leyendo algunos de sus poemas en público. Y aparte de otros documentos de carácter bibliográfico y hemerográfico reunidos como ejemplo de la difusión y recepción de la obra de Helí, esta muestra evidenció, a grandes rasgos, el imaginario visual acerca de la figura del poeta, creado desde la década de 1980 hasta la actualidad por parte de fotógrafos, documentalistas, caricaturistas, pintores y muralistas, como Elkin Obregón, Juan Arredondo, Fredy Serna, Juan Salazar, Juliana Restrepo Santamaría, Luis Loaiza, Andrés Arango, Ismael Tabares, entre otros.

En síntesis, con esta muestra desarrollamos dos premisas básicas para indagar la vida y obra de Helí Ramírez. Por un lado, subrayamos la pregunta por la difusión y la recepción de la obra de este escritor en el contexto cultural de nuestra ciudad, ya que, como él mismo pensaba: “Dentro de las categorías de lo estético es válido lo que dicen algunos estudiosos sobre el impacto, porque la obra de arte tiene que producir una emoción a favor o en contra, tiene que producir algo, si yo leo y se me olvida, ahí no hay nada, si alguna emoción me produjo, si me conmovió interiormente, si movió mis entrañas, algo debe haber ahí”<sup>2</sup>. Por otro lado, orientamos la reflexión sobre la tríada arte, resistencia y ciudad, como un medio de conocimiento y de realización personal, a partir de la concepción ambivalente de Helí Ramírez sobre lo urbano: “La ciudad para nosotros, desde aquí del barrio, como la veíamos y como creo que la ven todavía los pelados en los barrios, es atractiva. Y es como horrorosa. Miedosa. Cualquier ciudad que crece tan aceleradamente lo tiene que tocar [a uno] por toda parte, en su cuerpo y en su alma, llevando a esa posición tan ambigua de quererla y al mismo tiempo odiarla”<sup>3</sup>.

---

2. Helí Ramírez en Beatriz Mesa, “Helí Ramírez, ciudad, poema y corazón vivo”, *Generación*, 23 de julio de 2006.

3. Helí Ramírez en Juan Arrendo y Marta Hincapié, “Medellín – Movimientos”, documental, ca. 1995.

# Texto curatorial

## **“Este poema que atraviesa mi ser”**

Medellín. La ciudad. Las comunas. La gente. El río. Los cerros. El Picacho. El Pan de Azúcar. El alto de Boquerón. El Poblado. Laureles. Guayabal. Belén. El Club El Rodeo. El Atanasio. La Ladera. Santa Elena. Santo Domingo. Aranjuez. Santa Cruz. Pedregal. Castilla. Aceras. Casas. Cuadras. Calles. Carreras. Heladerías. Tiendas. La colina. El murito del atrio de la iglesia. Los lados de la María. La plaza de mercado. La escuela. El colegio. La cancha. Otra vez en la cancha. El teatro. La terminal del barrio. “Las carnes azules de Medellín en primavera lloran”.

Medellín. La ciudad. El centro. La gente. Junín. La Playa. Guayaco. Lovaina. Tejelo. La avenida de Greiff. Carabobo. Bolívar. Maturín. Boyacá. Palacé. Pichincha. Perú. Barranquilla. Colombia. La Avenida del Ferrocarril. Aceras. Casas. Cuadras. Calles. Carreras. Esquinas. Bulevares. Peatones. Buses. Carros. Taxis. Parques. Pasajes. Edificios. Hospitales. Fábricas. Vitrinas. Negocios. Almacenes. Autoservicios. Bares. Billares. Cafeterías. Chazas. Casas de citas. Tabernas. Teatros. Policlínica. El Hueco. San Andresito. Crescencio Salcedo. “El centro es una telaraña de corridos”.

