



INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA
PASCUAL BRAVO
Acreditados en Alta Calidad

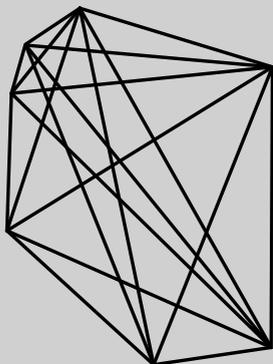
RESISTIENDO Y PERVIVIENDO EN BARBACOAS

Prácticas estéticas
e identidades
en el centro de Medellín



INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA
PASCUAL BRAVO®

Acreditados en Alta Calidad



RESISTIENDO Y PERVIVIENDO EN BARBACOAS

Autores investigadores

Juan Alejandro López Carmona
Teresita Rivera Ceballos
Coppelia Herrán Cuartas
Mario Javier Naranjo Otálvaro
Juan David Manco
Omar Ruiz Hidalgo
Wilson Stiven Bohórquez Barrera
Andrea Carolina Cuenca Botero
Sidney Alejandra Cárdenas Jaramillo

Autores invitados

Beatriz Elena Acosta Ríos
Juan Diego Parra Valencia
Miguel Arango Marín
Verónica Tatiana Guzmán Monsalve
Saúl Álvarez Lara



Alcaldía de Medellín
Distrito de
Ciencia, Tecnología e Innovación



COLOMBIA
POTENCIA DE LA
VIDA



Ciencias



Universidad
Pontificia
Bolivariana

Vigilada por el Ministerio de Educación



Fundación Universitaria
Bellas Artes



CORPORACIÓN
ITACA



INSTITUCIÓN UNIVERSITARIA
PASCUAL BRAVO
Acreditados en Alta Calidad

323.042

R37 Resistiendo y perviviendo en Barbacoas. Prácticas estéticas e identidades en el centro de Medellín / por Juan Alejandro López Carmona...[et al.]-- Medellín: IUPB Fondo Editorial Pascual Bravo, 2023

302 páginas. -- (Serie Investigación)
ISBN pdf: 978-628-95888-1-1

1. PARTICIPACIÓN CIUDADANA
2. ARTE POPULAR - ASPECTOS SOCIALES - MEDELLÍN
3. URBANISMO - HISTORIA - BARBACOAS
4. CALLES - ASPECTOS SOCIALES - MEDELLÍN

Catalogación en la publicación Biblioteca de Ciencia y Tecnología

**Resistiendo y perviviendo en Barbacoas.
Prácticas estéticas e identidades en el centro de Medellín**

Libro de investigación-creación
Institución Universitaria Pascual Bravo

Primera edición: 2023
ISBN impreso: 978-628-95888-0-4
ISBN pdf: 978-628-95888-1-1

Autores investigadores

Juan Alejandro López Carmona
Teresita Rivera Ceballos
Coppelia Herrán Cuartas
Mario Javier Naranjo Otálvaro
Juan David Manco
Omar Ruiz Hidalgo
Wilson Stiven Bohórquez Barrera
Andrea Carolina Cuenca Botero
Sidney Alejandra Cárdenas Jaramillo

Proyecto de investigación

Prácticas de resistencia y valores identitarios. Realidades estéticas y sociales como factores de apropiación del territorio del sector Barbacoas, en el centro de Medellín

Autores invitados

Beatriz Elena Acosta Ríos
Juan Diego Parra Valencia
Miguel Arango Marín
Verónica Tatiana Guzmán Monsalve
Saúl Álvarez Lara

Rector

Juan Pablo Arboleda Gaviria

Vicerrectora de Investigación y Extensión

Carmen Elena Úsuga Osorio

Coordinación editorial: Johana Martínez Ramírez
Corrección de textos: María Edilia Montoya Loaiza
Diseño y diagramación: Leonardo Sánchez Perea
Fotografía de portada: Omar Darío Portela Tangarife [*Temperatura*, 2020]

Editado en Medellín, Colombia
Fondo Editorial Pascual Bravo
Institución Universitaria Pascual Bravo
Calle 73 No. 73A – 226 – Tel. (604) 4480520
fondoeditorial@pascualbravo.edu.co
www.pascualbravo.edu.co
Medellín – Colombia

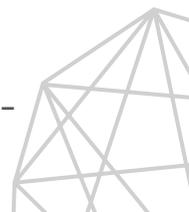
Las ideas expresadas en la obra aquí contenida son manifestaciones del pensamiento individual de sus autores; en esa medida, no representan el pensamiento de la Institución Universitaria Pascual Bravo, siendo ellos los únicos responsables por los eventuales daños o perjuicios que pudieran causar con lo expresado o por la vulneración de los derechos de autor de terceros en los que hubiesen podido incurrir en su creación.

Está prohibido todo uso de la obra que atente contra los derechos de autor y el acceso abierto. Esta obra está protegida a través de la licencia Creative Commons: Reconocimiento-No comercial 4.0 Internacional.



Contenido

Presentación	6
Beatriz Elena Acosta Ríos y Juan Diego Parra Valencia	
Prácticas de resistencia y políticas públicas. Del marco histórico y legal a la transformación de la realidad por la exclusión social y oficial	10
Juan Alejandro López Carmona y Mario Javier Naranjo Otálvaro	
La exclusión social y la resistencia como potencialidad creativa en la construcción del pluriverso	39
Juan Alejandro López Carmona y Juan David Manco	
Valoración de prácticas de resistencia. Propuesta para el análisis de las prácticas de resistencia y valores identitarios en la calle Barbacoas de la ciudad de Medellín, desde las formas de afectación individuales y colectivas	64
Juan Alejandro López Carmona y Juan David Manco	
Sesiones de dibujo en Divas	97
Teresita Rivera Ceballos, Omar Ruiz Hidalgo y Coppelia Herrán Cuartas	
El arte en Barbacoas. Una pulsión sensible desde la diferencia	120
Wilson Stiven Bohórquez Barrera, Andrea Carolina Cuenca Botero, Sidney Alejandra Cárdenas Jaramillo y Juan David Manco	
Psicogeografías de la calle Barbacoas. Arte, resistencia y memoria	149
Beatriz Elena Acosta Ríos y Juan Diego Parra Valencia	
Sexualidad transgresora en Barbacoas, un Guayaquil que reverbera	192
Miguel Arango Marín	
De la estética expandida, la ciudad y sus afectos. Actualizaciones de la calle Barbacoas (Medellín, 2017)	225
Verónica Tatiana Guzmán Monsalve	
Separata	255
Resistencia e Identidad. Mirar Barbacoas	
Teresita Rivera Ceballos, Saúl Álvarez Lara	



Presentación

Devenir-Barbacoas

La vida resiste e insiste; se está vivo mientras se insiste en la vida, si se resiste a la muerte. ¿Y cómo resistir a la muerte? Gilles Deleuze y Félix Guattari, haciendo eco de los pensamientos spinozista y nietzscheano, señalaron el arte como vector de esa resistencia. El arte resiste todas las formas de muerte; creamos porque necesitamos rebasar nuestras minúsculas y efímeras existencias; poetizamos porque nos negamos a morir de todas las muertes posibles: dejar de respirar, olvidar, ser olvidado. El arte mantiene la vida de los muertos, de los que se fueron, de los despreciados; también mantiene la memoria de los olvidados. La resistencia es, entonces, *arché* del arte; no hay gesto artístico sin clamor de permanencia. Pero hay otro sentido de la resistencia referido al gesto de erguirnos frente a la opresión y la exclusión, esos gestos de borradura que consisten en aplastar al otro o en ignorarlo; de esa manera, son resistencia las experiencias artísticas. Hay sitios en los que la resistencia, en todas sus formas, es cotidiana, imperativa y salvífica, pues no sólo implica enfrentar la muerte, el olvido y el ultraje, sino que con ello dignifica esa acción. La resistencia entraña, pues, dignidad, la dignidad de quienes se yerguen frente a las fuerzas que intentan quebrarles y destruirles.

Barbacoas es uno de esos espacios. Se trata de unas pocas calles, aledañas a monumentos centrales de la capital antioqueña que, sin embargo, parecen estar marginadas de las dinámicas del resto de la ciudad.

ntaación

Es un mundo dentro de otro, que lo desprecia, lo condena o lo desconoce. La mayoría de los habitantes, permanentes o pasajeros en este submundo —considerado por muchos un pequeño infierno— sabe que sus existencias subalternas carecen de importancia para quienes toman las decisiones sobre lo público y que sólo se ocupan de ellas cuando el otro mundo, el incluido, se ve incomodado por esa parte maldita. Ser un anatema, un estorbo, un monstruo ante el que los viandantes huyen, esa es la cotidianidad de tantas vidas humanas que han aprendido a soportar su insignificancia para los indiferentes o los asustados.

Aunque en realidad, día a día ganan la batalla a la muerte, al olvido, a la denostación. ¿Cómo ocurre el milagro? En las luchas diarias para dignificar el dormir, el comer, el beber agua, el bañarse, y tantas otras acciones vitales, pero, también, gracias a la instauración de una temporalidad festiva, a la reivindicación de formas nuevas del amor, a la risa, al arte. El arte como resistencia o, mejor, la resistencia como arte. Los gestos de los transeúntes en trance, la armonización del caos sonoro en el que se incuban tonos de cláxones, gritos persecutorios unos y convocantes otros, risotadas jubilosas unas y enajenadas otras, coreografías polvorientas por el humo de vehículos y enigmáticos seres que desfilan mientras seducen. En este mundo se contrae el espacio y se expande el tiempo, en constantes actos de resistencia. Una resistencia ante la sumisión, ante el anatema, ante la exclusión. Una resistencia que es la calle misma, Barbacoas, troceada en cada giro, defendiéndose de la arquitectura dominante; una calle que es un trazo, un marcaje, un estado psíquico. En ella todo está marcado, aunque no lo podamos ver a primera vista, porque no siempre está marcado en el espacio, sino en



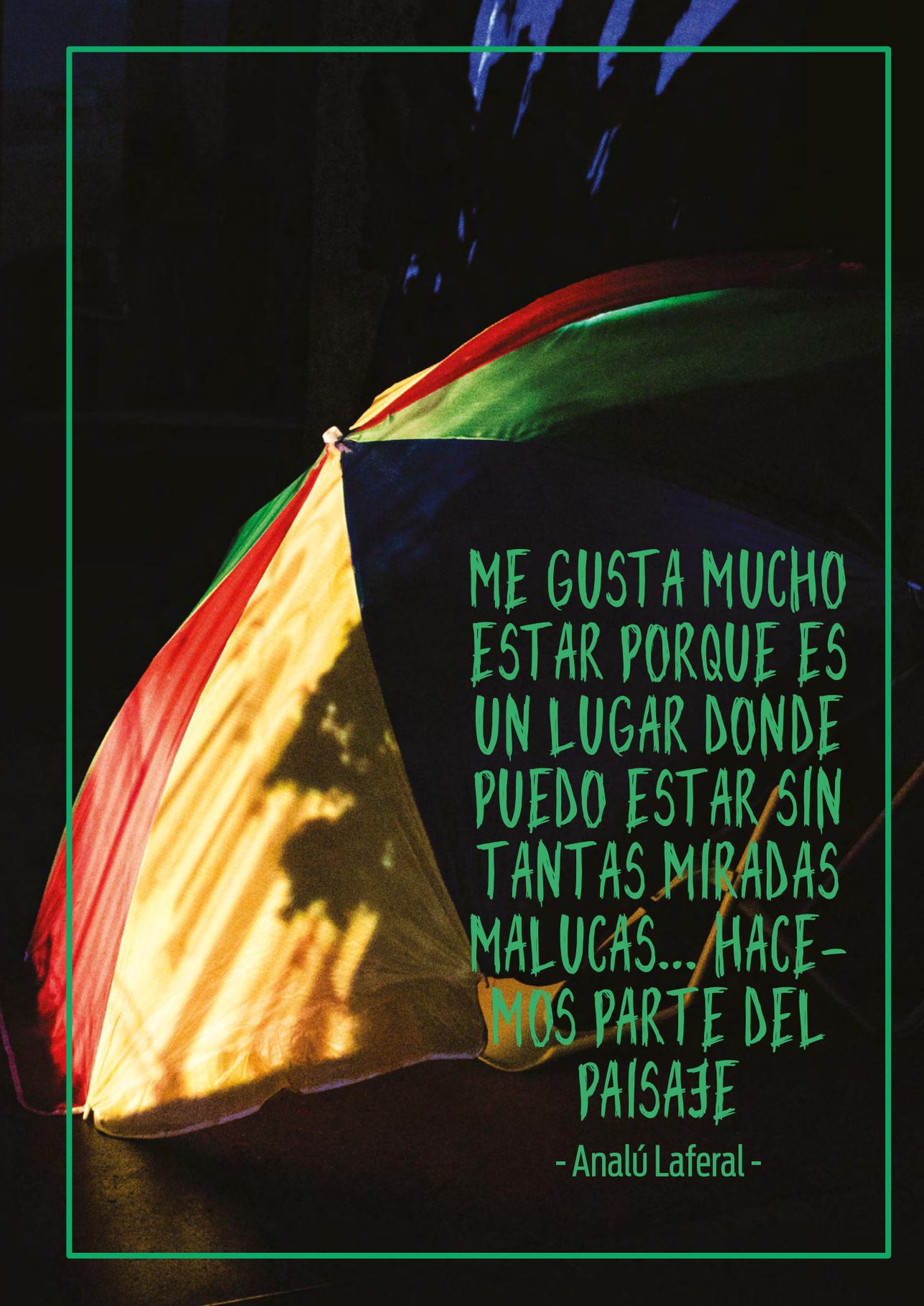
el tiempo; aunque, a veces, ese tiempo deviene espacio y es allí donde, como un acto creador, todo se resiste a desaparecer.

Por ello, en Barbacoas, en tanto gesto de resistencia, todo adquiere valor artístico. Son artísticas las distintas intervenciones sobre muros, ventanas, puertas y calles, y lo son las apropiaciones de los cuerpos, sus estilismos y sus vestuarios, sus proxemias, sus bailes, sus movimientos al caminar, sus miradas, sus expresiones de voluptuosidad, de ira, de contestación, de burla. Los habitantes de Barbacoas han territorializado un espacio hostil con expresiones constantes que reivindican el derecho a la diferencia y vencen a cada instante y con esfuerzo a la parca; en ocasiones, entre lágrimas, otras gimiendo o gritando o a carcajadas. En medio del camino, han construido lazos familiares entre vecinos y han hallado cómplices, gentes de lugares cercanos y lejanos que han venido para *co-laborar* en la creación colectiva de un territorio.

Este libro se ocupa de esas prácticas de resistencia. Sus autores se adentran en cada rincón del Universo Barbacoas para tratar de comprender hasta qué punto en ellos la vida resiste. A través de la búsqueda, han sentido sus cuerpos atravesados por múltiples fuerzas, de cuyos efectos, observadores, observados y ciudad se han transformado de modos sustanciales. Están en el Universo Barbacoas, pero también han intentado, empecinadamente, devenir-Barbacoas.

Beatriz Elena Acosta Ríos y Juan Diego Parra Valencia

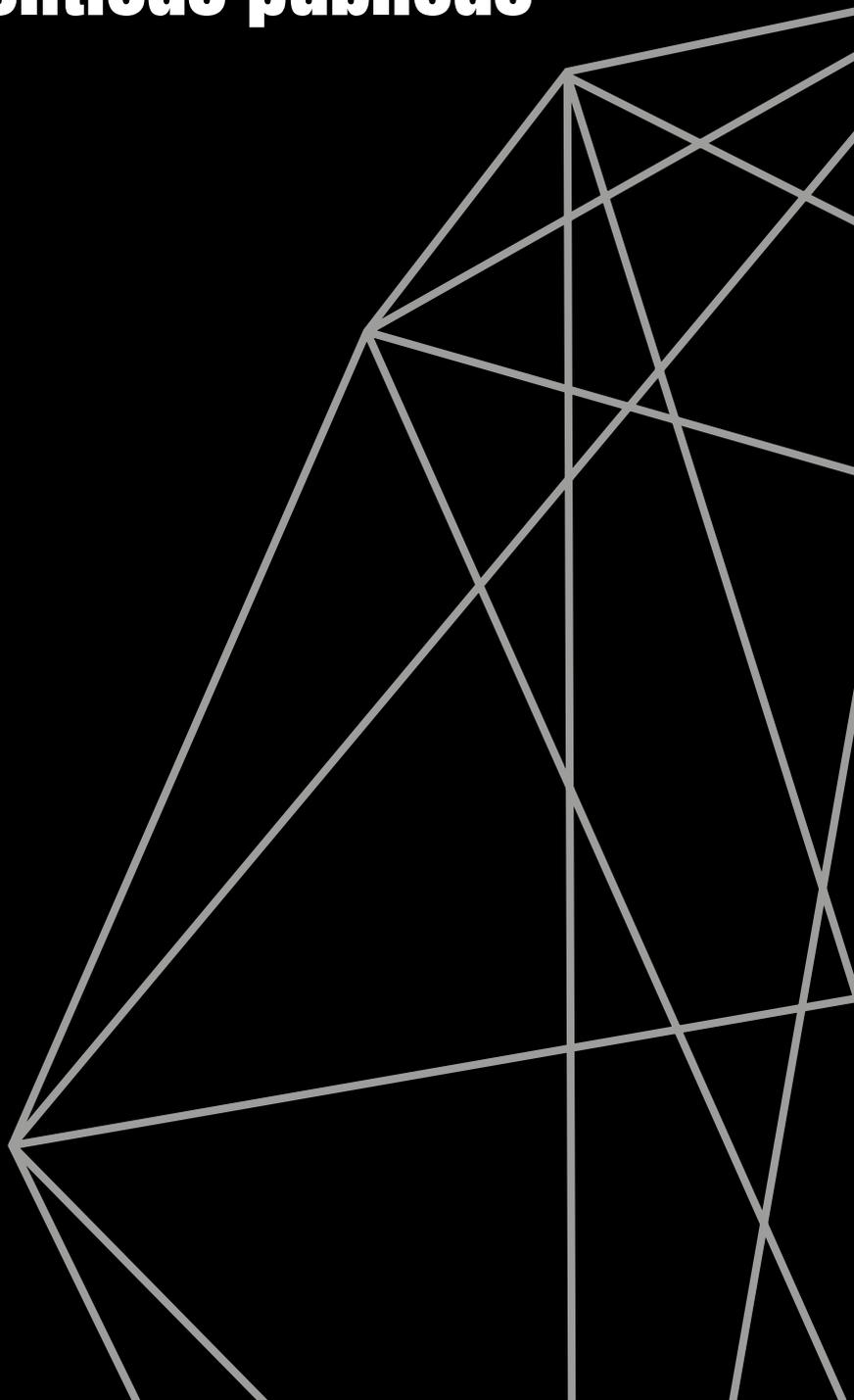
Medellín, agosto de 2023



ME GUSTA MUCHO
ESTAR PORQUE ES
UN LUGAR DONDE
PUEDO ESTAR SIN
TANTAS MIRADAS
MALUCAS... HACE-
MOS PARTE DEL
PAISAJE

- Analú Laferal -

Prácticas de resistencia y políticas públicas





Del marco histórico y legal a la transformación de la realidad por la exclusión social y oficial

Juan Alejandro López Carmona

Institución Universitaria Pascual Bravo
Juan.lopezc@pascualbravo.edu.co

Mario Javier Naranjo Otálvaro

Institución Universitaria Pascual Bravo
m.naranjo@pascualbravo.edu.co

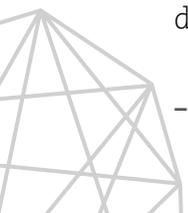
Introducción

Introducción

En principio, vale la pena proponer el escenario descriptivo del territorio en cuestión, donde la convergencia supera, por mucho, las voluntades de control urbanístico, en un espacio que se caracteriza por una amplia diversidad en las maneras de ser y estar, por tanto, de otorgar significados; espacio que puede ser entendido, paradójicamente, desde el miedo que produce en los habitantes de Medellín como una ciudad cosmopolita incapaz de reconocer que esos espacios excluidos son también parte importante de su esencia; de un lado, el sentido que tiene para los habitantes de la calle Barbacoas el hecho irreductible de *estar en casa*, de habitar, sobrevivir y pervivir en ese espacio cargado de significación emocional y experiencial; de otro, de la violencia y la precariedad.

Este espacio, enclavado en el corazón de Medellín, cuenta con una historia que data del siglo XIX (Naranjo, 2018) se ha caracterizado por pasar de ser uno de los lugares más apetecidos para habitar por parte de los habitantes de Medellín, a convertirse en un nodo de convergencia de diversos procesos de desplazamiento interno y exclusión social, resultado de que en la actualidad se constituya en un lugar que suele generar miedo, al estar al margen de lo que se considera correcto, desde la mirada de los relatos hegemónicos.

Si bien, como veremos en el desarrollo del apartado sobre las políticas públicas manifestadas desde la institucionalidad, existen fuertes tensiones respecto al control del territorio; también persiste el abandono, no propiamente como una conclusión, pero sí como un factor





de observación que se percibe al circular por las calles de Barbacoas, donde es posible apreciar cómo se ha convertido en el espacio de convergencia de expresiones de diversidades y disidencias de género, así como espacio en disputa y hábitat para trabajadoras sexuales —en el caso del territorio, en su mayoría mujeres trans—; para la emergencia de actividades económicas no reguladas, como las economías de la supervivencia —generalmente, manifestadas a través de la creación objetual— y también de expresiones en el orden de lo ilegal, generalmente asociadas con el microtráfico¹ de drogas y el ecosistema que se genera alrededor del espacio como lugar de comercialización, transacciones y consumo.

Es preciso decir que las falencias o ausencias en la aplicación efectiva de políticas públicas en Barbacoas tiene una consecuencia inesperada, a saber: la necesidad un tanto caótica que tienen sus habitantes de valerse por sí mismos para encontrar alternativas de supervivencia, en medio de la exclusión social, política e, incluso, estética, los lleva, desde la resistencia, a manifestar procesos creativos, todo ello en la búsqueda de dejar huella en el territorio que habitan. De ahí que el ejercicio de pulsión, que inicia en lo subjetivo, genera acciones creativas que se colectivizan y tienen la potencia de originar espacios de participación, no regulados o alternativos, en los cuales los habitantes del territorio pueden manifestar su sujeto político, no en la reproducción de un discurso hegemónico, sino en coherencia con una resistencia estética.

Visto así, las prácticas estéticas y los valores identitarios de Barbacoas tienen la potencia de convertirse en espacios de convergencia para la interacción social y política, al movilizar el conocimiento práctico de la supervivencia hacia las pulsiones propias del deseo de trascendencia, es decir, la pervivencia misma (Duque, 2018).

1 Modalidad del tráfico de sustancias ilegales en la que se utiliza sistema de venta al menudeo, lo que permite que exista una presencia constante de actores relacionados con el comercio ilegal de drogas, los consumidores y la convergencia de espacios de consumo, principalmente en territorios estigmatizados y abandonados.