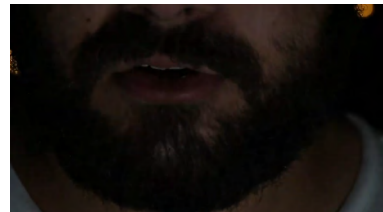
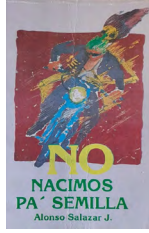
Medellín. La urbe. Ciudad hechicera. Ciudad sangrienta. Ciudad sedienta. Un perfil autobiográfico. Una película de guerra. El barrio. La montaña de acá. La montaña de allá. El centro. Darse una vuelta por el centro. Tirarse para el centro. Salir del centro. El verbo. La tristeza. La alegría. El amor. El odio. El silencio. El camello. El rebusque. Todo a mil. “Y este poema que atraviesa mi ser”.



**Imagen 73.**

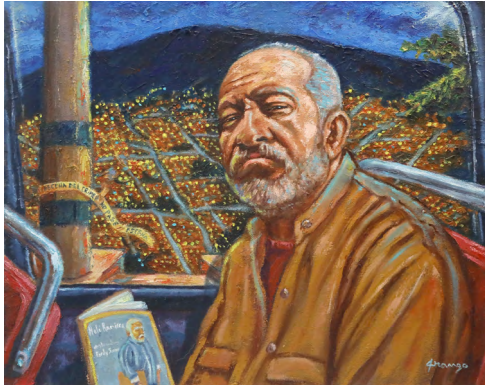
“En el libro y solo en el libro” [Bibliografía de Heli Ramírez publicada].

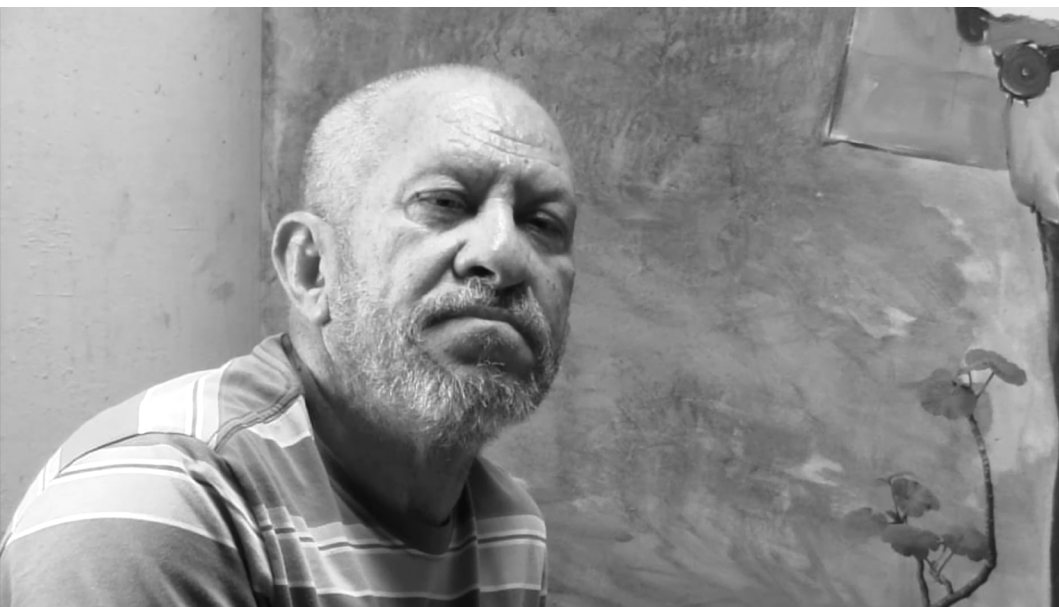






**Imagen 75.**  
"¿Y el rostro? ¿Para qué el rostro?"  
[Fotografías, pintura al óleo, impresión,  
dibujo...].





**Imagen 76.**  
"Helí Ramírez" [Videoinstalación. Palabras del autor].





# MEDELLÍN



Palacio de Bellas Artes - FUBA

# ENVIGADO



Museo de Ciencias Naturales de La Salle ITM

# GUAYAQUIL









**Separata**

Exposición colectiva

# ENCUENTRO DE CIUDADES

A TRAVÉS DE LAS ARTES

MEDELLÍN - ENVIGADO - GUAYAQUIL



Institución  
**Universitaria**  
Reacreditada en Alta Calidad



Museo de Ciencias  
Naturales de La Salle



Universidad  
de las Artes