Historico

Marco histórico para las políticas públicas

En este apartado se elabora un recorrido histórico por el desarrollo e implementación de políticas públicas en la ciudad de Medellín, sobre todo aquellas que han centrado sus esfuerzos en el centro de la ciudad, específicamente, en el territorio constituido por Barbacoas. Este recorrido abarca desde aspectos generales hasta particularidades que han sido reconocidas por los entes gubernamentales o entidades con incidencia sociopolítica.

¿Qué es una política pública?

En términos generales, el concepto de *política pública* se entiende como un proceso de planeación auspiciado y liderado por el Estado, con el concurso de varios actores de la sociedad interesados en que este brinde solución a determinadas problemáticas que los aqueja y afecta de manera grave, en el que se define una visión de largo plazo que trasciende los periodos de administración de los gobiernos locales, regionales o nacionales, que permite orientar el proceso de cambio frente a realidades sociales relevantes. En ese orden de ideas, las políticas públicas se convierten en un formidable instrumento de carácter político y jurídico que deben contribuir en la construcción y consolidación de una sociedad más justa y equitativa; en palabras de André-Noël Roth (citado por Argüello, 2019) «las políticas públicas son una herramienta que permiten comprender las relaciones del Estado con la sociedad» (p. 234).

Tanto la *política* —acción propia de todo ser humano como animal político, según Aristóteles entendida como toda acción humana— como las políticas públicas se vinculan con el poder social. Pero mientras



la política es un concepto amplio, relativo al ejercicio del poder en general, las políticas públicas refieren a soluciones específicas en torno al manejo de los asuntos públicos (Lahera, 2004).

Autores como Oszlak (1978), el mismo Lahera (2004), Medellín (2006) y Stein *et al.* (2006) coinciden en señalar la escasez de estudios que expliciten la interrelación entre sistema político y políticas públicas, y que avancen en el análisis de estas últimas, más allá de su tradicional interés por la estructura, la orientación o los actores que las definen. El llamado de estos especialistas es a que los intentos por analizar las políticas públicas deberán incluir como referente esencial al sistema político en el cual se llevan a cabo, pues no es lo mismo una democracia representativa que una democracia participativa, un régimen presidencialista o uno parlamentario, una dictadura de derecha o de izquierda, una democracia en un país desarrollado que en un país en vía de desarrollo.

Es importante indicar que el proceso de planeación y estructuración de una política pública debe surtir cuatro pasos fundamentales para que pueda tener la suficiente validez política y social, a saber: *formulación, implementación, evaluación y control social* (Roth, 2002).

La formulación de una política pública es el primer paso para su construcción; significa el ejercicio de la verdadera acción pública del Estado en el conjunto de la sociedad para la adecuada gestión de sus distintas problemáticas y necesidades. Esta acción tiene unos parámetros definidos dentro de los cuales el Estado no debe ser un simple observador pasivo que permite que el mercado regule la demanda de bienes y servicios de los asociados, por cuanto las condiciones de desigualdad de las personas no permiten un acceso justo y equitativo a las mismas. El Estado asume un liderazgo con un imperativo ético: ser el fiel de la balanza ante los posibles desmanes de los más poderosos, aplicando el sagrado principio constitucional en Colombia de ser un Estado social de derecho.

La formulación debe ser el producto de los resultados arrojados por la discusión y análisis del problema, que previamente ha concitado el interés de las comunidades afectadas por diversas problemáticas, y los demás agentes institucionales involucrados; la misma determina las acciones a emprender para demarcar el horizonte de la agenda pública en el largo plazo (Roth, 2002).

El proceso de planeación y estructuración de una política pública debe surtir cuatro pasos fundamentales para que pueda tener la suficiente validez política y social, a saber: *formulación, implementación, evaluación y control social.*

A propósito, Roth (2002) plantea que la formulación es «la determinación de las metas políticas para luego buscar los objetivos estableciendo que lo que se desea resolver es el porqué y el cómo de la política» (p.76), la misma que debe traducirse en normas de carácter local, regional o nacional, según el caso, para luego ser reglamentadas por medio de decretos para su cabal cumplimiento en la sociedad.

La implementación de la política es el paso más complejo, porque implica cambiar el *statu quo*, es decir, un cambio real con otros medios, escenarios y actores diferentes. Es esta la prueba de fuego del Estado para validar su credibilidad ante la ciudadanía, ya que su incumplimiento le hace perder la misma ante la ciudadanía, algo desafortunadamente muy común en sociedades con inmadurez democrática y debilidad institucional; propio de países con grados de subdesarrollo económico, político, cultural y tecnológico. Soslayar el proceso de la implementación es olvidar que la política de implementación es la determinante definitiva del resultado de una decisión política consensuada por las partes y avalada por este.

Para Roth (2006), la implementación es un paso fundamental, en razón de que es el momento en el cual la política pública pasa de la realidad a lo concreto, sin desconocer la dificultad que este proceso significa, sumado a la diferencia que puede haber entre la decisión y la realidad, al momento de su aplicación, siendo este el escenario de mayor tensión social, cuando lo que se recibe del Estado no era lo que se esperaba por parte de lo pactado entre las comunidades involucradas y este.

La evaluación de la gestión pública se empieza a gestar en Estados Unidos de Norteamérica en la década de 1920, cuando el Congreso de dicho país creó la Oficina General de Contabilidad, con el propósito de auditar el funcionamiento del gobierno y el manejo del

presupuesto (Cepal, 2021); más adelante, en la década de los años setenta, con la evolución y complejidad de la gestión pública, la Agencia de los Estados Unidos para el Desarrollo Internacional (Usaid), propuso una novedosa metodología para la evaluación de las políticas públicas, llamada Metodología del marco lógico, para

resolver las dificultades en la implementación de los programas y proyectos, sobre todo en lo que respecta a la clarificación de sus objetivos en diferentes niveles de causalidad, por medio de la identificación de las responsabilidades y la propuesta de un método de seguimiento y control que permitiera comparar lo planificado con lo realizado en la práctica. (Cepal, 2021)

Para Parsons (2007), «la evaluación de políticas públicas es el examen objetivo, sistemático y empírico de los efectos que las políticas y programas públicos tienen en relación con sus objetivos propuestos» (p. 563); de igual manera, Roth (2006) sostiene que la evaluación se puede entender como una práctica basada en una información pertinente, que permite opinar de una manera más acertada acerca de los eventos de acciones públicas. Su importancia es cada vez mayor, cuando instituciones y gobiernos fundamentan su legitimidad en los resultados de sus actividades. Con el avance de la democracia, el desarrollo de los medios de comunicación y el acceso cada vez mayor a estos por parte de grupos poblacionales y de presión más cohesionados y fuertes, y junto a ello la penetración de los medios digitales en la cotidianidad de las personas, hacen que la evaluación de la gestión pública y la rendición de cuentas de los gobiernos hacia la comunidad, sea un mandato constitucional en la mayoría de las democracias occidentales hoy día.

En dicho contexto es donde aparece el control social como mecanismo de participación de la sociedad contemporánea, entendido como el derecho y el deber que le asiste a todo ciudadano a participar de manera activa, individual o colectivamente a través de grupos organizados como las veedurías ciudadanas, para la vigilancia y monitoreo de la gestión pública y los resultados de la misma. Incidir en la gestión pública es la razón de ser de la democracia participativa; es la «capacidad de cada ciudadano de participar en la construcción y definición de las políticas en el marco de la vida económica, social, cultural, política y administrativa de la Nación» (Función Pública, 2018).

Una democracia se perfecciona más en la medida en que los ciudadanos se hacen partícipes de las grandes decisiones que los gobiernos piensan tomar, para que el ejercicio de lo público tenga la aceptación esperada por el grueso de la ciudadanía; en ese orden de ideas, el ciclo de una política pública se hace virtuoso y las decisiones del Estado gozan de la aceptación ciudadana, entendido este como el deber ser de la democracia y del Estado que la enarbola, dándole sentido al principio constitucional de ser un verdadero Estado social de derecho.

Algunas políticas públicas transversales para el centro de la ciudad de Medellín

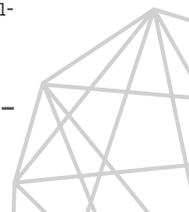
A pesar de que desde el año 1995, los distintos alcaldes que ha tenido la ciudad, , han venido implementando estrategias de intervención desde la municipalidad para atender las complejas problemáticas que cada día se acentúan con más fuerza en el centro de la ciudad, producto del crecimiento de la población y las demandas no satisfechas de amplios grupos poblacionales, en temas como el empleo, salud, educación, vivienda, recreación, movilidad, seguridad, uso del espacio público, etc., la mayoría de ellas no han logrado detener el deterioro acelerado del centro de la ciudad, agudizando sus problemáticas y complejizando sus soluciones. Las demandas de grupos poblacionales, como los habitantes de calle adultos, infancia y adolescencia en calle o en situación de calle, jóvenes sin oportunidades de estudio o trabajo, consumidores de sustancias psicoactivas, población LGTBI+Q, inmigrantes, entre otros, que se manifiestan de manera especial en espacios como el centro de la ciudad, lugar de encuentros y desencuentros de la comunidad vulnerada en sus derechos fundamentales, no escuchada ni atendida en sus demandas y necesidades básicas, vienen siendo atendidas por parte de la municipalidad, ya no con programas coyunturales, sino con políticas públicas que, como se ha venido argumentando, son el mejor de los instrumentos de acción política que pueda emprender el Estado para la atención integral y en el tiempo dichas demandas. A partir del año 2000 se empiezan a expedir por parte del Concejo Municipal de la ciudad de Medellín, varios acuerdos que dan vida a dichas políticas públicas, a saber:

- Para la población joven, se expide el Acuerdo Municipal 02 de 2000, por el cual se adopta la Política pública de juventud en el Municipio de Medellín, según mandato de la Ley 375 de 1997; el mismo que fue actualizado en el Acuerdo 019 de 2014 y que tiene como objetivo principal

Establecer el marco institucional para la articulación entre políticas intergubernamentales, sectoriales, poblacionales y generacionales que tienen el objetivo de garantizar el reconocimiento cultural, la inclusión social, la participación política, la equidad económica y, en general, el goce efectivo de los derechos reconocidos en el ordenamiento jurídico interno y los ratificados en Convenios y Tratados Internacionales para el desarrollo de los y las jóvenes de Medellín.

- Para la atención integral de la infancia y la adolescencia, en consonancia con la Ley 1098 de 2006, que expide el Código de infancia y adolescencia a nivel nacional, el Concejo de la ciudad expide el Acuerdo 84 de ese mismo año, el cual adopta la política pública de Protección y atención integral a la infancia y la adolescencia, y se crea el Consejo de política de infancia y adolescencia en la ciudad de Medellín; dicho Acuerdo fue recientemente actualizado por el 143 de 2019, en el cual se incorpora un enfoque diferencial a los niños, niñas y adolescentes migrantes.
- Para la atención de la población LGTBI+Q, el Concejo municipal aprueba el Acuerdo 08 de 2011 que le da vida a la política pública, la misma que tiene como fin «el reconocimiento de la diversidad sexual e identidades de género, para la protección, restablecimiento, atención y garantía de derechos de las personas lesbianas, gay, bisexuales, transgeneristas e intersexuales (LGBTI) del Municipio de Medellín», y además tiene el propósito de fortalecer los procesos organizativos en el ámbito local.
- El Acuerdo 024 de 2015 contempla la política pública social para los habitantes de la calle del municipio de Medellín, el mismo tiene como objetivo principal

Establecer la Política Pública social para los habitantes de la calle del Municipio de Medellín con la finalidad de garantizar, promocionar, proteger, promover y restablecer los derechos de ese grupo de personas, con el propósito de lograr su atención integral, rehabilitación e inclusión social.



- En el año 2019, el Concejo de la ciudad aprueba el Acuerdo 145 de 2019, único en Colombia, con el cual se busca implementar la Política pública de protección a moradores, actividades económicas y productivas (PPPMAEP), cuyo objetivo fundamental es «garantizar el acceso a la protección, mejoramiento y sostenibilidad de los modos y medios de vida de los moradores de sectores objeto de intervención, como fundamento de intervención en el territorio».

Con esas políticas públicas expedidas a la fecha por el Concejo de la ciudad de Medellín, muchas de ellas modelo de gestión pública en el contexto nacional e internacional, se viene avanzando por parte del Estado en el nivel territorial local, para atender las demandas y necesidades específicas de grupos poblacionales que transversalizan las problemáticas que hoy día evidencia el centro de la ciudad de Medellín; no obstante, aún falta por estructurar la gran política pública que armonice las ya existentes para una atención integral de las mismas, pues nuevas realidades y problemáticas sociales —como la inseguridad cada vez mayor, la informalidad económica de muchas personas y familias, la movilidad, la contaminación, los procesos de gentrificación, el uso del espacio público, los inmigrantes, las plazas de vicio y el consumo de drogas alucinógenas en vastos sectores de la población— vienen haciendo del centro de la ciudad de Medellín o Comuna 10, un espacio cada vez menos atractivo y más abandonado, transitado diariamente, según la Alianza Interinstitucional Privada «Medellín cómo vamos», por cerca de un millón y medio de personas (Medellín cómo vamos, 2021).

Gerencia del Centro, estrategia de gobernanza para el centro de la ciudad

Desde finales del siglo pasado, la ciudad de Medellín ha venido experimentando, por parte de la municipalidad, un proceso de atención e intervención política mucho más centrado en las distintas problemáticas que se han venido acumulando con el tiempo, en la medida en que la población viene creciendo y acentuando sus demandas en todos los niveles por parte del Estado.

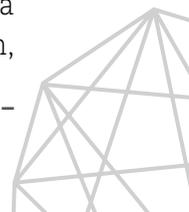
Es a partir de 1995 cuando Sergio Naranjo, alcalde en ese entonces, propone una estrategia de intervención a problemáticas ya evidenciadas y



acumuladas desde años atrás en distintos sectores y comunas en las que se encuentra dividida administrativamente la ciudad; siendo la Comuna 10, también llamada La Candelaria, o comuna del centro de la ciudad, la de mayores problemáticas y complejidades sociales, políticas y económicas para la ciudad, la que empieza a recibir la atención desde la municipalidad, al designar el alcalde, al primer gerente social para dicha comuna. Esta estrategia de gestión pública fue establecida como programa en el Acuerdo municipal 043 de 1996, modificado por el Acuerdo municipal 43 de 2007, el mismo que buscaba un acercamiento directo con todas las Juntas de Acción Comunal de la ciudad de Medellín. (Acuerdo 043 de 2007)

Dicha estrategia no tuvo continuidad por parte de las siguientes administraciones locales hasta el año 2004, cuando el alcalde que empieza su período, en ese año, propone nuevamente una atención más focalizada para el centro de la ciudad, nombrando al primer gerente del centro. Dicha tarea fue encomendada al comunicador social y periodista Jorge Melguizo. Desde esa fecha hasta hoy los sucesivos gobiernos municipales han mantenido la estrategia de gestión político-administrativa con siete gerentes que se han nombrado, cada uno con una visión distinta de intervención a las complejas problemáticas del centro. A los primeros les correspondió desplegar sus acciones, más desde las ganas que con herramientas políticas, pues esa figura no tenía el peso político, administrativo, ni tenía presupuesto para desarrollar una gestión efectiva, era más un cargo para cumplir compromisos políticos del alcalde de turno; solamente en la actual administración municipal, la gerencia del centro se ha dotado de las herramientas mínimas necesarias para poder ser más efectiva en el desarrollo de tan complejo cometido público, como contar con un presupuesto propio, tener asignado una planta de personal entre funcionarios de carrera y contratistas, en un número medianamente razonable, para poder funcionar con más independencia, autonomía y eficacia (Pabón, M., 2020).

A dicha estrategia de gobernanza le falta lo más importante, esto es, una verdadera hoja de ruta señalada por una política pública integral, que articule las otras políticas públicas, ya expedidas por el Concejo de la ciudad; que posibilite el desarrollo de la misma para que la atención por parte de la alcaldía al centro de la ciudad, y la comuna 10, de la cual hace parte, pase de ser una estrategia de intervención,



la mayoría de las veces improvisada, fragmentada y, por ende, ineficaz, a una verdadera política de Estado que se proyecte en el tiempo para que responda a las complejas demandas y particularidades de la centralidad más importante de una ciudad cosmopolita como Medellín con más de dos millones seiscientos mil habitantes.

Estas políticas públicas, que se implementan de manera desarticulada, cuyos efectos no se logran visibilizar, no solo por la complejidad de las poblaciones hacia las cuales van dirigidas, sino porque no existe la política pública sombrilla que las articule y las visibilice, hacen que sus presupuestos y acciones, que no son pocas, se optimicen para que haya una mejor gerencia pública y efectividad en sus acciones en la ejecución del presupuesto que demanda la aplicación de dichas políticas.

Línea de tiempo de los gerentes del centro y sus respectivos proyectos

Sergio Fajardo Valderrama fue elegido alcalde de la ciudad de Medellín para el período 2004-2007. Le correspondió iniciar los períodos de cuatro años, porque antes eran de tres (Acto Legislativo N.º 2 de 2002). Fue él quien decidió retomar la estrategia de intervención de las problemáticas del centro de la ciudad, con el nombramiento del primer gerente del Centro, Jorge Melguizo. En cerca de un año que estuvo al frente de dicho cargo, estructuró el primer plan especial del centro, llamado *El centro vive*, e inició el proceso de peatonalización de la carrera Carabobo, vía arteria del centro de la ciudad que estaba en un completo deterioro, tomada por los venteros ambulantes, la inseguridad y el tránsito de todo tipo de vehículos que no dejaban espacio para el tránsito de los peatones con las consecuencias de accidentalidad, mortalidad y contaminación auditiva, visual y ambiental, propias de esta situación.

Le sucedió el urbanista Juan Bernardo Gálvez, quien terminó su gestión con el período del alcalde municipal en 2007; le correspondió no solo continuar con el proyecto de peatonalización de la carrera Carabobo, sino que, además, consolidó el plan especial *El centro vive*; lideró el proyecto de intervención del separador seguro de la avenida Oriental, llamado *Las pirámides*, proyecto que significó tumbar los árboles que había en dicho separador y construir unas pirámides en el separador central.

Desde su inicio fue muy cuestionado por la comunidad, porque acabó con el poco verde que tenía, la más congestionada y contaminada de la ciudad; adicionalmente, lideró el diseño y construcción del *Parque Explora*, que se ha convertido en un museo interactivo de ciencias y un símbolo de transformación social y educativa en el ámbito nacional e internacional; de igual manera, condujo el proyecto *Rumba segura en el sector de Barbacoas*, lugar de encuentro de la población LGTBI+Q, convirtiendo el lugar en un espacio de diversión singular, para una población que cada vez gana mayor visibilidad en la sociedad, gracias a la cultura de aceptación de la diversidad que hoy día suscita aceptación no solo en la ciudad, sino en el país y el mundo entero.

Para el período 2008-2011, es elegido alcalde de la ciudad Alonso Salazar Jaramillo, quien siendo parte del mismo equipo político del anterior, nombró como gerente del centro a Sonia Vásquez, primera mujer en ocupar dicho cargo, y a quien le correspondió liderar el proyecto de construcción del *Tranvía de Ayacucho*, en lo relacionado con la intervención social y compra de predios en la jurisdicción del centro, lo mismo que la edificación del *Museo Casa de la Memoria*, gestión que realizó en dos años y medio que estuvo al frente del cargo. Le sucedió Adriana Sampedro, quien culminó la gestión iniciada por Sonia Vásquez Mejía.

Para el período 2012-2015 es elegido alcalde Aníbal Gaviria Correa, quien nombró como gerente del centro a Jorge Iván Giraldo Jiménez. El cargo lo ocupó los cuatro años de la administración del alcalde Gaviria y le correspondió desarrollar los siguientes proyectos: *Plan de gestión de la intervención integral del Centro*, documento ambicioso, bien estructurado y planeado, que se planteó como un

Programa bandera del Plan de Desarrollo, con el propósito de mejorar las condiciones socioambientales, culturales, urbanísticas, de seguridad y de movilidad del Centro Metropolitano, así como resignificar la capacidad de convocatoria del Centro tradicional y representativo, fortaleciendo la convivencia, para lograr un Centro próspero y apto para caminar y disfrutar, donde el ciudadano se apropie del territorio. (PGIIC, 2015).

Este plan contempló acciones de intervención para el centro de la ciudad, a largo plazo. Bien puede ser el insumo para estructurar la política pública integral que necesita con urgencia el centro de la ciudad.



Le correspondió también a Jorge Iván Giraldo Jiménez la puesta en marcha del *Tranvía de Ayacucho*, la construcción del *Centro de salud de San Lorenzo*, de la *Institución Educativa San Benito* y el diseño de la *Galería Bolívar*.

Para el período 2016-2019 fue elegido alcalde Federico Gutiérrez Zuluaga, quien nombró para la gerencia del centro a Pilar Velilla Moreno, una persona de reconocida trayectoria en el mundo de la cultura y las artes de la ciudad. Acompañó al alcalde en todo su mandato estuvo a cargo de los siguientes proyectos: emprender la *Reforma del Parque Bolívar* que se encontraba en estado de completo abandono por parte de la ciudadanía y la Alcaldía; la *Semipeatonalización de la avenida La Playa*, con el fin de ganar más espacio en esa arteria vial para el peatón; el proyecto *Transformación del corredor verde de la avenida Oriental*; recuérdese que en la administración de Sergio Fajardo se convirtió en un foco de críticas las pirámides de cemento, por cuanto quitaron lo poco de vegetación que tenía ese importante corredor vial del centro de la ciudad; de igual manera, el *Diseño de espacio urbanístico para la generación de apropiación de espacios culturales en el parque de Bolívar*, el mismo que intenta darle más vida al parque más importante que tiene la ciudad en el centro de ciudad.

Este plan contempla acciones de intervención para el centro de la ciudad, a largo plazo. Bien puede ser el insumo para estructurar la política pública integral que necesita con urgencia el centro de la ciudad.

A los proyectos aludidos, se suma que también la Alcaldía de Medellín hace parte activa de dos iniciativas privadas lideradas por organizaciones que velan por el mejoramiento del centro de la ciudad: *La Alianza Cultural por el Centro-Caminá pa'l Centro*, y la creación del evento *La arepa invita*, como una forma de exaltar y reconocer la memoria culinaria del maíz y de la arepa, tan propias de la cultura gastronómica de la ciudad y del departamento de Antioquia.

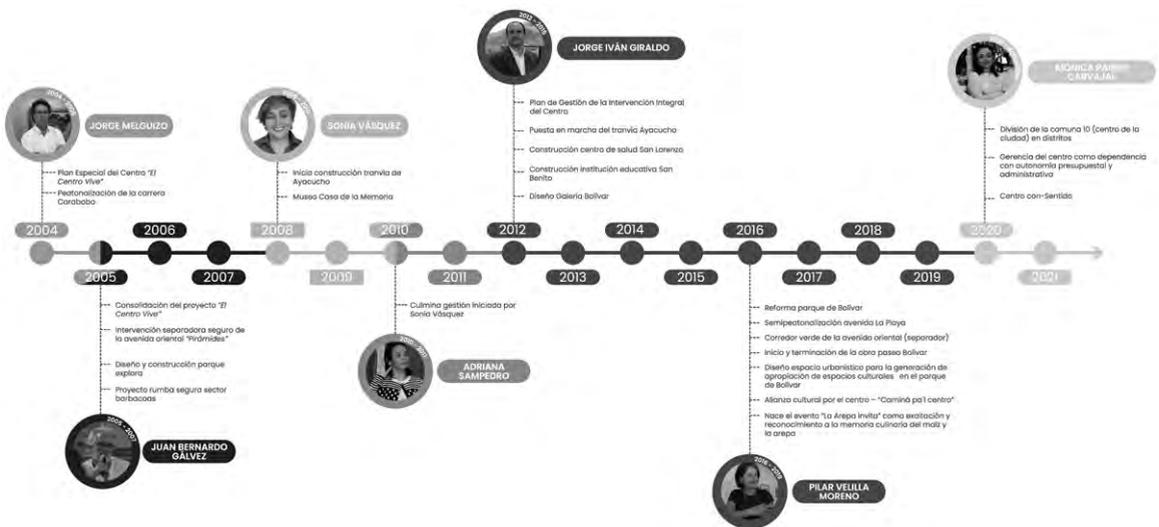
Ya para el período 2020-2023 es elegido alcalde Daniel Quintero Calle, quien nombró en la gerencia del centro a la arquitecta Mónica Pabón Carvajal, persona muy cercana y conocedora de las problemáticas del centro de Medellín, toda vez que ha hecho parte de importantes proyectos e iniciativas cívicas y culturales en pro del centro. A Mónica Pabón,

le ha correspondido no solo estructurar organizacionalmente la gerencia —al conseguir para esta la autonomía presupuestal y administrativa y el nombramiento de una planta de personal más amplia— sino encabezar el proyecto de dividir la Comuna 10, o centro de la ciudad, en distritos, cada uno representando una vocación económica y cultural, y para el caso de la calle Barbacoas, se ha definido el distrito llamado *Diverso*, el cual se ha venido potenciando con la creación de la gerencia de la diversidad para atender de manera específica a la población llamada diversa, que tiene a la calle Barbacoas y sus alrededores como su centro de intervención.

Asimismo, dirige la estrategia *El centro con-Sentido*, con la que se busca, entre otras cosas, una mayor apropiación del centro de la ciudad por parte de la ciudadanía, especialmente, por parte del millón y medio de personas que lo transitan diariamente según *Medellín cómo vamos* (2021).

A finales del año 2022, Mónica Pabó dejó la gerencia del centro y fue reemplazada por el abogado Edimer Felipe Graciano Zapata, quien deberá concluir los proyectos iniciados por la anterior gerente, para el centro de la ciudad, y terminar la estructura de dicha dependencia para una eficaz articulación con las demás dependencias del Distrito.

Figura 1
Línea de tiempo de los gerentes del centro y sus respectivos proyectos



Fuente: Elaboración de los autores (2021)

Pulsiones hacia la resistencia desde la exclusión

Como se ha podido apreciar, la sección anterior hace un amplio recorrido por las políticas públicas y la forma como se ha logrado la articulación con los habitantes para el desarrollo de diversas iniciativas gubernamentales, así como la emergencia de la gerencia del centro y, por tanto, el aumento en la atención y la importancia otorgada al territorio del centro de Medellín y, para los propósitos de este capítulo, de Barbacoas. Sin embargo, como ya se ha planteado, estas iniciativas todavía no encuentran una aplicación efectiva que ponga en equilibrio la delicada ecología del territorio. Es, entonces, cuando surgen preguntas como: ¿cuáles son las condiciones que permiten la exclusión en el territorio?, cuando el espacio sigue siendo gobernado por los poderes públicos e institucionalizados, ¿de qué manera esa exclusión se manifiesta como práctica estética? y, ¿son esas prácticas estéticas e identitarias susceptibles de generar nuevas formas de pervivir en el territorio?

¿Qué relación existe entre la intencionalidad política y la exclusión?

En principio es necesario abordar una postura planteada por Deibar Hurtado (2004), quien plantea una relación, paradójicamente contrastante entre las formas como se manifiestan las intencionalidades políticas en Colombia, tras la apertura económica, y la manera como en la Constitución Política de 1991 se propone un espacio para el autorreconocimiento y el desarrollo libre de los individuos en la sociedad.

Según la propuesta de Hurtado (2004), dicho contraste se ve materializado en el escenario en el que existe una fuerte apertura a la intervención económica global sobre el contexto local, que pone en evidencia las falencias o desventajas de los sistemas de producción nacionales, en contra de industrias mucho mejor desarrolladas, lo cual, por sí solo, ya expone un escenario en el cual la producción local empieza a tener dificultades que desembocan en precariedad.

De otro lado, la propuesta de Hurtado (2004) también tiene en cuenta la entrada en vigencia de la Constitución Política de 1991, documento que hizo especial énfasis en las libertades civiles y las posibilidades de los individuos para buscar su identidad a través de las actividades propias del mercado y del desarrollo de la cultura, situación que presenta un

escenario en donde la población, principalmente joven, se ve impulsada a entornos productivos que demandan una alta competitividad y, al mismo tiempo, a potenciar su identidad a través de las metas que propone este nuevo relato hegemónico relacionado con la economía del mercado.

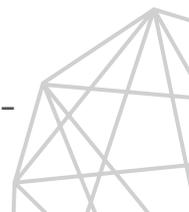
Por tanto, el resultado de dicha convergencia es una situación que, además de presentar precariedad para los individuos que buscan emancipación económica, produce también exclusión en la medida en que las falencias no permiten que en un relato fundamentado en la necesidad de suplir necesidades enfocadas en el estatus (Ospina, 2005) los individuos puedan alcanzar unas metas satisfactorias, es decir, no pueden alcanzar sus objetivos de pervivencia.

De otro lado, Vergara (2013) propone la comprensión de las dinámicas que generan procesos de gentrificación, puesto que se presenta una estrecha relación entre la necesidad de adaptar los modelos económicos urbanos a posturas capitalistas en las que se termina generando exclusión por múltiples caminos; señala como aquellos que no pueden participar de la producción y el consumo de bienes y servicios terminan siendo relegados a espacios poblacionales precarios, quizás de la periferia, aunque no una explícitamente ligada a la distancia física, sino más bien a una de orden económico.

La anterior situación se comprende en Vergara de la siguiente manera:

La experiencia latinoamericana muestra que los planes de renovación urbana tienen como consecuencias principales la pérdida sustancial de población en la zona intervenida, rehabilitación de inmuebles de uso residencial para uso comercial y cambios socioeconómicos y demográficos en la composición familiar de los nuevos habitantes: elementos que en su integralidad y relación hablan de procesos de gentrificación. (Sandroni, 2006; Carrión, 2010, Contreras, 2011, como se citan en Vergara 2013, p. 222).

Esta situación es, asimismo, coherente con la relación estética de la exclusión, en virtud a que las poblaciones marginadas buscan su inserción en los sistemas sociales a través de formas emergentes de expresión, en ocasiones, enmarcadas en la supervivencia, en los ideales planteados por los metarrelatos o en los deseos impuestos por la sociedad de consumo.



Finalmente, plantea diferentes relaciones o flujos para los procesos de gentrificación² que podrían decantarse en diversas manifestaciones o síntomas de sus efectos; sin embargo, lo que resulta más interesante es la visión sistémica y compleja planteada, según la cual no se trata solamente de los relatos expresados en términos de políticas públicas, también es importante la acción de los ciudadanos que buscan satisfacer necesidades de orden estético, quienes se convierten en los consumidores y potenciales habitantes de las zonas que han sufrido procesos de gentrificación.

En este sentido, se puede entender cómo la exclusión parte de problemas económicos que alejan a los individuos de la satisfacción de sus necesidades elementales, pero, además, los separan socialmente por no coincidir con los ideales de ciudadano impuestos por el relato hegemónico, de manera tal que la exclusión, como lo afirma Vergara (2013), contiene unas dimensiones sociales, al generar grupos separados y políticas, al imponer denominaciones que hacen que los individuos adquieran capital político, convirtiéndose en aquello que es necesario «arreglar»; también de manera económica, puesto que el trasfondo termina siendo la imposibilidad de acceso a formas de desarrollo económico y personal.

Pero a la propuesta de Vergara (2013) se puede añadir otra forma de exclusión; una de especial interés desde la creación sensible, la dimensión estética, ya que la manifestación de las tres primeras formas de exclusión, debe ser canalizada por la capacidad de expresión sensible, en la precariedad, que tienen los individuos en relación con sus contextos; de ahí que la segregación los lleva a construir, desde la intersubjetividad, unos códigos y lenguajes comunes, destinados de manera inconsciente a seguir marcando las diferencias y la exclusión social, política y económica.

En el territorio de Barbacoas pueden observarse con claridad estas maneras de exclusión que, al incluir dimensiones sociales, políticas,

2 La gentrificación puede ser entendida como un proceso de transformación urbana consistente principalmente en un cambio sociodemográfico en los espacios habitados como los barrios o sectores de ciudad; Estos cambios suelen centrarse en el desplazamiento de poblaciones menos favorecidas para ser reemplazadas por otras con una mayor capacidad económica, situación que se vuelve progresiva en la medida que encarece el acceso a la satisfacción de necesidades fundamentales (López, 2022).

económicas y estéticas, generan múltiples grupos sociales, a veces por el hecho de compartir las mismas precariedades. Posibilita observar, por ejemplo, cómo los habitantes de calle que son consumidores de estupefacientes de mala calidad, como el conocido bazuco, se agremian en grupos de marginados a los que la otra sociedad no quiere ver y quiere mantener alejados; ellos, se aglomeran alrededor de las formas en las que habitan los andenes, resignifican las palabras, otorgan valor especial a sus pipas o elementos para consumir. Es así como se generan espacios de convivencia y empatía para compartir algo de comida y protegerse en la noche.

También es posible advertir estas formas de exclusión en los grupos de mujeres trans, quienes forman familias por asociación, sin tener lazos de sangre; sus historias son comunes —violencia, abuso, pobreza, desplazamiento— mimetizadas en el hecho de tener una identidad sexual, no coherente con los relatos culturales y religiosos dominantes. Son víctimas de las cuatro formas de exclusión: social, por no ser como los demás; política, al convertirse en parias; económica, al no poder acceder a posibilidades de empleo considerado convencional o, por lo menos, en unas condiciones dignas; finalmente, exclusión estética, porque sus cuerpos y objetos vestimentarios cuestionan los valores éticos y morales de la sociedad, al expresar con libertad (por lo menos, en apariencia) un erotismo transgresor en la esfera de lo público.

Los últimos ejemplos sirven para introducir ilustración acerca de las relaciones existentes entre la exclusión, el ejercicio emergente y resistente de la creación en la cotidianidad y la manera en la que dichas actividades permiten formas de ser y estar en el territorio, dentro de lo cual cabe la pregunta por lo identitario o la práctica de resistencia.

¿Cómo entender la resistencia?

Para iniciar, la pregunta debe hacerse por los valores identitarios, para lo cual se han de tener en cuenta las complejidades en las afectaciones que se dan en territorio; en principio, se podría considerar que un valor identitario es una manifestación emergente, resultante de una dinámica de red (Latour, 1999); en esta, cada camino determina características diversas de dicho fenómeno; es necesario, a su vez, entender que un valor puede considerarse algo verificable, es decir una característica.



De este modo, un valor estético podría entenderse como una manifestación sensible o afectante de una serie de relaciones de causa y efecto dentro de una red que es, a su vez, tangible y simbólica, y que, a su vez, es compartido por diferentes individuos que lo comprenden en contexto y validan su representación, es decir, que tiene sentido para un grupo social. En el caso de territorios como el de Barbacoas, además, tiene la potencia de ser una característica que lo hace diferente a otros lugares.

Estos valores identitarios pueden encontrarse en diferentes escalas de iconicidad (Villafañe, 1985), puesto que puede tratarse casi de cualquier cosa que pueda ser percibida y representada —olores, imágenes, sonidos, elementos lingüísticos y quinestésicos, entre muchos otros—, pero también pueden trascender el universo simbólico y llegar al nivel de cartografías mentales colectivas (Damasio, 2010), en la medida en que términos como «La calle del pecado», o nombres propios como El Gallero y Divas Lounge Bar, también se consideran valores de identidad.

De otro lado, la resistencia, entendida en un marco ontológico, puede ser comprendida como la pulsión expresada por los individuos o los grupos sociales en la búsqueda de emancipación, reconocimiento o supervivencia en su propio territorio, que no se presenta como contraposición a los poderes hegemónicos, sino como una manera de adaptarse o sobrevivir a los mismos; que al ser expresada de manera emergente, vernácula y caótica suele reescribir los paradigmas del poder y, a largo plazo, generar nuevos relatos sociales o culturales.

Finalmente vale la pena acercarse a la práctica de resistencia desde una noción que permita comprenderla como una acción de la cotidianidad que tiene por objetivo una reivindicación o una identificación, desde una postura fenomenológica (Verbeek, 2005), la manifestación de la voluntad humana en la proyección de generar un encuentro con el entorno, que resulte positivo y le garantice al individuo ser y estar, es decir, sobrevivir y pervivir.

No obstante, lo dicho, estas prácticas, reconocidas desde la interacción como las relaciones entre los seres humanos, las ideas y las cosas del mundo, navegan, de manera bastante fluida, entre los paradigmas de orden político, religioso, social y económico que buscan ordenar los espacios urbanos. Es allí donde radica, precisamente, la noción de *resistencia*,

porque las prácticas de la cotidianidad le permiten al ser humano manifestarse y sobrevivir o resistir frente a las imposiciones de dichos proyectos de sociedad.

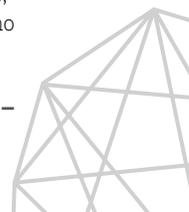
En esta línea, las prácticas de resistencia deberán ser comprendidas desde lo individual, porque las acciones son realizadas por las personas; pero dicha comprensión debe tener en cuenta los efectos en la cultura, puesto que las tensiones en territorio permiten que estas prácticas se vuelvan colectivas o sean reconocidas de manera colectiva, momento en el cual se convierten en maneras de enfrentarse al paradigma, una forma de forzar las fronteras de la norma hasta extenderlas y generar un nuevo proyecto de sociedad (Escobar, 2016), que puede convivir con los hegemónicos en tensiones más o menos equilibradas, en una clara tensión entre el orden y el caos, en la cual la entropía abre el espacio para los *affordances*³ (Buchanan, 1990) y, por tanto, a las manifestaciones de la resistencia.

Es, entonces, la capacidad de aprovechar los *affordances* de las cosas del mundo, aquello que permite que los individuos puedan apropiarse de lo que tienen alrededor por las diferentes formas de exclusión y, desde esa precariedad, actuar de forma prospectiva para buscar maneras de generar relatos políticos alternativos, en los que se garantice la supervivencia y se puedan gestar tensiones hacia la resistencia social, política, económica y por tanto estética.

Consideraciones acerca de la resistencia estética

Ahora, es pertinente proponer una reflexión que pueda poner en contexto el ejercicio de la creación, de la misma forma como se hizo con las políticas públicas, con el fin de entender cuáles son las condiciones que permiten definirla. De esta manera, se plantea un recorrido que busca dar cuenta de cómo la interacción en el contexto de exclusión termina generando un espacio para comprender la identidad territorial y cultural.

3 Se deberá entender el *affordance* como la potencialidad creadora que tienen los artefactos del mundo; pero una potencia que se activa en relación con las experiencias y memorias humanas, capaces en un ejercicio consciente de evaluar los objetos alrededor (tecnologías tangibles y no tangibles) para pensar en posibles usos en el futuro (Buchanan, 1990).



Como lo plantea Ospina (2005), los seres humanos vuelcan sus acciones hacia la satisfacción de necesidades, están definidas por diferentes niveles de conciencia —tanto individual como colectiva—, en la manera que existen unas necesidades que se pueden considerar vitales, es decir aquellas que si no se ven satisfechas pueden terminar con el fin de la vida, mientras que las necesidades creadas están vinculadas con los relatos hegemónicos y las acciones que es necesario realizar para alcanzar dichas metas, como pueden ser tener una casa, estudiar o tener dinero; finalmente los deseos se vinculan extrañamente con pulsiones que van desde lo carnal y mundano hacia las proyecciones de pervivencia enmarcadas en metarelatos, dentro de estos es posible encontrar las pulsiones al deseo sexual y la necesidad de manifestar una tensión religiosa o artística con fines de pervivencia.

No es solo coincidencia que lo anteriormente descrito tiene una relación clara con las formas de exclusión presentadas anteriormente por Vergara (2013), por cuantó, finalmente, el escenario de satisfacción de necesidades, principalmente cuando presentan tensiones hacia el deseo o la pervivencia, requiere de la gestión de recursos, es decir, resolver necesidades de orden económico para poder ser alcanzadas. De modo que los mismos relatos hegemónicos que excluyen a los individuos, les generan un fuerte deseo por buscar maneras de pertenecer y no ser excluidos o por generar formas alternativas de seguir dentro.

Es acá donde se puede volver la mirada a la fenomenología (Verbeek, 2005), como forma de comprender las afectaciones entre las cosas del mundo (incluidos los seres humanos), que tienen una capacidad de agencia y, por tanto, alcanzar metas; en otras palabras, las relaciones con las mediaciones están impulsadas por aquello que se puede lograr en el futuro, como se habría planteado desde la noción de *affordance*. Para ejemplificar esta situación, vale la pena pensar en la interacción de diferentes individuos en el sector de Barbacoas; por ejemplo, un joven de veintidós años que creció en el lugar, siendo víctima de la exclusión social, económica, política y, por tanto, estética; quizás es lo único que tiene en común con otros actores que habitan el territorio, formas de exclusión que los han empujado a la marginalidad desde diferentes latitudes.

Sin embargo, este joven, en la búsqueda de satisfacer sus necesidades fundamentales, aprovecha la potencialidad, “*affordance*” en las situaciones emergentes de otras precariedades, y se da cuenta, por ejemplo, de que los habitantes de calle que recorren la ciudad, recogiendo diversos materiales, entre ellos la madera reciclada, suministran un material de bajo costo; de otro lado, se percata de que su vecindario recibe un número cada vez mayor de inmigrantes que llegan al lugar por los mismos tipos de exclusión; el joven activa su capacidad proyectiva y trasciende el plano de las necesidades básicas; por ello, plantea un escenario en el que el diseño y la construcción de chazas para la venta de dulces y cigarrillos sea una forma de activar una economía resistente; se convierte así, en el proveedor de dichos instrumentos y permite que otros puedan también satisfacer necesidades, en primera medida, fundamentales.

La situación descrita permite asumir un contexto donde la dinámica adquiere una forma teleológica; es decir, la puesta en escena y ejecución de acciones físicas destinadas a la producción de mediaciones que satisfagan necesidades en diferentes órdenes, tiene la potencia de generar espacios de interacción nuevos, no solamente en términos físicos, sino también simbólicos, porque aparecen códigos comunes. En estos espacios comunes radica el ejercicio de creación y búsqueda de futuros posibles (Escobar, 2016) desde la resistencia; en ejemplos como el descrito anteriormente, valga decir, un ejemplo entre muchos, muestra la identidad del territorio.

Al respecto, Félix Duque (2018) propone una forma de entender las dimensiones políticas del asunto mediante la actualización de la matriz técnica de la naturaleza (2018), de manera que las experiencias compartidas por el joven que construye las chazas, los habitantes de calle que buscan el material y los individuos que se ven beneficiados con los objetos resultantes, van generando entre ellos una idea de ecología con su propio equilibrio y, por tanto, como ya se mencionó, una idea de la realidad misma, susceptible de cambiar los paradigmas sobre el control, al plantear otras maneras de usar o implementar artefactos. Dicha cuestión puede proponerse como una ecología urbana compleja, holística y altamente flexible, desde la manera como su universo significativo genera también códigos de interacción diversos (Lotman, 2013) que deben ser interpretados desde todas sus posibilidades.



Conclusiones

A pesar de que la Alcaldía de Medellín, hoy Distrito de Ciencia, Tecnología e Innovación, desde el año 1995 viene implementando acciones institucionales para atender las distintas problemáticas del centro de la ciudad, estas se han venido quedando cortas no solamente por el crecimiento exponencial de las mismas, sino porque la estrategia de crear una gerencia para el centro de la ciudad, desde sus inicios en 2004, no tuvo la estructura organizacional y presupuestal para desplegar acciones más contundentes y eficaces que lograran atender con éxito las complejas problemáticas que el centro de toda ciudad, con características cosmopolíticas como Medellín, le son propias dadas sus dinámicas sociales, económicas, culturales y políticas. Es a partir del año 2020 cuando a la gerencia del centro, organizacionalmente se estructura y se dota de herramientas administrativas más autónomas que le permitan actuar hacia el futuro con mayor eficiencia y eficacia.

Las distintas políticas públicas que el Concejo de la ciudad ha venido expidiendo en los últimos años, para atender las problemáticas del centro de la ciudad, se han quedado cortas por varias razones, entre ellas, la inercia propia del sector público y la poca cultura ciudadana, pues a pesar de que toda política pública debe surtir un proceso de concreción a partir de la participación ciudadana en su formulación, ejecución, evaluación y control social, estas no se han visto materializadas exitosamente, conllevando a que muchas de ellas hayan dejado más frustraciones que satisfacciones en la comunidad, agravando y aumentando, mucho más, problemas que hoy día se han visto irresolutos.

La estructura organizacional que hoy tiene la gerencia del centro, las organizaciones sociales de base que se han creado de tiempo atrás, en pro del centro de la ciudad, las mismas que han venido ganando espacio importante y con mucho más aceptación entre la comunidad que habita el centro de la misma, y las políticas públicas que a la fecha se han expedido por parte del Concejo Distrital, conforman un maravilloso ecosistema que favorece la sumatoria de esfuerzos y voluntades para una mayor organización interinstitucional en beneficio de las complejidades que agobian la principal centralidad de la ciudad de Medellín. Lo anterior será posible en la medida en que la gerencia del centro asuma

un verdadero liderazgo y aglutine a su alrededor la concreción de la gran política pública que necesita el centro de la ciudad para que ofrezca las verdaderas soluciones que demanda.

Una propuesta de política pública que genere reivindicaciones en las tensiones de los territorios, así como plantear formas de relación ecológicas y armoniosas, ha de pasar, en principio, por el análisis de las prácticas creativas y de resistencia estética que configuran el espíritu de un lugar, en donde no se puede desconocer que la afectación entre los actores (Latour, 1999) es lo que configura la idea de realidad particular. De este modo, se puede plantear un escenario común entre el academicismo, que tiende a enumerar y catalogar los fenómenos desde posturas con pretensión científica, alejadas de las realidades complejas, y las políticas públicas que se piensan en un marco de globalidad, pero que hasta ahora comienzan a comprender el delicado y único ecosistema que plantea cada territorio con sus particularidades.

Finalmente, es necesario proponer que la movilización del conocimiento para la búsqueda de soluciones a los problemas actuales de las poblaciones urbanas, debe comprender que existen diferentes formas de conocimiento, con orígenes diferentes que no necesariamente dialogan en los mismos códigos, en ese sentido, ha de ser la capacidad de observar con ojos críticos pero inocentes, que permita comprender sin caer en juicios de valor, que las diferentes formas de exclusión se expresan a través de códigos altamente diversos, por tanto capaces de hacer aparecer múltiples maneras de producir conocimiento y, en consecuencia, de ponerlo en acción para satisfacer objetivos en el orden de la supervivencia o la pervivencia.

Referencias bibliográficas

- Buchanan, R. (1990). Problemas perversos en el pensamiento del diseño. MIT Press.
- Cepal (2021). *Evaluación de programas públicos*. En Gestión pública serie 87Arenas, Dante. https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/46795/1/S2100039_es.pdf
- Concejo de Medellín. (2006). Acuerdo 84 de 2006. Por el cual se adopta la Política pública de infancia y adolescencia de Medellín <https://www.cipdh.gob.ar/catalogo-politicas-publicas/politica-publica/politica-publica-de-primera->

infancia-de-medellin-programa-buen-comienzo/#:~:text=Acuerdo%20Municipal%2084%2F2006%3A%20Pol%C3%ADtica,incluyente%20en%20su%20primera%20infancia

Concejo de Medellín. (2007). Acuerdo 043 de 2007. Por el cual se crea e Institucionaliza la Planeación Local y el Presupuesto Participativo. <https://www.medellin.gov.co/ndesarrollo/wp-content/uploads/2021/10/Acuerdo-43-de-2007pdf>

(2011). Acuerdo 08 de 2011. Por el cual se adopta la política pública para la población LGTBI <https://www.medellin.gov.co/irj/go/km/docs/pccdesign/medellin/Temas/InclusionSocial/Programas/Shared%20Content/Documentos/2020/Acuerdo%20Municipal%2008%20DE%202011%20PP-LGBTI.pdf>

(2014). Acuerdo 019 de 2014. Por el cual se adopta la política pública de juventud en el Municipio de Medellín, según mandato de la Ley 375 de 1997 <https://ctpmedellin.com/wp-content/uploads/2016/12/acuerdo-19-2014-politica-publica-juventud.pdf>

(2015). Acuerdo 024 de 2015. Por el cual se adopta la política pública social para los habitantes de la calle del municipio de Medellín: disponible en: https://www.medellin.gov.co/irj/go/km/docs/pccdesign/SubportaldelCiudadano_2/PlandeDesarrollo_0_15/Publicaciones/Shared%20Content/GACETA%20OFICIAL/2015/Gaceta%204338/ACUERDO%200024%20DE%202015.pdf

(2019). Acuerdo 143 de 2019. Por el cual se define la política pública para el desarrollo integral, el reconocimiento y la potenciación de niñas, niños y adolescentes como sujetos de derechos y sujetos políticos en la ciudad y ruralidad de Medellín, se deroga el acuerdo 084 de 2006 y se dictan otras disposiciones” https://www.medellin.gov.co/irj/go/km/docs/pccdesign/medellin/Temas/InclusionSocial/Publicaciones/Shared%20Content/Documentos/2022/Acuerdo_143_2019.pdf

(2019). (Acuerdo 145 de 2019). Por medio del cual se define la Política Pública de Protección a Moradores, Actividades Económicas y Productivas (PPPMAEP): disponible en: <http://oppcm.concejodemedellin.gov.co/sites/oppcm/files/Informe%20de%20PP%20proteccio%CC%81n%20a%20moradores.pdf>

Constitución Política de Colombia. (1991). Acto Legislativo No 2 de 2002.

Damasio, A. (2010). Y el cerebro creó al hombre. En F. M. Orti (trad.). Ediciones Destino S.A.

Duque, F. (2018). *Filosofía de la técnica de la naturaleza*. Abada Editores.

Escobar, A. (2016). *Autonomía y diseño: La realización de lo comunal*. Universidad del Cauca.

Función pública (2018). En: <https://interno.funcionpublica.gov.co/>

Hurtado, D. (junio de 2004). Globalización y exclusión: de la invisibilización a la visibilización consumista de los jóvenes y dos imaginarios de resistencia. *Última Década*, 12(20), 107-120.

Lahera, E. (2004). Política y políticas públicas. CEPAL, serie Políticas sociales 95. https://repositorio.cepal.org/bitstream/handle/11362/6085/S047600_es.pdf?sequence=1&isAllowed=y

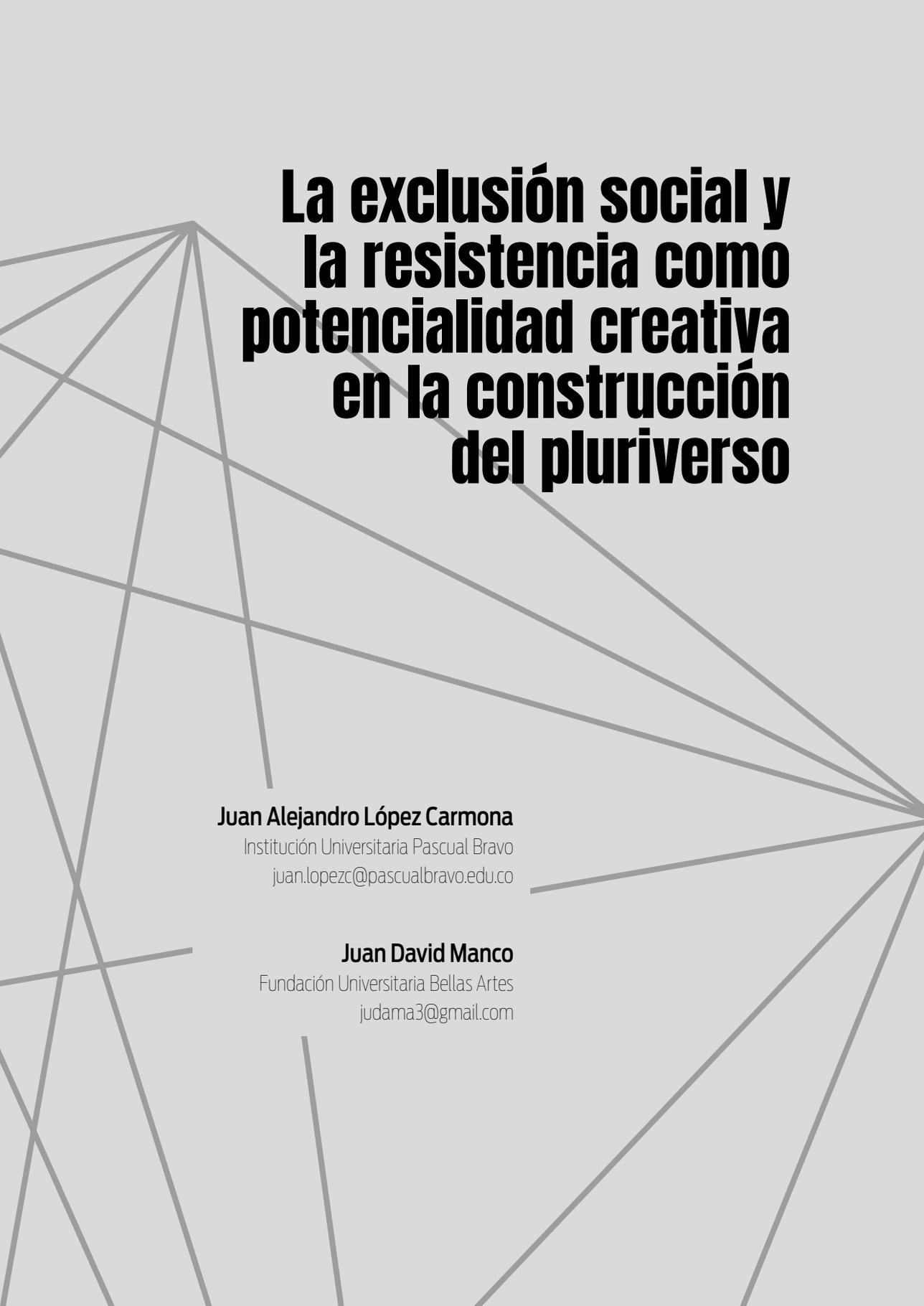
Latour, B. (1999). Technology Is Society Made Durable. *Sociology of Monsters*, 103-131. No.38



A ESA VIDA LE AGRADEZCO EL
QUE YO HAYA PODIDO CONOCER
FORMAS PARA VIVIR, PARA EN-
TENDER TANTAS COSAS DE LA
VIDA, QUE QUIZÁ NO HUBIERA
COMPRENDIDO Y ENTENDIDO.

- Safari -





La exclusión social y la resistencia como potencialidad creativa en la construcción del pluriverso

Juan Alejandro López Carmona

Institución Universitaria Pascual Bravo
juan.lopezc@pascualbravo.edu.co

Juan David Manco

Fundación Universitaria Bellas Artes
judama3@gmail.com

Introducción

Introducción

El sector de Barbacoas en el centro de la ciudad de Medellín es un territorio que, desde el año 1800, ya aparecía en los trazos del mapa de la ciudad y se identificaba con el número diez (Naranjo, 2018). Su historia ha estado atravesada por diferentes apropiaciones que hacen sus habitantes, tanto locales como extranjeros, que llegan fruto de diversas migraciones. Dichas apropiaciones se han caracterizado por prácticas económicas y comerciales que pasan por lo formal e informal, así como por lo legal e ilegal. Se trata de una zona con alto ejercicio económico caracterizado por la transacción informal, el comercio sexual y el microtráfico, todo, en medio de la existencia de familias que intentan atender la educación de sus hijos y salir adelante, a pesar de la adversidad producida por la exclusión institucional y social que recae sobre este territorio. Hoy Barbacoas se localiza en las calles 57^a, 56^a y 55^a, en el centro de la ciudad de Medellín.

La diversidad de este sector favorece tanto la propuesta como la implementación de estrategias que ayuden a comprender sus prácticas de resistencia, producto de la exclusión, pero, al mismo tiempo, como potencia que construye otras lógicas y que, a manera de réplica, el territorio también se reconstruye con ellas.

Esta condición del sector de Barbacoas ha sido investigada desde diferentes perspectivas que han aportado tanto desde enfoques





periodísticos e históricos (Naranjo, 2011, 2018), como desde miradas estéticas, a partir de los cuerpos y las prácticas transgénero (Guzmán, 2017). Sin embargo, no se han identificado procesos investigativos que aborden el territorio desde la exclusión y sus relaciones con las prácticas de resistencia, entendidas estas como detonantes para el pluriverso desde acciones creativas, que surgen no solo por la necesidad de la supervivencia, sino para la pervivencia y la trascendencia de los sujetos del sector.

La exclusión y la resistencia se pueden ver como elementos que se relacionan en una situación de causa y efecto. Esta relación, por supuesto, se daría en una afectación de ida y vuelta, en el entendido de que la exclusión puede dar pie a la resistencia, pero también las prácticas de resistencia pueden generar exclusión de diversas maneras. La forma en la que ambas se relacionan está supeditada al contexto en sí mismo; por ejemplo, la historia de los movimientos sociales ha mostrado que es precisamente la exclusión lo que ha generado procesos de organización y formas diversas de lucha en contra de diferentes discursos institucionales y sociales; así mismo, muchos procesos de resistencia no son necesariamente integradores, lo que permite identificar que ciertas formas de resistencia también generan exclusión a determinadas prácticas o grupos sociales (Lotman, 2013).

En este sentido, es claro que cuando los sujetos son aislados de un relato social, buscarán en la pulsión, tanto de supervivencia como de pervivencia, diferentes estrategias para suplir sus necesidades o deseos en el marco del reconocimiento. Dichas estrategias se pueden entender en clave de prácticas de resistencia, que desde la cotidianidad buscan evidenciar la diferencia como signo identitario de un sector como Barbacoas; es decir, permiten la comprensión del pluriverso que emerge de este contexto.

Esta relación de doble vía entre la exclusión y la resistencia, presenta un *continuum* de afectaciones, en razón a que, pese a que la segunda es resultado de la primera, tanto la colectivización como repetición de los valores estéticos que emergen de dicha resistencia, establece nuevos órdenes que de alguna manera producen exclusión en otros escenarios. En el momento en que se instaura un relato dominante, fruto de la resistencia, caso que en Barbacoas se puede observar a partir de las

estructuras de control *ilegales*, las cuales se oponen al control político o religioso —manifestado por el relato de la iglesia católica como institución—, estos relatos determinan formas de control territorial contra las que se generan, igualmente, resistencias internas dentro del sector. Para Rancière (2009), la exclusión «trata sobre lo que vemos y de lo que podemos decir al respecto, sobre quién tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, sobre las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo» (p. 10).

Lo anterior, plantea la situación compleja y difícil que implica abordar la exclusión y la resistencia como potencia creadora de pluriverso; sin embargo, se trata de comprender, a su vez, la resistencia como potencia; como una práctica que se expresa para ser proyectada y visibilizada, y admite que, a través de ella, se pueda entender una acción creativa como parte de la identidad de una comunidad, una población o un grupo que se resiste a ser estigmatizado. Esta perspectiva consiente hallar relaciones entre la resistencia y el valor identitario de un sector como Barbacoas, aspecto que está vinculado con la construcción de pluriversos a través de los cuales se crea un contexto de convivialidad (Escobar, 2016), como proceso que potencia el ejercicio creativo autónomo en un marco de interacción horizontal entre los actores de un espacio y que se funde en la caracterización de un territorio, en el signo de un sector.

En este sentido, entender las prácticas de resistencia como potencia, permite comprender de qué manera los sujetos producen enacción desde sus diversas relaciones/ interacciones con el contexto; en otras palabras, cómo construyen y crean potencia expresiva. Según Ramírez (2017), la resistencia se trata de «[...] toda la actividad libre y creadora (enacción) de que es capaz el cuerpo social, y que se expresa relevantemente en lo que tradicionalmente se ha concebido como el mundo de la cultura: el arte, la ciencia, la vida ética, el pensamiento filosófico» (p. 24).

De esta manera, es posible comprender la exclusión como el detonante a través del cual los sujetos experimentan rupturas; en palabras de Escobar (2016), se entienden «como momentos en los que se interrumpe el modo habitual de ser-en-el-mundo» (p. 131), y esta interrupción establece las condiciones para que los sujetos construyan

estrategias diversas y alternativas para su relación con el entorno y con los otros a través de múltiples prácticas de resistencia. Estas relaciones producen pluriversos que, en medio de la diversidad de un sector como Barbacoas, determinan procesos integradores en el marco de las lógicas comunales (Gutiérrez, 2015). Así, la resistencia se manifiesta como potencia creadora capaz de construir escenarios que desde un reparto de lo estético emergen como procesos identitarios propios de un sector como Barbacoas.

Finalmente, valga indicar que en la primera parte del capítulo se trata la exclusión como fenómeno de la no pertenencia y sus derivas; en la segunda parte se reflexiona sobre la resistencia como potencia creativa; y, por último, se aborda la construcción del pluriverso desde los diseños otros.



Exclusión

La exclusión como fenómeno de la no pertenencia y sus derivas

La necesidad de comprender las tensiones que se gestan entre la aplicación de políticas públicas o intencionalidades politizantes, y los actores que surgen en las emergencias de los territorios con sus complejidades, ya fue ampliamente revisada en el capítulo 1, en donde el espacio que permite la aparición de dinámicas inesperadas se puede comprender en el marco de cierta inoperancia o falta de adaptación real de las manifestaciones de orden gubernamental, que pretenden imprimir «orden» a los espacios urbanos, con el fin de garantizar una ecología armónica, intencionalidad que por sí misma no se ha cumplido.

Como ya lo ha propuesto Hurtado (2004), el ejercicio de apertura económica que padeció Colombia un par de décadas atrás, no solamente presentó impactos en términos macroeconómicos, que a mediano o largo plazo tuvieron consecuencias en las búsquedas individuales de satisfacción de necesidades, es decir, la supervivencia, sino que generó un escenario paradójico con respecto a la declaración de la Constitución Política de 1991, en términos del ideal de garantizar o potenciar el desarrollo de manifestaciones individuales e identitarias, fundamentadas en el autorreconocimiento, asunto que no necesariamente se vincula de manera directa con la capacidad adquisitiva.





El espacio de convergencia entre estas dos situaciones, la apertura económica, para la cual el país no se encontraba preparado, y el surgimiento de una Constitución que da más fuerza al reconocimiento identitario de los ciudadanos, genera un escenario donde la emergencia originada en la precariedad se hace común. Esto, en la medida en que grandes sectores de la población, principalmente joven, ven cómo aparecen nuevas pulsiones y maneras de identificación que requieren mediaciones materiales para su satisfacción; al mismo tiempo que no se cuenta con los medios de producción o el acceso a sistemas económicos que permitan hacerlo.

En este sentido, como manifiesta Hurtado (2004) el conflicto surgido desde la exclusión se evidencia en las acciones creadoras, como canal natural para su movilización y consiguiente búsqueda de satisfacción de necesidades o deseos, surgidos también en el espacio en conflicto (Escobar, 2016), con lo que se sugiere que la resistencia estética ha de tener una relación, posiblemente de causa y efecto, con la exclusión.

De otro lado, como lo plantea Duque (2018) las interacciones que se dan en las ecologías sociales, en este caso de orden político, económico y legislativo, no solo tienen implicaciones en la satisfacción de necesidades relacionadas con la supervivencia, en su potencia de actualizar los imaginarios culturales generan nuevas tensiones sociales, que para los proyectos de sociedad dominantes, generan pulsiones o deseos vinculados con la mediación material. Las ideas sobre la realidad ahora están relacionadas con aquello que se puede o no se puede obtener; en otras palabras, la realidad de la pertenencia de los individuos a grupos sociales o etnias particulares, se encuentra directamente ligada a su capacidad demostrativa e instrumental de preciarse, de tener objetos con capacidades simbólicas o protésicas.

En coherencia, Ospina (2005) propone cómo las mediaciones objetuales son aquello que permite que las necesidades de primero y segundo orden puedan ser satisfechas. Para ejemplificar, puede ponerse el caso de una persona que se ve obligada a recolectar madera sobrante de las fábricas de muebles situadas en Barbacoas, con el fin de producir artesanías que, en principio, le sirven para garantizar la obtención de alimentos, pero que a largo plazo lo convierten en un vector identitario

del territorio y le permiten trascender con su hacer las fronteras de la pervivencia, haciéndose parte del conocimiento colectivo.

Por su parte, Vergara (2013) aporta el concepto de *gentrificación*, con el que se termina de complejizar la situación de precariedad, por la dicotomía entre la insatisfacción de necesidades y la búsqueda de identidad estética, puesto que la segregación social de aquellos que presentan dificultades para ingresar a los sistemas productivos, necesariamente los empuja a habitar espacios físicos donde la precariedad, producto del abandono estatal, es la principal tensión que fuerza la ecología local.

De tal manera, esta compleja fluctuación de características sociales, económicas y culturales, tiene una fuerte incidencia en la forma como se plantean distanciamientos entre diferentes grupos poblacionales, exclusión, a partir de diferentes *derivadas*: *exclusión social*, *exclusión política*, *exclusión cultural* y, finalmente, *exclusión estética*, las tres primeras exploradas gracias a Vergara (2013).

Exclusión social

En armonía con el capítulo 1, este tipo de exclusión se entiende cuando el espacio de conflicto se da entre las políticas públicas (normativas, manifestaciones legislativas, relatos hegemónicos de la legalidad o la regulación, entre otros), y las posibilidades de satisfacción mínima de necesidades vitales no se ve claramente equilibrada, y los individuos en búsqueda de identificación con su entorno se ven obligados a buscar en la emergencia maneras de sobrevivir. Se trata del tipo de exclusión que podría parecer elemental y el punto de partida para las otras formas, en la medida en que es el mismo discurso político, el que separa a los individuos de la sociedad al arrebatarles su estatus como ciudadanos —en ocasiones, por falta de documentos que los acreditan como pertenecientes—, restando sus posibilidades de acceso a medios de satisfacción de necesidades. Puede estar vinculada en ejercicio de afectación con movimientos cíclicos, producto de exclusiones anteriores; verbigracia, una persona que migra ilegalmente, no puede tener acceso a servicios mínimos, como la educación para sí misma o para sus hijos, lo cual hace que los segundos entren también en exclusión social desde la no pertenencia a la oficialidad.



El sujeto se ve marginalizado desde la ilegalidad o por la dificultad para pertenecer a la institucionalidad.

En Barbacoas es común esta manera de exclusión, como ya se ha determinado. Desde la no aplicación efectiva de políticas públicas o desde la gentrificación, el espacio se ve marginalizado y, por tanto, se convierte en el lugar donde convergen muchos individuos que también se ven precarizados por diferentes circunstancias; es el caso, entre otros, de los migrantes extranjeros ilegales indocumentados, y nacionales en situación de calle que carecen de documentación que acredite su situación de pertenencia a una institucionalidad.

Este es el tipo de exclusión que tiene incidencia, principalmente, en la satisfacción de necesidades vitales —o reales, en palabras de Ospina (2005)— que impulsa a los individuos, desde su pulsión de supervivencia, a buscar alternativas emergentes, entrando en otras maneras de exclusión *política, social y estética*.

Exclusión política

Se trata generalmente de una consecuencia de la primera deriva de exclusión (social); aunque a diferencia de tener en cuenta la incidencia en la capacidad de satisfacer necesidades vitales, en este caso es la imposibilidad o la segregación que se presenta para que los sujetos puedan expresar su ser político, por las mismas causas anteriormente mencionadas pero con unas implicaciones en la colectividad o las decisiones colectivas; al no ser portadores de derechos, también se les impide tener una *representatividad*.

La exclusión política puede comprenderse, entonces, como el resultado colectivo en el agenciamiento de políticas públicas desde la exclusión social, puesto que los sujetos desprovistos de derechos no pueden tomar decisiones en colectivo o agremiarse para buscar cumplir objetivos o proyectos sociales comunes, claramente en el marco de aquello que se encuentra legislado.

Como ya se aludió, las formas de exclusión implican unas búsquedas emergentes para resistir a la hegemonía, y es aquí donde se puede entender que grupos sociales se agremian en la búsqueda de establecer órdenes sociales paralelos que les permita sobrevivir, ya no desde



la individualidad, sino desde una expresión colectiva, de algún modo, una forma de expresar su ser político.

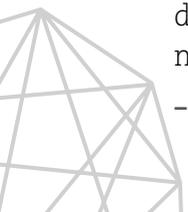
Sin embargo, esa expresión expande el territorio en conflicto para las prácticas de resistencia, por cuanto ahora se trata de formas que directamente pueden competir con aquello que se entiende como lo institucional. Dentro de este tipo de expresiones emergentes, pueden tenerse en cuenta las agremiaciones de mujeres trans que construyen familias o la formación de grupos ilegales dedicados al control territorial y al microtráfico de drogas; también las agremiaciones religiosas emergentes que proponen una alternativa a la Iglesia, vista como institución, que para el caso del territorio tiene, en ocasiones, modos de expresión excluyentes, en razón a la marginalidad o las cotidianidades de los habitantes.

Exclusión cultural

No debe desconocerse que las maneras de exclusión son convergentes y no necesariamente excluyentes; de ahí que la cultural se encuentra quizás en un nivel más alto, precisamente, porque se presenta como consecuencia de una o dos de las anteriores.

Para comprenderlo, es necesario regresar a lo planteado por Duque (2018) y es que, como se pudo ver con la exclusión política y la exclusión social, ambas están atravesadas por la acción, manifestada en formas de comprender, aprovechar y relacionarse con el espacio físico y cultural, lo cual por sí mismo ya implica una actualización de la cultura, en la medida en que se generan espacios cognitivos colectivos que agrupan a individuos que han sufrido alguna de las formas de exclusión anteriores; por tanto, empiezan a desarrollar unas características culturales particulares que los cohesionan y permiten que sus pulsiones empiecen a desplazarse de la supervivencia a la pervivencia; es decir, las intencionalidades trascienden la individualidad y se crea un sentido de comunidad con unos intereses generales, que en el caso de Barbacoas pueden parecer ajenos a los expresados por muchos otros territorios culturales de la ciudad de Medellín.

Es natural, por ende, que la marginalidad y la separación creciente, desde la exclusión social y la política, adquieran ahora la idea de comunidad y generen un territorio estigmatizado en donde se encuentran los

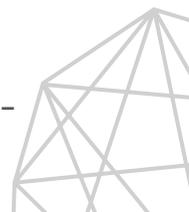


otros, aquellos que se resisten a los relatos hegemónicos que los rechazan, pero de los que no pueden escapar. Es así como se entiende que un espacio como Barbacoas sea desconocido desde sus particularidades y se reconozca desde las prácticas que lo colectivizan y lo separan: la delincuencia, la prostitución, una que, además, cuestiona dogmas sobre lo heteronormativo al ser ejercida por mujeres trans; la migración ilegal, el consumo de drogas, entre muchas otras.

Exclusión estética

Cabe, entonces, la propuesta sobre una forma de exclusión que es la suma de las anteriores, que desconoce las necesidades vitales de los individuos, les arrebatan su estatus como ciudadanos y los marginalizan como población. Como ya se ha visto, la resistencia es un movimiento de oposición a relatos que intentan buscar maneras alternativas para lograr las metas propuestas por los proyectos sociales —sobrevivir, reconocerse, ser reconocido, tener incidencia—, pero, en este caso, desde emergencias completamente por fuera de lo normativo.

Se entiende, también, que esas emergencias se manifiestan estéticamente (Rancière, 2009), en cuanto se convierten en formas de facilitar las acciones movilizadas al cumplimiento de objetivos y, por tanto, en sus interacciones empiezan a configurar un conjunto de códigos y lenguajes particulares en términos de cultura material (García Canclini, 2004) o cultura visual (Acaso, 2011), es decir, la instrumentalización de los actos creativos va generando espacios cognitivos comunes, donde las expresiones se van haciendo identitarias y son entendidas como el espíritu que puede percibirse en términos de los sonidos, imágenes, olores, alimentos, gestos y demás expresiones. Al respecto, Acaso (2011) plantea: «El lenguaje visual contribuye a que formemos nuestras ideas sobre cómo es el mundo, ya que a través de él absorbemos y creamos información especial que captamos gracias al sentido de la vista» (pág. 22). Aunque esta cita hace referencia explícita a características de interacción y simbolismo, a partir de las características icónicas; se trata de un concepto que puede ser fácilmente adaptable a otras variables que, además, generan valores identitarios en el territorio.



La exclusión estética implica, paradójicamente, la marginalización del principal capital expresivo que tiene el territorio, puesto que plantea un lenguaje que disuena de aquello que los relatos de ciudad consideran correctos, aun cuando es el resultado de la convergencia de acciones de resistencia que permiten sobrevivir y pervivir. Son estos valores identitarios resultantes aquellos que presentan la potencialidad creadora del lugar, ya que se configuran en datos directamente extraíbles de los fenómenos complejos y que en diferentes combinaciones entregan múltiples relatos de lo que en Barbacoas sucede (fotografía 1).

Fotografía 1

Ventas informales de artículos usados



Nota: Expresión de una de las actividades económicas presentes en Barbacoas, que permiten la supervivencia.

Fuente: Omar Ruiz Hidalgo (2021).

La fotografía 1 es un ejemplo claro del modo como las diferentes formas de exclusión separan a los individuos de los sistemas sociales y económicos dominantes, empujándolos a buscar, desde la emergencia,

maneras de sobrevivir, manifiestas, en este caso, en la convergencia de discursos de la marginalidad; personas desempleadas al margen de la sociedad (en términos sociales y políticos), que habitan orgánicamente (ilegalmente) el espacio público y buscan comercializar objetos que han sido desechados en las lógicas consumistas contemporáneas. Se trata, por consiguiente, de una pulsión por la supervivencia desde la exclusión, canalizada en la búsqueda de objetos que pueden tener un segundo o tercer uso y, por tanto, adquirir valor de signo dentro de este espacio.

La resistencia, creatividad en potencia

Se ha visto que la resistencia manifestada en acciones utilitarias o simbólicas es siempre estética, en cuanto implica afectaciones en doble vía al convertirse en variables susceptibles de ser reorganizadas para proponer otras posibilidades creadoras o ser en sí mismas el resultado de ejercicios de consolidación de discursos expresivos (López y otros, 2020). La resistencia implica una expresión forzada, surgida en la necesidad e impulsada por la precariedad, que tiene la potencia de generar discursos culturales identitarios y poderosos para la identificación de sectores sociales como Barbacoas, además de las ya ampliamente mencionadas mediaciones de carácter estético o creativo que generan identidad.

La resistencia como *affordance* y pervivencia

Aquí se esbozan las particularidades de la resistencia manifestada en el ejercicio creativo objetual, como una potencia epistemológica con una condición proyectual latente, no necesariamente consciente, pero sí presente e influyente en el desarrollo de las prácticas de la cotidianidad. Para Heskett (2002), el ejercicio creativo se desplaza entre la racionalidad, las afectaciones emotivas y las interacciones sociales en comunidad, puesto que sus resultados se insertan como interfaces que funcionan de manera operativa simbólica, con el objetivo de alcanzar metas en oposición o en coherencia con los proyectos sociales. Esto genera una suerte de diseño (Flusser, 1999) que permite ver al objeto de creación como un vehículo para entender el presente y su camino hacia el futuro (en potencia).

Lo anterior, presenta una situación en la que la indeterminación se hace presente cuando se trata del ejercicio creativo emergente de



las diferentes formas de exclusión, que, por tanto, generan mediaciones difíciles de racionalizar en la medida en que la cantidad de variables implicadas y los criterios para sintetizarlas en un objeto creativo no sigue un criterio lógico de organización, como podría hacerse desde la disciplina del diseño. Sin embargo, sí es posible pensar en la idea de los problemas perversos (Buchanan, 1992) para entender que dicha convergencia de variables o características suele seguir un sentido antiparadigmático-orgánico, caótico, que no puede ser planteado como categorías de una disciplina científica, por cuanto no es posible controlar o cuantificar como proyecto; dicho de otro modo, se tienen como resultado objetos que se mueven entre la realidad objetiva cuantificable y la realidad perceptual o subjetiva (Damasio, 2010).

Esto hace que deba ser entendido desde la interacción entre valores estéticos, culturales, perceptuales en el mismo nivel de importancia o incluso mayor, según el caso, que las características cuantificables desde la realidad objetiva, entendiendo esta última como la necesidad de interpretar el mundo a través de los códigos abstractos del método científico heredado de la modernidad.

En este orden de ideas, y con el fin de encontrar un camino para una concordancia epistemológica entre el método científico y las afectaciones estéticas, el afán de producción de conocimiento verificable, transmisible, discutible y enseñable desde la práctica estética; ha de ser uno que tenga en cuenta una perspectiva fenomenológica, puesto que la descripción detallada de los fenómenos del mundo puede dar cuenta de las relaciones de causa y efecto, así como de las transformaciones que se dan entre los objetos del mundo y los sujetos que las experimentan, claramente en un marco que pone niveles de atención equiparables en la información que puede ser cuantificada, así como en aquella que debe ser descrita cualitativamente; sustentado lo anterior en la propuesta del filósofo francés Bruno Latour (1999) en su teoría del actor-red, según la cual las interacciones entre los seres humanos y los objetos del mundo han de ser entendidas desde sus efectos y desde la posibilidad de generar transformaciones susceptibles de convertirse en cultura, por la repetición o la experiencia.

Otra postura interesante es la de Klaus Krippendorff (2007) en su libro *Investigación en diseño, ¿un oxímoron?*, en donde realiza un acercamiento desde lo que comprende como investigación en prácticas creativas, específicamente en el diseño; propone que es una que se debate entre dos paradigmas epistemológicos diferentes; aunque se vale de la adopción y adaptación de métodos devenidos de las ciencias, no se puede quedar simplemente en la descripción de los fenómenos de la naturaleza o la simple proyección estadística, ha de pensarse en posibilidades que la ciencia puede llegar a desconocer y valer del ejercicio creativo para agenciar los datos obtenidos en un ejercicio investigativo sin aplicar una forma de pensamiento positivista. Esto, en razón del párrafo anterior implica una movilización práctica del conocimiento constituido por la individualidad hacia futuros en potencia, en un estado de indeterminación.

En consecuencia, es necesario reconocer ampliamente el pasado, desde el dato concreto y el control de variables, para pensar en la experimentación y el trabajo creativo, consciente o inconsciente, como caminos hacia el futuro. Este concepto, coherente con el de colocaciones, planteado por Buchanan (1992), según el cual en la indeterminación de los caminos creativos, lo que ha de validarse es la potencialidad de la convergencia de variables; es decir, una solución a un problema de supervivencia o pervivencia dependerá de aquello que se tenga a la mano, producto de la precariedad y la exclusión, y de esas variables de orden material, estético y funcional, dependerá el resultado que hará parte del ecosistema de objetos y códigos identitarios del lugar.

Es allí donde puede ser cartografiada la potencia estética o el *affordance* (Rittle; citado por Buchanan, 1992), para pensar en la forma como las cartografías mentales individuales o colectivas evalúan la potencia mediadora de las creaciones y las proyectan, generando nuevos reparos estéticos, nuevos códigos o nuevas expresiones.

En este orden de ideas, el ejercicio se sitúa entre la comprensión del ser humano en el mundo, pero no desde un punto de vista meramente científico, debido a que ese entendimiento debe pasar por las interacciones que tienen las personas con las cosas que pertenecen al mundo objetivo. Además, se manifiestan aspectos subjetivos como la voluntad,



el deseo, la cultura y la experiencia que, si bien no son medibles o cuantificables, sí pueden ser verificables, evidenciados e, incluso, proyectados en las relaciones sistémicas entre los objetos y los sujetos. Se busca leer el mundo, no a partir de categorías, sí de relaciones y colocaciones (Buchanan, 1992), lo que hace que cada caso requiera de un tratamiento absolutamente específico, ya que una naturaleza particular que no se adapta a otros paradigmas, ha de buscar también que la producción de conocimiento sea una que, a su vez, se adapte a sus complejidades.

Observando de nuevo la fotografía 1, es posible apreciar que no solamente la exclusión genera unas características estéticas particulares que plantean unos códigos separadores; esos mismos códigos ponen de manifiesto la resistencia como *affordance*, al aprovechar la convergencia de variables espaciales, materiales, funcionales y simbólicas para crear una estrategia destinada a generar valor de signo y garantizar la supervivencia de un individuo o grupo familiar, situación que se colectiviza y marca el paisaje del territorio, fenómeno que se ve expandida en lo ilustrado en la fotografía 2.

En la fotografía 2 se puede contemplar a la artista transexual Abraxas, quien desde su identidad y su ejercicio creativo se constituye en la demostración de la convergencia de variables recolectadas por un individuo para proyectar desde la potencia creadora un ejercicio de desconexión identitaria con el territorio. Su forma de trabajar se fundamenta en el *collage*, en el que aprovecha

Fotografía 2

Abraxas en su casa museo

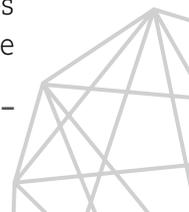


Fuente: Juan Alejandro López (2021).

imágenes de publicaciones impresas universales, que no necesariamente tienen una conexión directa con Barbacoas o, más bien, obedecen a esos órdenes que miran con cierto recelo este territorio. Sin embargo, la configuración de las imágenes resultantes del ejercicio artístico de Abraxas, se encuentran en consonancia directa con diversas maneras de exclusión, en donde la segregación sexual y religiosa entran en juego constante con la seducción y aquello que es considerado tabú. De otro lado, es importante señalar que la convergencia se da también por el hecho de que Abraxas habita el territorio, estableciendo una resistencia desde su identidad como artista transexual mayor, que se opone a otras formas de control territorial, a la precariedad del espacio y a la discriminación con su práctica artística que puede entenderse, también, como performática, puesto que su obra es su vida y es su hogar.

En el desarrollo del texto se comprende que las prácticas de resistencia, en tanto manifestaciones tangibles o hechas presentes a través de acciones sensibles, además de servir como mediadores, cumplen como movilizadores de significados, no solo en el orden de lo subjetivo; también en el encuentro de intersubjetividades donde la relación entre los sujetos se da, precisamente, en ese espacio relacional implicado en los objetos, las prácticas y las cosas del mundo. Un espacio relacional en el cual el mundo físico se convierte en el escenario para la retroalimentación de los imaginarios, aparece una postura que propone unas relaciones de causa y efecto mucho más profundas que la simple facilidad en la comunicación y la interacción, debido a que argumenta que el desarrollo tecnológico genera cambios no solamente físicos, sino, además, en las estructuras de pensamiento (Gutiérrez y otros, 2019). Esta situación resulta importante en la medida en que puede sugerir un marco para comprender la construcción de conocimiento como algo que no se desliga de la acción humana, a través de los objetos tecnológicos o los objetos producto de las acciones cotidianas.

Gutiérrez y otros (2019) hacen un recorrido por diferentes conceptos que se articulan con las propuestas de los teóricos de la comunicación, Marshall y Erick McLuhan (como se cita en Gutiérrez y otros, 2019) que versan acerca de la importancia del trinomio ciencia/tecnología/sociedad; y cómo dentro de los intercambios que se dan entre estas tres dimensiones, ocurre una transformación profunda de las maneras de



pensamiento, las formas de acción, por tanto, los modos de comunicación, situación que afecta no solo la manera en la que se construye el conocimiento, sino también las estructuras mentales que lo representan, cuando el pensamiento se convierte en simulación para la toma de decisiones en las cartografías mentales (Damasio, 2010).

En otro sentido, un concepto que dentro de la propuesta de los autores llama bastante la atención es el de *exaptación* (Gould citado en Gutiérrez, Islas y Arribas, 2019), que en esencia es un proceso de adaptación evolutiva en el que un rasgo que se desarrolla para una finalidad, termina cumpliendo otra completamente diferente, a partir de la potencia *affordance*, sus características morfológicas, estructurales y funcionales, habitualmente observado en la evolución biológica de las especies, pero que se ajusta bien a las condiciones de cambio presentadas en los medios, como lo entienden Marshall y Erick McLuhan (citado en Gutiérrez, Islas y Arribas, 2019).

La *exaptación* es un término que se puede emplear para describir la manera en la que se desarrolla el conocimiento como producto de la interacción con los objetos del mundo, en vista de que la tensión del trabajo creador humano ha puesto especial interés en la definición de características particulares en los objetos y se ha encargado de generar constantes adaptaciones a dichos objetos para buscar nuevas formas de hacer y, en consecuencia, de definir, entender y relacionarse.

Aquí, es necesario aclarar que se propone una idea de objeto creado, o tecnológico, que no se encuentra necesariamente ligada a la concepción material de las cosas; más bien al ejercicio de configuración de características que responden a unas necesidades específicas y que buscan efectivizar la interacción. Dentro de esta noción, caben objetos de alta tecnología y existencia material; así mismo, las definiciones más simples; por ejemplo, el conocimiento que permite a un ser humano usar un martillo de manera adecuada, resolver una operación matemática, leer, escribir, incluso, construir un concepto aplicando criterios de lógica. Los objetos tecnológicos serán entendidos, para el propósito de este capítulo, como posibilidades realizables que sirven para alcanzar metas y son producto de una *exaptación* impulsada por el ejercicio creativo humano, desde el *affordance* y el encarnamiento.

En este orden de ideas, Gutiérrez y otros (2019), extienden la noción de exaptación en la tétada de McLuhan al momento de plantear cómo esta forma de comprender el desarrollo de nuevos usos y funciones se vincula con el desgaste de los medios, el desarrollo tecnológico y la afectación *desarrollo tecnológico-desarrollo cultural*, puesto que el cambio en el uso y la función de los objetos tecnológicos reconfigura las interacciones sociales y, en retorno, las nuevas interacciones sociales generan agotamiento de los instrumentos y obligan a su revisión desde las características que les permiten tener otros usos y funciones, es decir, aprovechar sus *affordances*.

La construcción del pluriverso

El concepto de pluriverso desde los diseños otros

Las formas de ser en el mundo determinan procesos de adaptabilidad y comprensión de la diferencia como realidad inmersa en lo cotidiano, la cultura y la sociedad; entender que no existimos en una realidad homogénea, y que la diversidad, el contraste y lo otro hacen parte de la cotidianidad que día a día construimos como sujetos culturales, políticos y sociales; significa comprender el pluriverso como una perspectiva para dar sentido a los constantes procesos de fusión, hibridación o sincretismo por los que atravesamos constantemente como sujetos al estar inmersos en un territorio. Esta noción no solo apunta a vivir en la diferencia, sino que se direcciona a comprender que en esa diferencia también nos fusionamos y mezclamos con lo otro que no necesariamente es igual a nosotros.

Precisamente, esta noción determina una crítica desde el pensamiento decolonial, a la postura de pensar un mundo hecho de un solo mundo y, por el contrario, defiende la idea de que «aunque el planeta es singular el mundo es plural —porque está formado y visto en diferencia—, como nosotros» (Fry, 2015; citado en Escobar, 2016, p. 136).

En otras palabras, para pensar en el pluriverso es fundamental desarrollar una sensibilidad a la diferencia. Es esta diferencia la que genera tejidos complejos en las relaciones sociales, culturales y políticas de los territorios, y comprender dicha complejidad, implica valorar los diversos



procesos que, a partir de la resistencia como potencia creativa, construyen los sujetos desde diversas teleologías singulares o colectivas.

Respecto de lo anterior, y con el fin de ampliar el concepto de pluriverso desde la realidad del sujeto, Orlando Fals Borda (2009) propone la idea del *ciudadano sentipensante* «como el que combina la razón y el amor, el cuerpo y el corazón, para deshacerse de todas las (mal)formaciones que descuartizan esa armonía y poder decir la verdad» (p. 10). Este ciudadano sentipensante está mediado por la empatía, por la escucha consciente y por el reconocimiento de la otredad como fundamento para la convivencia. Es un sujeto que, mediado por el afecto, no está en el mundo, sino que deviene en él como estrategia para volverse eso otro, con el fin de conservarlo y resignificarlo. Por su parte, Bastidas Aguilar (2020) propone que la validación del sentipensamiento tiene que ver con la posibilidad de reconocer lo diferente como parte de la ecología que se habita; en el caso de Barbacoas se materializa en la oposición de las prácticas de resistencia que se comprenden y reconocen desde un factor común, esto es, las diferentes formas de exclusión.

Las verdades únicas que se soportan por una globalización neoliberal, son verdades contra las que el pluriverso se resiste. Una investigación que se fundamente desde el pluriverso, «permite reimaginar y reconstruir mundos sostenibles» (Gutiérrez, 2015, p. 116). Para ello, es importante desoccidentalizar el conocimiento para dar paso a un mundo multipolar y, de esta manera, despejar lo pluriversal, lo diverso, lo diferente, lo otro.

Valorar esas diferencias en el marco de una convivialidad, permite resignificar las prácticas que hasta ahora se han considerado como erráticas o por fuera de la norma. A su vez, establece un contexto de investigación que valora, en un mismo nivel, las acciones de los sujetos en la búsqueda del desarrollo de una potencia enactiva que trasciende la dualidad moral de lo bueno y lo malo. Este es, precisamente, el enfoque desde el cual se busca comprender las prácticas de resistencia como potencia creadora. Resignificar desde el pluriverso implica proponer niveles de comprensión contextual de los sujetos y sus múltiples relaciones con lo material y lo trascendente, con lo funcional y lo simbólico.

Al margen de la ley, Barbacoas siempre ha tenido como base una revolución que intenta resistir la vida desde la marginación en sus diferentes

manifestaciones; por ejemplo, constituirse, en la década de 1980, en el lugar que acogió una nueva individualidad emergente, como fue la homosexualidad escondida de la mirada acusadora de la sociedad del momento, pasando por las diversas familias que allí habitan y sobreviven de su creatividad —vendedores ambulantes, carpinteros, confeccionistas— sobre todo, después de 2013 cuando se expulsó a más de quinientos indigentes del sector (Martínez Arango, 2016), hasta el proceder de quienes ven en la droga una salida económica para la supervivencia económica o emocional.

Lo anterior, muestra la complejidad y diversidad de Barbacoas; desde una mirada decolonial, es necesario comprenderla más allá de lo homogéneo. Hacer el giro en la mirada ayuda a construir conocimiento a partir de la diferencia, del otro, del contraste; en últimas, desde una perspectiva del pluriverso. Construir sensibilidades hacia la diferencia es lo que refiere al pluriverso, lo que contribuye a una discusión que va más allá de los dualismos y permite la emergencia de nuevos horizontes de sentido donde tradicionalmente se ha visto exclusión y desfuturización (Escobar, 2016). El sector de Barbacoas se constituye, así, en una oportunidad de análisis desde el pluriverso, a partir de su configuración única en un tejido de entramados complejos y heterogéneos de vida, pero con procesos de convivialidad particulares que lo caracterizan (Fotografía 3):

Fotografía 3

Ventas informales de artículos usados



Fuente: Bohorquez, 2022. Nota. Mural *La cuadra entonada*.



La escena de la fotografía 3, está vinculada estrechamente con la cotidianidad colectiva de Barbacoas. En la fotografía se pueden ver habitantes del territorio en sus dinámicas habituales y al fondo el mural *La cuadra entonada* (realizado mediante un ejercicio de creación colaborativa entre los investigadores, artistas y habitantes del sector, 2021), que se explorará más adelante, pero que para los intereses de este capítulo refiere a la configuración y representación de un imaginario colectivo que sintetiza las variables culturales y la diversidad de Barbacoas, mediante un ejercicio que valora la incidencia de procesos instrumentales como la venta de frutas o ciertos comestibles; procesos sociales como la incidencia de gestores culturales, artistas y personajes identitarios; procesos de imaginarios compartidos como la definición de símbolos de pervivencia (acotados en actividades prácticas con niños, niñas y jóvenes de la comunidad) y, finalmente, procesos de identificación comunitaria, en vista de que el mural es conservado y cuidado por múltiples actores al sentirse vinculados emocionalmente con el relato presentado.

Discusión

Discusión y conclusiones

El reconocimiento de las relaciones entre la exclusión y las prácticas de resistencia establece un punto de partida, para comprender cómo desde esta interacción emergen potencias creativas que, como resultado, terminan generando un pluriverso cargado de diversidad, contraste, disonancia y alteridad. Estas relaciones conceptuales orientan una ruta metodológica significativa¹ para el análisis de territorios excluidos y estigmatizados; estos territorios otros que, al habitar entre la supervivencia y pervivencia, constantemente resignifican su cotidianidad a través de sus acciones, las cuales conducen a la creación de objetos materiales o simbólicos que transitan desde lo subjetivo hasta lo colectivo, para configurar un espacio densificado por el contraste, pero resignificado por la diversidad y el sincretismo como característico de lo *pluriversal*.

Todos los tipos de exclusión abordados en este capítulo, no solo dan cuenta de la diversidad de procesos de aislamiento a los que los sujetos y

1 En el capítulo 3 se aborda una propuesta de aplicación metodológica para el reconocimiento de prácticas de resistencia y valores identitarios, fundamentada en las reflexiones planteadas en esta sección.

las colectividades son sometidas, sino que también determinan rutas de comprensión para reflexionar sobre relatos dominantes representados por lo institucional, lo normativo y lo legalizado, y sus relaciones dialécticas con lo orgánico de las prácticas sociales subalternas, ilegales y no institucionales. Este es el contexto que detona, precisamente la acción o, mejor aún, la reacción de los sujetos para la activación de prácticas de resistencia que potencian las diversas formas o maneras creativas de los sujetos en su relación con el entorno y con los demás. Comprender en profundidad esta condición detonante para el surgimiento de la resistencia, establece perspectivas incluyentes para el abordaje de fenómenos sociales que han sido excluidos y estigmatizados por diversos relatos dominantes.

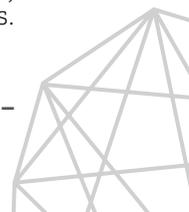
Las realidades del sector de Barbacoas, en Medellín, pueden ser comprendidas como resultado del *affordance*, es decir, como potencia que aprovecha las condiciones materiales o simbólicas para crear nuevos significados, para construir valor de signo. Estas creaciones, a su vez, son usadas y apropiadas no solo para caracterizar el territorio, sino que las apropiaciones también se hacen dinámicas, al punto de recrear nuevos órdenes, nuevos significados, nuevos repartos de lo sensible donde las posibilidades del ver, el oír, el sentir y el ser, se configuren en el marco de la libertad y la realización que genera satisfacer las necesidades de supervivencia o de la trascendencia.

Finalmente, el comprender el trasegar de la exclusión a la potencia que genera narrativas territoriales e identitarias (culturales) en Barbacoas, es un ejercicio sobre la configuración de la cultura desde una mirada estética, es decir, el comprender cómo el sujeto puesto en precariedad intenta sobrevivir y en esa pulsión construye un universo material y simbólico que comparte con otros. Es una manera de observar espacios en donde la diversidad está dada por el territorio en conflicto y da origen a la cotidianidad misma.

Referencias bibliográficas

Acaso, M. (2011). *El lenguaje visual*. Paidós.

Bastidas Aguilar, L. F. (2020). Sentipensar el pluriverso: Legado del maestro Orlando Fals Borda para la Sub-version, la utopía y el buen vivir. *Collectivus, Revista de Ciencias Sociales*, 7(1), 63-74. <https://doi.org/10.15648/Collectivus.vol7num1.2020.2532>



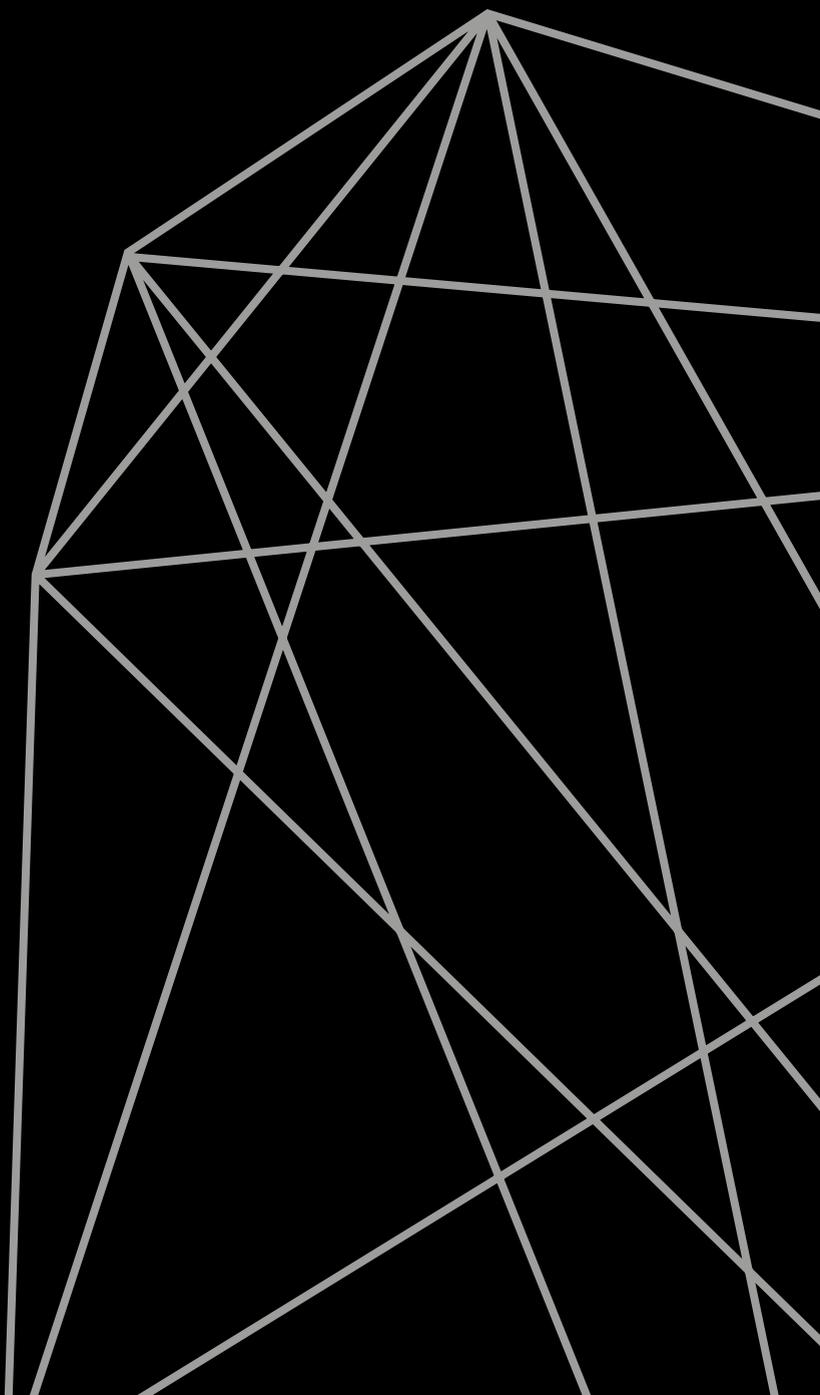
- Borda, O. F., & Moncayo, V. M. (2009). Una sociología sentipensante para América Latina (pp. 9-19). Siglo del hombre.
- Buchanan, R. (1992). Wicked Problems in Design Thinking. *Design Issues*, 8(2), 5–21. <https://doi.org/10.2307/1511637>
- Damasio, A. (2010). *Y el cerebro creó al hombre*. (F. M. Orti, trad.) Ediciones Destino S. A.
- Duque, F. (2018). *Filosofía de la técnica de la naturaleza*. Abada Editores.
- Escobar, A. (2016). *Autonomía y diseño. La realización de lo comunal*. Sello editorial Universidad del Cauca.
- Flusser, V. (2002). *Filosofía del diseño, la forma de las cosas*. (P. Marinas, trad.) Síntesis S.A.
- García Canclini, N. (2004). *Culturas Híbridas, estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Grijalbo.
- Gutiérrez Cortés, F., Islas Carmona, O. y Arribas Urrutia, A. (2019). Las nuevas leyes de los nuevos medios y la reconfiguración del entorno. *Palabra Clave*, 22(2), 1-27.
- Gutiérrez, B. A. (2015). Resurgimientos: sures como diseños y diseños otros. *Nómadas*, (43), 113-129. <https://doi.org/10.30578/nomadas.n43a7>
- Guzmán, V. (2017). *De la estética expandida, la ciudad y sus afectos. Actualizaciones del parte del Periodista y la calle Barbacoas* [Tesis de Maestría Universidad Nacional de Colombia. <https://repositorio.unal.edu.co/handle/unal/62928>
- Heskett, J. (2002). *Design. A very short introduction*. Oxford University Press.
- Hurtado, D. (2004). Globalización y exclusión: de la invisibilización a la visibilización consumista de los jóvenes y los imaginarios de resistencia. *Última Década*, 20, 107-120.
- Latour, B. (1999). Technology Is Society Made Durable. *Sociology of Monsters*, 103-131.
- López Carmona, J. A., Molina Saldarriaga, M. L. y Serna Usme, D. (2020). *Composición Visual. Análisis de variables en la construcción de imágenes*. Fondo Editorial IUE.
- Lotman, J. (2013). *The unpredictable workings of culture*. TLU Press.
- Martínez Arango, R. (25 de 01 de 2016). Presencia de numerosas familias, la nueva cara de Barbacoas. *El Colombiano*. <https://www.elcolombiano.com/antioquia/el-sector-de-barbacoas-paso-de-las-ollas-de-vicio-a-inquilinatos-EH3485446>
- Naranjo, M. (2011). Barbacoas St. *Periódico Universo Centro*. Número 29. <https://www.universocentro.com/NUMERO29/BarbacoasSt.aspx>
- Naranjo, M. (2018). Carta a una calle torcida. *Periódico Universo Centro*. Número 95. <https://www.universocentro.com/NUMERO95/Carta-a-una-calle-torcida.aspx>
- Ospina Toro, W. (2005). Naturaleza contextual del diseño. *Kepes*, (1), 15-30.
- Ramírez, M. T. (2017). Ontología de la resistencia. *Valenciana*, 10(19), 7-28. <https://doi.org/10.15174/rv.v0i19.181>
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. LOM Ediciones.
- Verbeek, P. P. (2005). *What Things, Do Philosophical Reflections on Technology, Agency, and Design*. Pennsylvania State University Press.
- Vergara Constela, C. (2013). Gentrificación y Renovación urbana. Abordajes conceptuales y expresiones en América Latina. *Anales de Geografía*, 33(2), 219–231. https://doi.org/https://doi.org/10.5209/rev_AGUC.2013.v33.n2.43006

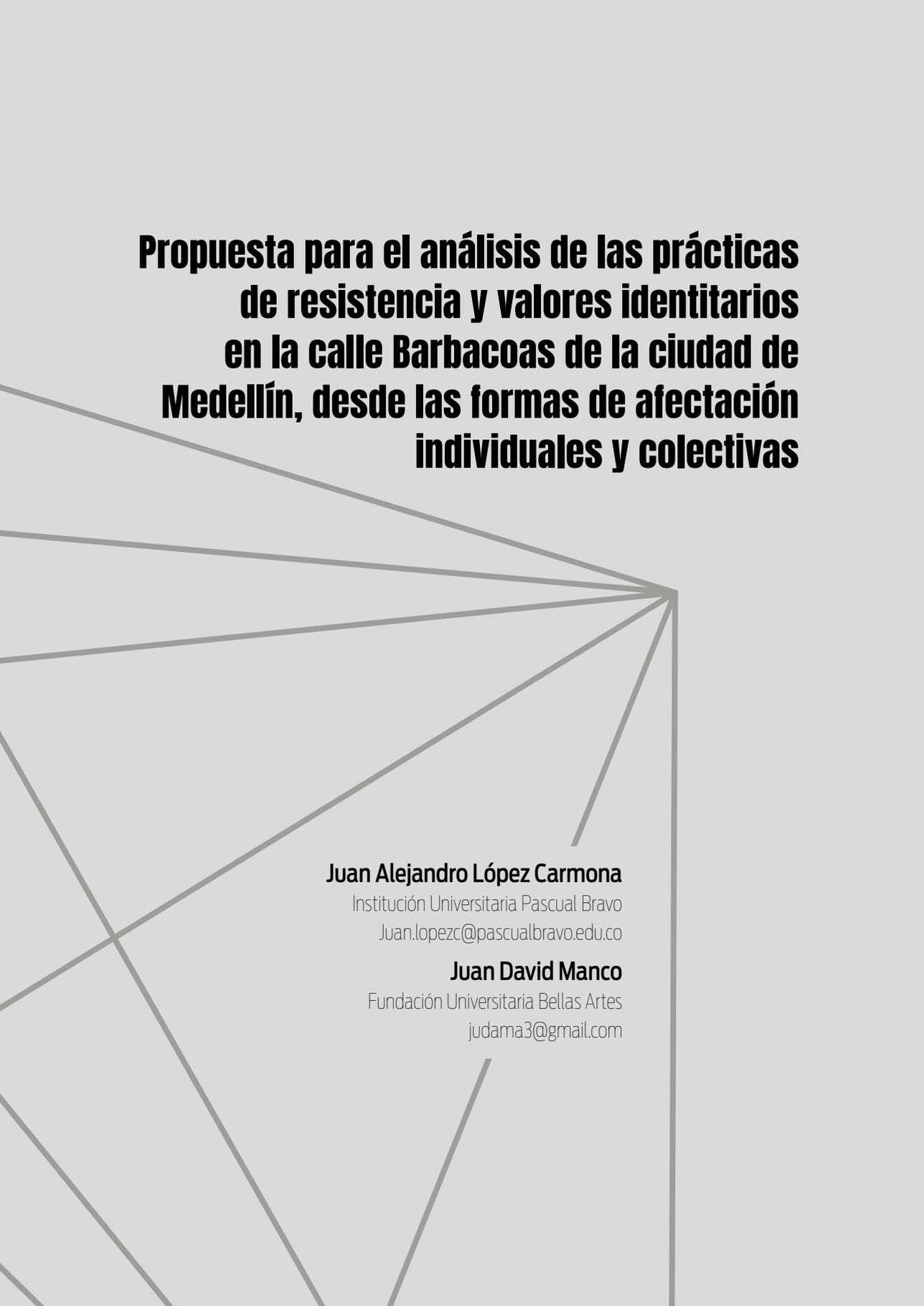


SIENTO ESOS ABRA-
ZOS... ¡MÁS FUERTES
QUE LOS HIJOS MÍOS!

- Dolly -

Valoración de prácticas de resistencia



The background features several thin, grey lines that intersect to form a series of triangles and quadrilaterals, creating a geometric pattern that is most prominent on the left side of the page.

Propuesta para el análisis de las prácticas de resistencia y valores identitarios en la calle Barbacoas de la ciudad de Medellín, desde las formas de afectación individuales y colectivas

Juan Alejandro López Carmona

Institución Universitaria Pascual Bravo
Juan.lopezc@pascualbravo.edu.co

Juan David Manco

Fundación Universitaria Bellas Artes
judama3@gmail.com

Introducción

Introducción

El sector Barbacoas en la ciudad de Medellín goza de una caracterización espacial particular, puesto que se ubica en el centro histórico y se ha convertido en un espacio donde se presenta una constante convergencia conflictiva entre políticas públicas, formas de control territorial (legales e ilegales), así como procesos de migración interna que han llevado al desplazamiento y la marginalización de la población y el territorio. De tal manera, resulta natural que la resistencia expresada en la creación cotidiana, se convierta en un instrumento clave para comprender las formas de relacionamiento y significación que construyen los sujetos en la interacción con su propio entorno material y social.

Las prácticas de resistencia, así como los valores identitarios de Barbacoas pueden comprenderse en la interacción entre factores de naturaleza diversa, desde aspectos tangibles y cotidianos —como la materialidad y las mediaciones estrictamente funcionales— hasta interacciones de orden simbólico e, incluso, conectadas con la constante búsqueda humana de la trascendencia espiritual o metafísica

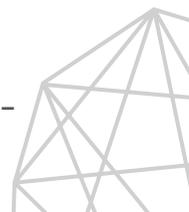


DUCCIÓN

— pervivencia — (Duque, 2018), es decir, la manera como se constituye la cultura como sistema.

En este sentido, en este estudio se trata de comprender dichas prácticas de resistencia, a partir de la participación, el control, el sentido y la expectativa, como categorías que permiten la reflexión sobre los imaginarios de los sujetos, sus construcciones simbólicas y estéticas, así como sobre sus relaciones e interacciones con su propio entorno, todo en un contexto marcado por la exclusión y la estigmatización.

Con este enfoque se espera aportar una mirada alternativa que posibilite construir procesos de resignificación a través del análisis de las prácticas de resistencia de los actores o habitantes en sectores vulnerables y estigmatizados, los cuales, a causa de un relato hegemónico, han sido invisibilizados desde prácticas institucionales, por ausencia de políticas públicas situadas, así como por los demás habitantes de la ciudad, quienes prefieren no transitar por estos territorios a causa del temor provocado por el estigma.

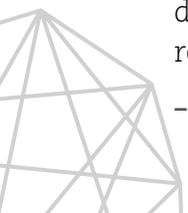


Las prácticas de resistencia en el sector de Barbacoas

Según Ramírez (2017), «la resistencia del pueblo al poder significa no sólo enfrentamiento a un poder externo y establecido, sino el evitar que el poder se enquisté en el propio pueblo y extermine así su potencia crítica y creadora, que es a la vez poder ético y ejercicio de la libertad» (p. 10).

A partir de esta definición, se puede entender la resistencia, en el marco de su relación con el poder, como una fuerza que se opone a ser silenciada o aprehendida. De ahí que ese poder puede ser estatal y también político en el caso de la práctica social dominante en un territorio determinado. Por ejemplo, el caso de la prostitución trans en Barbacoas, como forma de supervivencia, se puede comprender como una práctica de resistencia, tanto al poder político como a las fuerzas sociales que las quieren anular.

Por otro lado, en el territorio de Barbacoas se presentan otras prácticas de resistencia que podríamos entender desde el concepto de *microrresistencias*, como las denomina James Scott (citado en Martínez, 2017). Estas luchan por no ser acaparadas o silenciadas por las prácticas de poder dominantes, conocidas también como *macrorresistencias*. Así, en el ejemplo anteriormente mencionado, una mujer trans dedicada a la prostitución expresa *microrresistencias* para la supervivencia relacionadas con su indumentaria o su relación de grupo; las cuales



as de

le permiten oponerse a macrorresistencias como el dominio del territorio por organizaciones ilegales.

¿Qué pasa con la producción de tinto (café para la venta ambulante) 7/24 en un sector como Barbacoas?, ¿qué pasa con las microempresas o procesos productivos domésticos?, ¿qué pasa con los procesos sociales y culturales que se llevan a cabo con quienes habitan el territorio?, ¿qué pasa con la práctica del diseño de vestuario de una prostituta trans? Estas preguntas llevan a pensar que no necesariamente las prácticas de resistencia más evidentes o visibles de un territorio son las únicas que representan sus valores identitarios; también se dan otras prácticas que, a su vez, se resisten al relato dominante de las macrorresistencias, es decir, microrresistencias, tocadas por el carácter mismo de lo real, del ser, en cuanto potencia pura (Scott; citado por Martínez, 2017).

Es importante aclarar que el análisis acá propuesto, no solo se concentra en las macrorresistencias; también aborda microrresistencias,

La resistencia del pueblo al poder significa no sólo enfrentamiento a un poder externo y establecido, sino el evitar que el poder se enquiste en el propio pueblo y extermine así su potencia crítica y creadora, que es a la vez poder ético y ejercicio de la libertad.



las cuales no solo complejizan las relaciones del sector, sino que también proponen un contexto dialéctico de convivencia y de pervivencia.

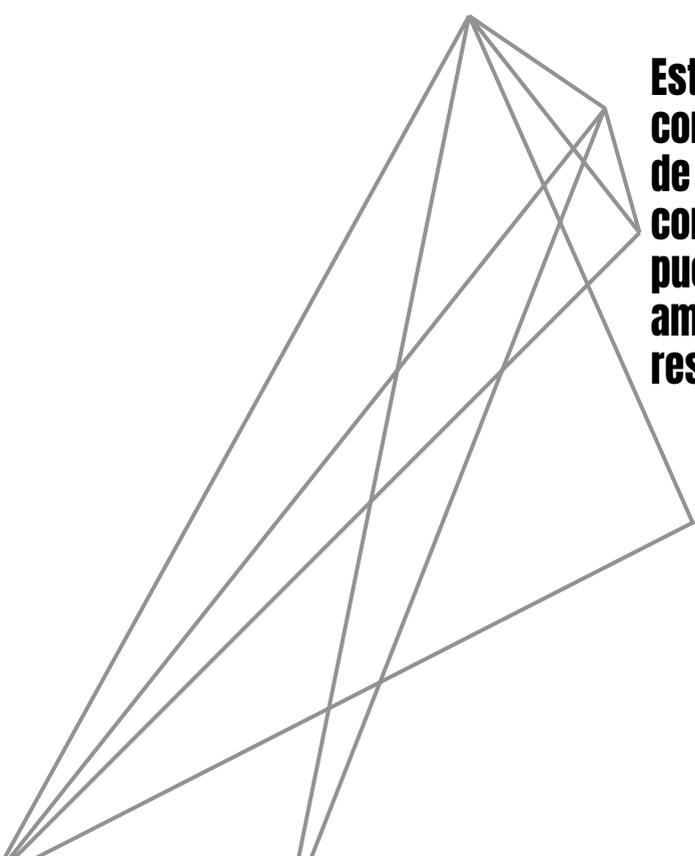
Así, las prácticas de resistencia se comprenden como potencias creativas de los sujetos; estas emergen a partir de su adaptación con el entorno y las interacciones sociales, y favorecen la creación de mundos y construir la eficacia operativa en ámbito de existencia (Escobar, 2016).

En esta misma línea, y con el ánimo de proponer un marco de referencia general para el modelo de análisis que se plantea más adelante, en el sector de Barbacoas se pueden identificar cuatro grandes enfoques generales de resistencia, los cuales fueron construidos a partir de la observación participante que contrastó la investigación de orden documental con el trabajo de campo. Estos enfoques no deben confundirse con las categorías de análisis, son lugares comunes desde donde se pueden comprender de forma amplia las prácticas de resistencia:

- A. Resistencias como movimiento formalizado y generalizado: son aquellas que se representan en movimientos organizados y buscan reivindicar diferentes etnias o grupos sociales. Su lucha es contra el poder institucional, político, cultural o social. Hacen parte de este enfoque los grupos LGTBIQ+ y prácticas relacionadas como la prostitución trans.
- B. Resistencias como movimiento ilegal no oficial: la venta y consumo de drogas, la indigencia y el robo, así como otras prácticas ilegales, hacen parte de este enfoque que, desde una perspectiva no oficial, se resisten a dejar de existir; estas se ven representadas en los combos o pandillas que se organizan como movimiento para establecer un dominio del territorio en el marco de la ilegalidad.
- C. Prácticas de resistencia cotidianas: este enfoque se representa por prácticas que, mediadas o no por la economía, se resisten a las prácticas representadas por los dos enfoques anteriores. Su resistencia es para no ser invisibilizadas y aprehendidas por ellas. Se representan en este enfoque las prácticas productivas, académicas y sociales que realizan los sujetos en medio de un contexto socialmente complejo. La formación académica de niños y jóvenes del territorio, así como el ejercicio laboral legalizado sea formal o informal, hacen parte de este enfoque.

- D. Prácticas de resistencia culturales, religiosas y artísticas: hacen parte de este enfoque los actores sociales que resignifican el territorio a partir de las prácticas artísticas. Invitan a construir sentidos del territorio desde la sensibilidad; por lo general, se manifiestan a través de personas específicas o colectivos con estos fines.

Los enfoques anteriores no solo dan cuenta de la complejidad del sector de Barbacoas, en el sentido en que dichas prácticas pueden también fusionarse, sino que permiten evidenciar la generalidad a través de la cual se ha estudiado el territorio, cuando solo se analizan las prácticas de resistencia dominantes aquí representadas en los enfoques A y B.



Estos enfoques no deben confundirse con las categorías de análisis, son lugares comunes desde donde se pueden comprender de forma amplia las prácticas de resistencia.



Categorías de análisis y sus escalas de impacto desde las formas de afectación individuales y colectivas

Como es notorio hasta este momento, la búsqueda para valorar prácticas de resistencia, como elementos identitarios y pulsionales de la actualización estética de la cultura, requiere un análisis interdisciplinar que pueda generar, como lo propone Rodríguez (2021), un camino particular.

Así pues, con esta síntesis se busca un instrumento que permite entender ciertas tensiones desde lo prosaico (Mandoki, 2008), frecuentes en los intercambios o las interacciones que se presentan cuando se expresan prácticas de resistencia y generan afectaciones en el territorio y el imaginario.

Por tanto, la definición de las categorías obedece a las afectaciones en la cultura generadas por las formas de interacción que se dan entre los individuos y su entorno, que no se quedan simplemente en dinámicas de acción-reacción, sino que desde la experiencia (Larrosa, 2006) permiten reescribir campos cognitivos en el individuo; es decir, producir saberes que posteriormente le dan la posibilidad de interpre-



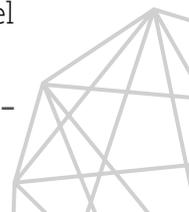
participación

tar códigos de su propia ecología (Lotman, 2013). Cuando estos códigos son compartidos o colectivizados adquieren significaciones relacionadas con interacciones sociales o relatos de sociedad, casos en los cuales la pulsión de las prácticas busca alcanzar metas relacionadas con la pervivencia. Es en este sentido que se proponen cuatro categorías que permiten analizar la complejidad de las relaciones en el territorio, ellas son: la participación, el sentido, el control y la expectativa.

La participación

En este eje se han valorado las afectaciones estéticas presentes en una práctica de resistencia cuando se dan en red, como lo propone Latour (1999), teniendo en cuenta que existe un pluralismo en la visión de los actores implicados; es decir, se trata de valorar la cantidad de actores humanos y no humanos que se ven atravesados por la práctica y que expanden la red según la cantidad de cuerpos afectados y la capacidad que tiene de incidir en otros sistemas o redes extensas. No solamente tienen en cuenta la cantidad de actores involucrados y las afectaciones; también es necesario identificar lenguajes y códigos comunes, destinados a facilitar las interacciones o generar cohesión entre ciertos grupos, cuando se trata de niveles de participación altos.

Es necesario aclarar que este eje tiene tres escalas: la escala de lo *individual*, en donde las prácticas tienen incidencia o participación de un solo individuo; esto es, adquiere valor en la utilidad que reviste para una persona; la escala de lo *social*, en donde se ven afectados grupos; sin embargo, se sigue dando en espacios privados; y, finalmente, la escala de lo *público*, en donde las afectaciones trascienden las fronteras del espacio público y tienen efectos en otros sistemas o grupos culturales en el contexto urbano.



El sentido

Si bien podría confundirse con el eje de la participación por el asunto de la subjetividad *versus* la colectividad, es necesario aclarar que en este eje se procura valorar la carga simbólica que una práctica estética o de resistencia reviste, en relación con los relatos sociales y su coherencia con los mismos. Aquí pueden ser valoradas dos escalas, lo personal y lo colectivo; en la primera, se trata de la apropiación de códigos o símbolos que pueden devenir de relatos hegemónicos, pero que tienen una incidencia solo en una persona, en un momento determinado, como puede ser, por ejemplo, la religiosidad alternativa expresada por Safari, quien se identifica como una trans que expresa su propia versión adaptada de la fe católica.

En la escala de lo colectivo se valoran prácticas que usan códigos comunes y compartidos por grupos, o que tienen incidencia simbólica en grupos; verbigracias, se puede pensar en cómo los grupos de migrantes venezolanos han colectivizado el imaginario sobre la gastronomía y ahora en Barbacoas es común encontrar preparaciones callejeras, producto de las tradiciones que trajeron.

El control

El control es un término que para efectos de este trabajo se relaciona con las manifestaciones que buscan mantener en sintonía a los individuos y los relatos dominantes de la religión, la política o la cultura, llegando a excluir a los individuos cuando no cuentan con las herramientas operativo-simbólicas para ser considerados pertenecientes a dichos relatos. También debe ser visto como una pulsión de dominio sobre otros; esto para aclarar que si bien el control político e institucional, expresado por el gobierno o la iglesia son formas de las más conocidas, existen otros poderes dentro de territorios como Barbacoas que ejercen relatos de control, como pueden ser los combos o bandas dedicadas al microtráfico.

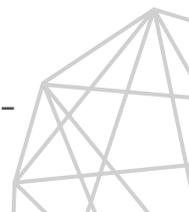
La situación anterior presenta una variable interesante, desde la cual se mide la coherencia o la oposición al control; para ello se propone que en la evaluación de una práctica particular se puedan establecer

cuáles son los conflictos; es este el modo como un vendedor ambulante puede ofrecer resistencia a los combos de microtráfico, pero, a su vez, esos combos ofrecen resistencia al control policial. Se originan, entonces, tres escalas para evaluar en este eje: lo prohibido, lo regulado y lo no regulado; lo prohibido es aquello que se manifiesta en directa oposición a los mandatos del relato hegemónico; lo regulado es aquello que se puede hacer en ciertas condiciones; lo no regulado es aquello que se expresa con libertad, siempre dentro de lo permitido por el imaginario dominante.

La expectativa

Aquí vale la pena hacer énfasis en la relación con el *affordance* (Buchanan, 2001), puesto que la expectativa, precisamente, valora la potencia que tienen las prácticas de resistencia para, a partir de sus características presentes, dar paso a nuevas formas de expresión, entendiendo que las finalidades terminan siendo el principio de otras afectaciones (Stiegler, 2010); sin embargo, esa potencia no es solamente instrumental y operativa, sino, además, tiene la capacidad en relación con los otros ejes, de plantear formas de trascendencia que alcancen la pervivencia y permitan establecer nuevas formas de expresión simbólica, como pasa con las religiones o los imaginarios sociales en un espacio determinado.

La potencia de las prácticas de resistencia podrá tener un nivel operativo-material cuando trasciende a la generación de nuevas mediaciones utilitarias para la supervivencia; operativo-simbólica, cuando desde el objeto físico se busca satisfacer deseos o necesidades que no son vitales y que están conectadas con aspectos emocionales; finalmente, serán simbólico-abstractas cuando se expresan en trascendencia de la materialidad y se convierten en formas pulsionales de conexión con aspectos metafísicos, como podría ser el surgimiento de una nueva expresión religiosa o una nueva conciencia de lo político.



Ruta metodológica a partir de un acercamiento al sector de Barbacoas y su población, desde una afectación sensible de ida y vuelta entre el espacio, sus habitantes y los sujetos investigadores

Este estudio se propuso desde una investigación transdisciplinar, la cual llevó a identificar estrategias para la valoración del capital simbólico rastreado en la calle Barbacoas. Se planteó un abordaje metodológico que permitiera explorar el objeto de estudio desde diversos enfoques disciplinares, con el fin de proponer procesos de análisis que permitieran el reconocimiento de las prácticas de resistencia, las cuales actúan como base para la construcción de significados en el sector.

Visto así, aplica instrumentos de las ciencias sociales y humanas, los estudios visuales de Campos (2012), la autoetnografía de Colobrans (2015), de tal forma que se lograra un análisis holístico del entorno y que permitiera a los investigadores una interacción y afectación estética con la cotidianidad del territorio, situación que desde la perspectiva de Rodríguez Morales (2021), consiente que el investigador, desde su propia afectación, en encuentro y diálogo con los agentes del territorio, encuentre las rutas para el análisis de las relaciones sistémicas que, además de otorgar identidad, doten de sentido al territorio y a las mediaciones.

En la practicidad de lo cotidiano, el acercamiento desde los estudios visuales y la autoetnografía se relaciona con el recorrido inmersivo en el cual el equipo de investigación, hasta ese momento ajeno a la cotidianidad del espacio, se dio a la tarea de recorrer con pretensiones extensas la experiencia estética de Barbacoas. Para cumplir dicho objetivo, fue necesario que las rutas y recorridos, planeados con anterioridad por el equipo de investigadores, fueran transformados por las incidencias de las condiciones orgánicas del territorio, a partir de la experiencia estética situada.

Una de las primeras rutas cartográficas constituye una pretensión híbrida entre el proceso de definir estetogramas (Parra-Valencia, 2015) y análisis de variables (López y otros, 2020), donde la finalidad reside en que los primeros implican la afectación estética de



los investigadores, cuando se enfrentan al territorio desde el conocimiento o la sorpresa, dejándose afectar por sus múltiples variables que, como ya se ha mencionado, generan fuertes tensiones por estar escritas o surgidas de manifestaciones resistentes y excluidas.

En cuanto al análisis de variables, se esperaba que desde lo expresivo se pudiesen mapear de manera clara espacios e interacciones simbólicas que favorecieran una clasificación clara y categorizada de aquello que puede ser revisado, como lo proponen los autores, desde sus impresiones más sensibles, pasando por las relaciones psicológicas y codificadas, encaminado al reconocimiento de valores simbólicos transparentes.

Sin embargo, una de las primeras condiciones emergentes fue la altísima variabilidad en las dinámicas del territorio, que se actualiza constantemente y no permite su valoración desde variables estáticas (Duque, 2018). En las figura 1 y 2 se pueden observar, respectivamente, uno de los primeros recorridos del equipo de investigación y algunas fotografías recolectadas en esa salida, de carácter nocturno.

Proponer análisis que permitieran el reconocimiento de las prácticas de resistencia, las cuales actúan como base para la construcción de significados en el sector.

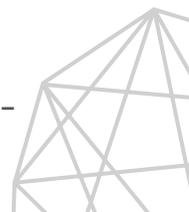
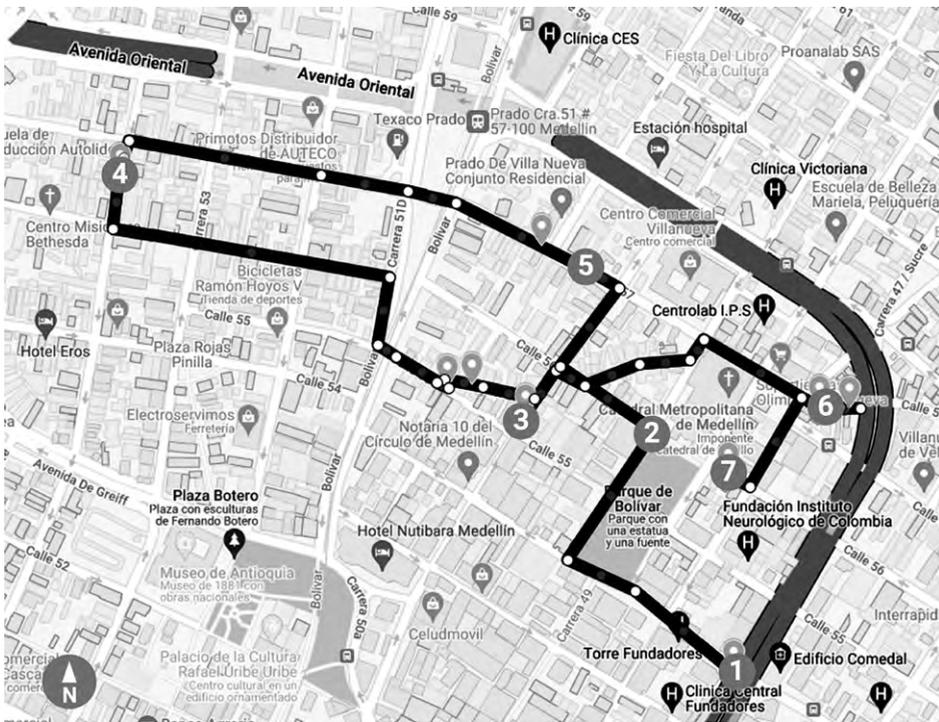


Figura 1

Mapa recorrido 12 de febrero de 2021



Nota: Recorrido físico de los investigadores en el territorio, capturado mediante google maps (2021), realizado la noche del 12 de febrero de 2021. 1. Avenida Oriental, 2. Esquina occidental Catedral Metropolitana, 3. Divas, 4. Taller de Jorge Zapata, 5. Casa de Abraxas, 6. Sector El Machete, 7. Catedral Metropolitana.

Figura 2

Fotos recorrido nocturno, 12 de febrero 2021

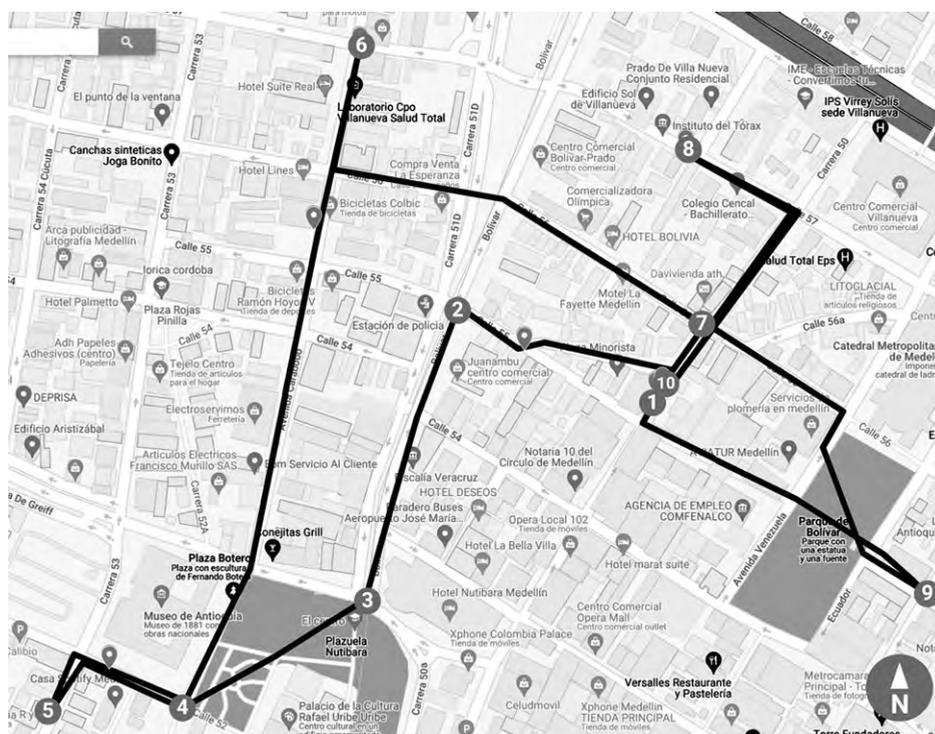


Fotos: 1) bar El Machete, 2) Calle 56 con diagonal 56a, 3) local venta de tintos y coladas 24 horas.

Fuente: Omar Ruiz Hidalgo (2021).

En las fotos anteriores, se aprecian algunas escenas de la vida nocturna del lugar, donde ciertos espacios son activados a través del disfrute; otros son habitados por dinámicas diferentes a aquellas para las cuales fueron diseñados; otros, por su parte, funcionan por la necesidad de supervivencia misma. En las figuras 3 y 4 se muestra un recorrido realizado entre la tarde y noche del 16 de febrero de 2021.

Figura 3
Mapa recorrido 16 de febrero de 2021



Nota: Recorrido físico de los investigadores en el territorio, capturado mediante google maps (2021) realizado el 16 de febrero de 2021. 1 – Divas, 2 – Av Bolívar, 3 – Parque Botero, 4 – Esquina Museo de Antioquia, 5 – El Raudal, 7 – Bar la Raza, 9 – Sector el Machete, 10 – Divas.

Figura 4

Fotografías recorrido 16 de febrero de 2021



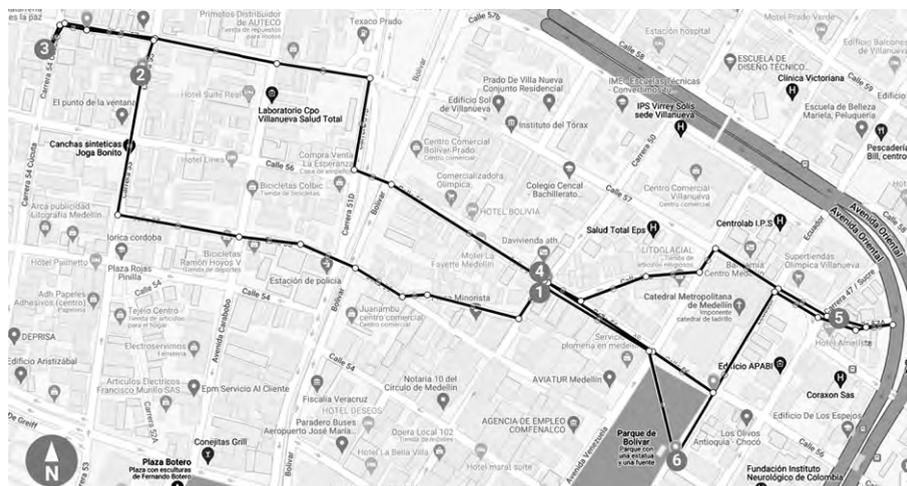
Fotos: recorrido físico de los investigadores en el territorio, 1) Local comercial (panadería), 2) Bar la Polonesa

Fuente: fotografías por Mar Yumi Sierra Grajales (2021).

En la figura 5 se aprecia un recorrido realizado el 6 de marzo, que abarcó una extensión territorial mayor y permitió, así, comenzar a abordar una delimitación territorial que no correspondía directamente con los supuestos realizados por los investigadores; en este caso, el recorrido se dio en horas de la tarde. Como se observa en las fotografías (figura 6), se aprecian tres formas de activación de interacciones en el espacio público y privado desde pulsiones relacionadas con el disfrute, la alimentación y el trabajo industrial.

Figura 5

Mapa recorrido 6 de marzo de 2021



Nota: Recorrido físico de los investigadores en el territorio, capturado mediante google maps (2021) Realizado el 6 de marzo de 2021. 1- Divas, 2 – Panadería Palacio, 3 – Taller de Jorge Zapata, 4 – Bar la Raza, 5 – Sector El Machete, 6 – La Polonesa.

Figura 6

Fotografías recorrido 6 de marzo de 2021



Fotos: recorrido físico de los investigadores en el territorio, 1) Parque Bolívar 2) Local Comercial (restaurante), 3) Taller industrial.

Fuente: fotografías 1 y 2 Omar Ruiz Hidalgo (2021), Fotografía 3, Juan Alejandro López Carmona (2021)

Es de anotar que estos recorridos también fueron registrados a partir de la captura de variables sonoras¹, las cuales, además de complementar el ejercicio narrativo, contienen información importante para el reconocimiento de valores identitarios, por cuanto el sonido faculta la expansión del imaginario del territorio, al permitir una cartografía mental amplificadora y sinestésica, donde las representaciones auditivas y visuales dan cuenta de la diversidad del lugar.

Recogiendo, se trata de una investigación exploratoria, dado que las conclusiones se generan a partir de la sistematización de la experiencia en territorio, de la cual se obtiene el análisis de las prácticas de resistencia y los valores identitarios del sector, siendo de esta manera como se reivindica la importancia de las prácticas cotidianas, como capital para la resignificación de las comunidades.

1 Pueden ser escuchadas en <https://on.soundcloud.com/F7HyZ>



Resultados

El recorrido, el registro fotográfico, así como los correspondientes mapas permitieron al grupo de investigadores identificar unas áreas de interés específicas, por las tensiones allí presentes y las prácticas de resistencia que allí emergen para producir identidades propias. Como se puede ver en la figura 7, se definió un área de influencia que tiene fuerte incidencia en Barbacoas, ya por las tensiones de orden económico, social y urbanístico; a la par, se establecieron áreas de interés particular para la investigación sobre las cuales se pueden reconocer las incidencias de los actores reconocidos en la tabla 1, caracterizados a partir de sus expresiones de resistencia, finalidades o pulsiones, y el enfoque de la práctica.

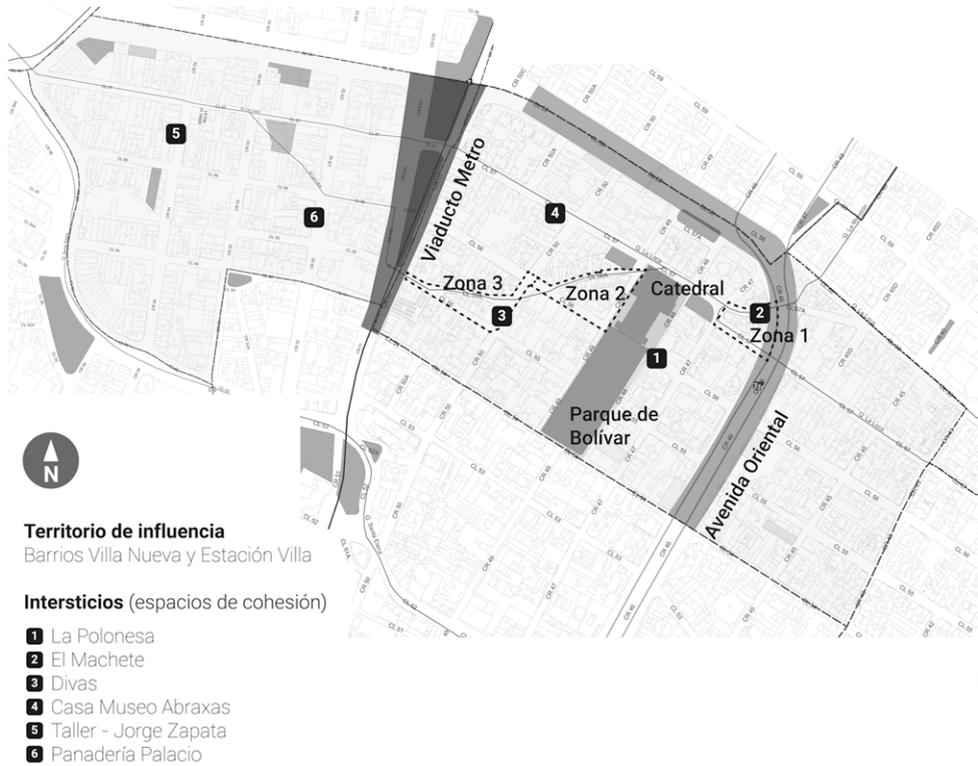
Adicionalmente, se identifican discontinuidades narrativas a partir de la exclusión social y religiosa, que se manifiestan física y simbólicamente — en este caso la catedral metropolitana —. Finalmente, se identifican actores culturales con la potencia que demandan para dinamizar los intercambios entre la población del territorio y la población externa, como son la Galería Divas, el Taller de Jorge Zapata, La casa de Abraxas, entre otros (figura 7).

Es necesario dar cuenta que el ejercicio evidenciado en la figura 7 permite constatar que en Barbacoas existen tres zonas con una alta convergencia de prácticas de resistencia y valores identitarios surgidos desde la exclusión social, identificadas como zonas 1, 2 y 3.



Figura 7

Segmentación y categorización del territorio de Barbacoas



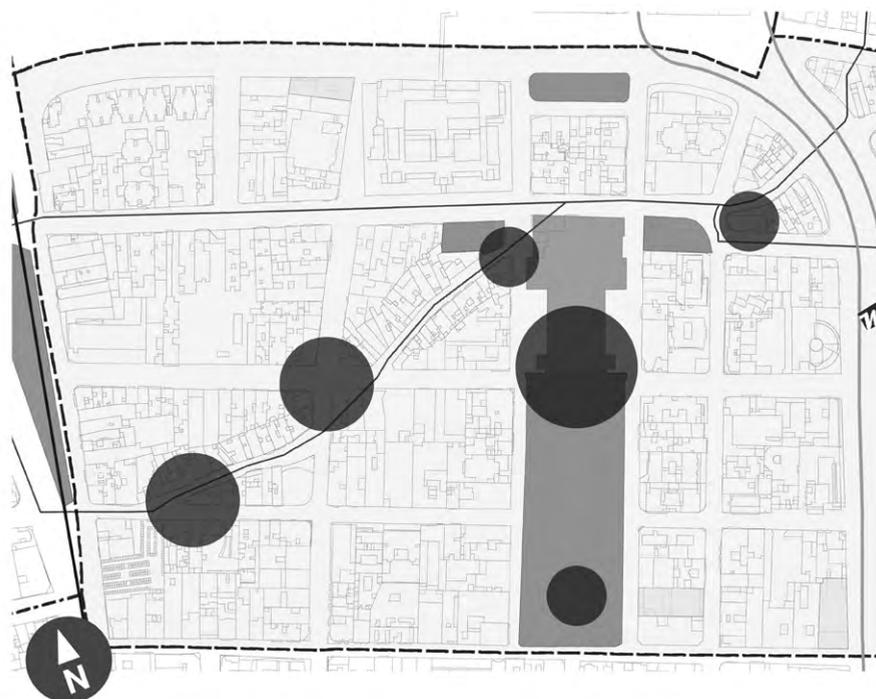
Nota: En este mapa se puede apreciar la síntesis de los recorridos realizados por los investigadores (2021)

Posteriormente, los recorridos y las delimitaciones territoriales dieron paso a la reflexión acerca de las ubicaciones de ciertas tensiones o territorios donde la disputa se hace más presente que, como se puede ver en la figura 8, delimitan aún más el espacio, además de ser coincidentes con lo sintetizado anteriormente.



Figura 8

Mapa recorrido 16 de febrero de 2021



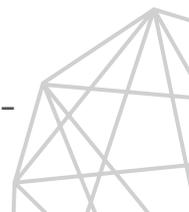
Nota: Muestra de síntesis en estetogramas realizados por los investigadores (2021). En la figura puede apreciarse como los espacios de resistencias y valores emergentes (en violeta) cruzan un espacio de manifestación de control institucional (en rojo), para el caso, la Catedral Metropolitana de Medellín.

Caracterización de la relación sujetos/prácticas de resistencia

Corresponde presentar, a manera introductoria, la tabla número 1, en la cual se elabora una caracterización de prácticas de resistencia que se desplazan entre lo cotidiano y lo cultural, y en la que se espera se pueda esbozar parte de la diversidad y la convergencia que generan la expresión estética y la construcción de valores culturales identitarios desde la marginalidad. Se pueden encontrar sujetos que tienen prácticas individuales, también algunos que generan trascendencia con sus acciones al convertirse en portadores y movilizadores del ejercicio creativo; como también espacios, públicos y privados.

Tabla 1
Relación sujetos-prácticas de resistencia

Denominación	Caracterización	Manifestación de la resistencia	Finalidades o pulsiones	Enfoque de la resistencia
Individuos				
Sujeto 1	Mujer trans (30 años), víctima de múltiples abusos sexuales y de exclusión. Dedicada a la prostitución.	Agrupamiento con personas en condiciones similares (comunidad)	Supervivencia	A
		Diseño y confección de vestuario	Indumentaria como elemento de seducción	C
			Deseo de superación creativa	D
			Tatuajes	Representación de experiencias
Sujeto 2	Mujer trans (60 años); ya no ejerce la prostitución y se ha dedicado a trabajar en oficios varios y tiene condiciones de vida precarias.	Construcción de imaginarios religiosos individuales	Pervivencia en la búsqueda de los fines y redención por el sentimiento de culpa, debido a los imaginarios imperantes en el tiempo que ejerció la prostitución. Debe construir su propia noción de lo sagrado, al haber sido rechazada por la institución religiosa.	D
Sujeto 3	Mujer (60-70 años), con una fuerte expresión religiosa y una pulsión constante por el auxilio de los habitantes del sector.	Construcción de imaginarios religiosos individuales, que se colectiviza mediante sus interacciones con la población en el ejercicio de la evangelización.	Pervivencia espiritual y trascendencia.	D
Sujeto 4	Hombre (70 años); durante varias décadas entró y salió varias veces de la adicción a las drogas, siendo habitante de calle durante diferentes periodos. Actualmente, se encuentra rehabilitado y tiene una conexión emocional fuerte con el territorio.	Poesía	A manera de registro de memorias.	D
		Tatuajes	Conexión con la familia.	D
		Supervivencia	Se convierte en un vector identitario, al ser ampliamente reconocido por otros habitantes del territorio.	D



Denominación	Caracterización	Manifestación de la resistencia	Finalidades o pulsiones	Enfoque de la resistencia
Sujeto 5	Mujer trans (edad indeterminada); se dedica al arte performático callejero.	<i>Performance</i>	Pervivencia estética.	D
		Vestuario	Medio para la expresión estética.	C
		Objetos	Escenografías y actores en el <i>performance</i> .	C
Sujeto 6	Hombre (19 años, aproximadamente), habitante del territorio, estudiante de una carrera universitaria, se dedica al rebusque, principalmente desde la fabricación de muebles con madera reciclada.	Chazas	Supervivencia y pervivencia; el sentido de servir como objetos utilitarios, pero garantizados desde un proceso de diseño emergente que permite la valoración del contexto para personas sin posibilidades económicas.	C
Sujeto 7	Hombre (60 años, aproximadamente) Artista consagrado, se ha dedicado a retratar con su obra pictórica las realidades del territorio.	Pintura	Registro pictórico, en el campo de la creación estética situada.	D
		Conocimiento	Repositorio de historias y experiencias estéticas diversas.	D
Sujeto 8	Mujer trans (70 años, aproximadamente) Artista consagrado, no retrata realidades del sector, sino que hace del lugar su espacio de habitación y trabajo.	Expresión estética	Su obra y su identidad.	D
		Espacio físico	Su espacio de habitación funge como galería y taller, además de entrar en conflicto con otros actores del territorio.	C
Espacios				
Galería <i>Divas</i>	Espacio de convergencia de prácticas artísticas y culturales, ubicado sobre la zona caracterizada por el ejercicio de la prostitución trans.	Laboratorio vivo y espacio de encuentro entre diferentes realidades.	No se trató de un espacio prohibido para ningún actor del territorio; en el lugar se daban convergencias entre turistas, espectadores, activistas, mujeres trans, habitantes del territorio, entre muchos otros.	D

Denominación	Caracterización	Manifestación de la resistencia	Finalidades o pulsiones	Enfoque de la resistencia
Prácticas comerciales				
Fábricas de tintos	Espacios dedicados a la preparación de café y otras bebidas calientes, con funcionamiento las 24 horas.	Supervivencia.	Se convierten en una fuente de ingresos al proveer del producto y de los medios para su comercialización ambulante a personas que tienen dificultades para tener una fuente de ingresos.	C
Bar La Raza	Espacio dedicado a la venta de licor y a la interacción con mujeres trans.	Entre la supervivencia y la pervivencia	Posibilita un espacio laboral para las mujeres trans.	A
Bar Las Delicias	Espacio dedicado a la venta de licor y la escucha de música.	Espacio de esparcimiento y ocio	Un espacio para escuchar música e ingerir licor, justo al frente del Bar La Raza.	A
Ventas informales	Práctica comercial informal a través de la cual se venden diferentes productos que se exhiben en chazas, carretillas o telas en la calle.	Supervivencia	Permite el sustento de muchos habitantes del sector.	C

Nota: Se omiten los nombres para mantener la confidencialidad y la privacidad de los individuos entrevistados.

Fuente: Elaboración de los autores (2021)

Discusión y análisis

Si bien los instrumentos presentados han sido útiles para comprender la delicada, intrincada y diversa relación de codependencia existente entre las políticas públicas, la creación estética y la formación de culturas, de manera generalizada y en la búsqueda de establecer un marco de referencia, vale la pena que este apartado el análisis de cuatro casos y sus prácticas de resistencia, así como la forma en la que se configuran sus relaciones con los ejes de análisis. En este sentido, los casos se eligieron teniendo en cuenta su nivel de representatividad en cuanto a las categorías de análisis.

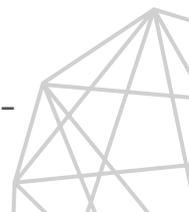


Figura 9

Eventos de lanzamiento y socialización de exposiciones en la Galería Divas



Fuente: Teresita Rivera Ceballos (2019).

Galería Divas: la galería se consolidó durante varios años en el sector conocido como «la calle del pecado»; una de sus principales características fue la de fungir como un espacio de encuentro entre lo que se consideraba, y aún se considera, tabú: la prostitución trans y especies de viandantes poco comunes en ese territorio hasta ese momento, es decir, artistas y actores culturales que encontraron en ese espacio un escenario de convergencia adecuado. En el eje del sentido, se desplazó ampliamente hacia lo colectivo, puesto que desde su actividad se constituyó en un referente, incluso a nivel transnacional, situación que la lleva a ostentar un nivel público en el eje de la participación, por cuanto allí convergieron colectivos LGBTQI+, habitantes del territorio, clientes, artistas, asociaciones culturales, entre muchos otros (figura 9). Es viable inferir que su nivel en el eje del control tiende a estar en medio de aquello que se regula y lo que no, debido a que, aunque sus acciones culturales

se realizan bajo el beneplácito de las autoridades locales, no lo eran tanto así para sectores más cercanos a la religión. Por otro lado, la convivencia con actores ilegales del territorio debió mantenerse bajo ciertas regulaciones tácitas. Frente al eje de la expectativa, Divas se encontraba en el nivel más alto, simbólico-abstracto, ya que las acciones allí realizadas siempre pulsaron por una satisfacción superior colectiva en la construcción de cultura.

Figura 10

Abraxas, en el patio de su casa-taller y galería



Fuente: Juan Alejandro López Carmona (2021).



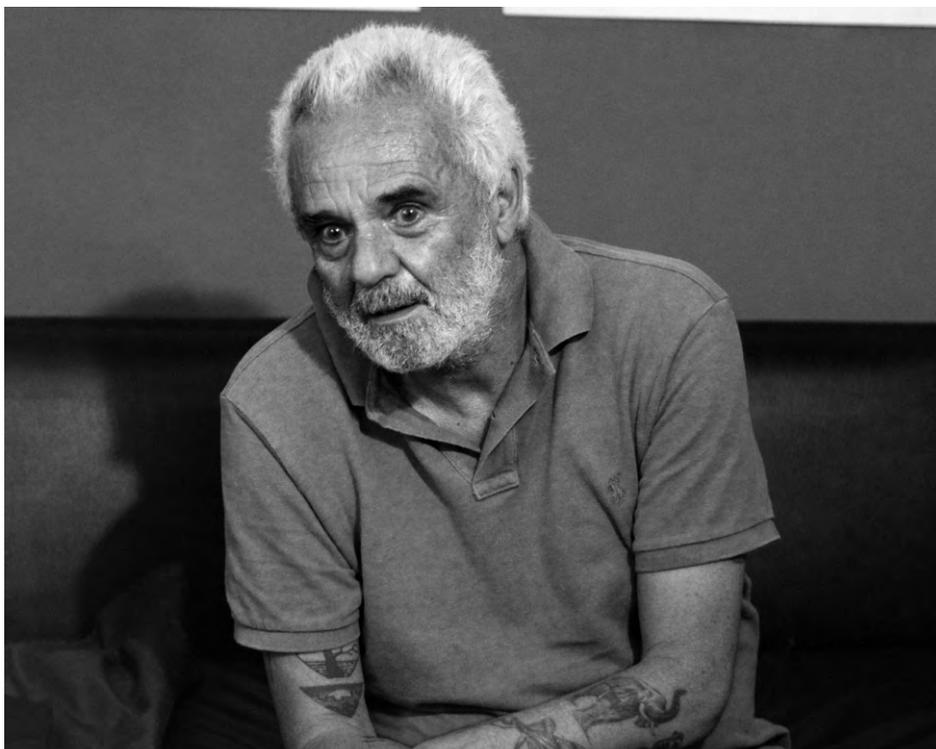
Abraxas es una artista transexual consagrada, que decidió hacer del territorio su hábitat, su espacio de inspiración y su lugar de trabajo y exhibición. Su casa *collage* es reconocida dentro de los circuitos artísticos locales y funciona como un museo vivencial al que se puede acceder mediante la programación de visitas. En el eje del sentido se puede decir que se mueve entre lo personal y lo colectivo, en la medida en que el *collage*, como práctica, reviste un sentido de exteriorización de la intimidad y, al mismo tiempo, se hace una lectura del territorio de interés general (figura 10).

Tiene un nivel de participación social, puesto que su incidencia en otros se da principalmente cuando las personas visitan su casa y entran en intimación con su vida y obra; mientras que en el control se mantiene entre lo regulado (cuando de su obra se trata) pero puede estar al nivel de lo no regulado cuando entra en conflicto con intereses inmobiliarios u otros habitantes del territorio. También tiene un nivel de expectativa simbólico — abstracta, en la medida que su obra trasciende lo operativo — simbólico y se convierte en una obra de arte de interés colectivo.

El Gallero; se trata de un hombre de aproximadamente 60 años que durante varias décadas entró y salió de Barbaçoas como consumidor de drogas, en condición de calle; sin embargo, logró expresar su pervivencia para convertirse en un referente cultural; por tanto, en el eje del sentido trascendió de sus pulsiones personales a las relaciones significativas en lo colectivo (figura 11).

En el eje de la participación, es posible decir que su actuar es íntimo. Si bien ha interactuado con muchos sistemas en el territorio, su práctica ha vinculado esencialmente su cuerpo como vector. Se ha desplazado también entre lo prohibido y lo no regulado, cuando se ha transformado de habitante de calle consumidor a ser portador de una historia documental de primera mano.

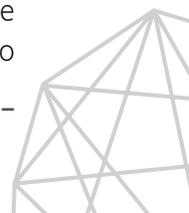
Figura 11
El Gallero



Fuente: Mar Yumi Sierra (2021).

Finalmente, en cuanto a la expectativa, se encuentra entre lo operativo-simbólico y lo simbólico-abstracto, en razón a que su historia de vida, expresada a través de sus testimonios, sus poemas, sus artesanías y la conexión que tiene con el tatuaje, le facultan para ser potencia para actos creativos futuros. Vale la pena anotar que cada una de sus experiencias puede ser evaluada por separado, y en cada caso entregará cartografías diversas que al sobreponerse pueden manifestar en qué ejes existe una mayor incidencia.

Doña Dolly es una mujer de aproximadamente 60 años con una fuerte expresión religiosa y una pulsión dominante por el servicio, sobre todo, a quienes considera más necesitados, principalmente niños de familias migrantes y habitantes de calle. Todas sus acciones las conecta con su conciencia sobre la religión y la fortaleza que asegura recibir de ello. En el eje del sentido se puede entender como



colectivo, puesto que hay una institución religiosa que moviliza sus acciones e, incluso, sus expresiones estéticas. En relación con la participación se trata de un nivel correspondiente con lo público, debido a que sus acciones se realizan en el espacio de la calle y afectan un gran número de personas (figura 12).

Figura 12
Doña Dolly



Fuente: Juan Alejandro López Carmona (2021).

En el eje del control, se puede afirmar que actúa a nivel de lo no regulado cuando se trata de la propia institución que la moviliza, es decir, la religión. Finalmente, su expectativa se mueve dentro de lo operativo-simbólico, porque con sus acciones busca su propia satisfacción espiritual, en el marco de unos relatos ya establecidos por una institución.

Conclusiones

Los cuatro enfoques propuestos sobre prácticas de resistencia revelan las diferencias entre lo que podríamos denominar macrorresistencias y microrresistencias. Estas dimensiones de las prácticas sociales trascienden la diferencia entre lo individual y lo colectivo, y ubican la reflexión en procesos que se articulan con relatos más dominantes y acciones más subordinadas, así como entre prácticas de gran impacto y proyección, y gestos o acontecimientos menos visibles, que pasan desapercibidos, en medio de los sentidos que construimos del entorno y de las relaciones sociales en un contexto determinado.

Lo anterior quiere decir que entre las mismas prácticas de resistencia se presentan resistencias internas que luchan por un reconocimiento en el territorio. Estos enfoques complejizan aún más las densidades del sector de Barbacoas; así mismo, determinan la pertinencia del modelo propuesto, en el sentido de abordar estas prácticas desde los ejes de participación, el sentido, el control y la expectativa, acompañados de los niveles o grados de impacto en cada uno de ellos.

Los ejes de participación, sentido, control y expectativa como categorías de análisis, permiten la comprensión de las acciones de los sujetos en un marco amplio y complejo de interacciones desde las cuales es posible vincular lo cotidiano, lo prosaico, lo vernáculo, con acciones, que van desde lo funcional operativo hasta la trascendencia espiritual. De igual forma, los horizontes de sentido que los actores construyen desde su individualidad hasta lo colectivo evidencian las intersecciones que operan en cada práctica de resistencia, las cuales transitan, a su vez, por niveles de control que se relacionan o no con relatos dominantes y que pueden estar representadas en un contexto de participación en el que la afectación puede ser íntima o social. Con esta propuesta de análisis, es posible reconocer las complejidades de un sector como Barbacoas a través de sus prácticas de resistencia como potencia identitaria.

Reconocer cómo se materializan las prácticas de resistencia, así como sus alcances e impactos a través del análisis de cada uno de los casos abordados, evidencia al mismo tiempo la manifestación del pluriverso de las lógicas otras, las cuales hacen posible comprender las



formas de configuración de la resistencia contra la exclusión y los relatos hegemónicos y estigmatizantes. Hay un valor de sentido que trasciende lo meramente diferente en cada una de estas prácticas, comprender este sentido exige rutas de análisis que vayan más allá de reflexiones tradicionales, y que asuman la complejidad de las relaciones de los sujetos con sus entornos desde una perspectiva situada que cargue de significado, tanto las pulsiones funcionales y operativas, como las trascendentes y espirituales.

Referencias bibliográficas

- Buchanan, R. (2001). Design Research and the New Learning. *Design Issues*, 17(4), 3-23. <https://doi.org/10.1162/07479360152681056>
- Campos, R. (2012). A cultura visual e o olhar antropológico. *VISUALIDADES*, 17-37. <https://doi.org/10.5216/vis.v10i1.23083>
- Colobrants, J. (29 de enero de 2015). livinglabing. <http://livinglabing.com/?tag=etnografia-rapida>
- Duque, F. (2018). *Filosofía de la técnica de la naturaleza*. Abada Editores.
- Escobar, A. (2016). *Autonomía y diseño. La realización de lo comunal*. Sello editorial Universidad del Cauca. <https://doi.org/10.12795/araucaria.2017.i37.05>
- Latour, B. (1999). Technology Is Society Made Durable. *Sociology of Monsters*, 38,103-131.
- Larrosa, J. (2006). Sobre la experiencia. *Aloma*, 19, 87-112.
- López Carmona, J. A., Molina Saldarriaga, M. L. y Serna Usme, D. (2020). *Composición visual. Análisis de variables en la construcción de imágenes*. Fondo Editorial IUE.
- Lotman, J. (2013). *The unpredictable workings of culture*. TLU Press.
- Mandoki, K. (2008). Estética cotidiana y juegos de la cultura: *Prosaica I*, (1). Siglo Veintiuno Editores.
- Martínez, B. R. (2017). Pensar con James Scott: dominación, conocimiento, resistencia. *Araucaria. Revista Iberoamericana de Filosofía, Política y Humanidades*, 19(37), 91-113.
- Parra-Valencia, J. D. (2015). ¿Qué es un estetograma? reflexiones en torno al devenir sensible del espacio. *Revista colombiana de pensamiento estético e historia del arte*, (3), 64-84. <https://revistas.unal.edu.co/index.php/estetica/article/view/91679>

Ramírez, M. T. (2017). Ontología de la resistencia. *Valenciana*, 10(19), 7-28. <https://doi.org/10.15174/rv.v0i19.181>

Rodríguez Morales, L. (2021). Diseño como síntesis de racionalidades. *Pensamientos em Design*, 1(2), 8-18. <https://doi.org/10.36704/pensemdes.v1i2.6249>

Stiegler, B. (2010). Teleológicas del caracol. Derivas del yo en una red wimax. En G. Aranzueque (ed.). *Ontología de la distancia. Filosofía de la comunicación en la era telemática*. (pp. 274-291). Abad Editores.





Sofía Dugas en Divas

Foto / José Miguel Vecino

Sesiones de dibujo en Divas

Teresita Rivera Ceballos

Corporación ÍTACA
riveraceballost@gmail.com

Omar Ruiz Hidalgo

Fundación Universitaria Bellas Artes
inventario0@gmail.com

Coppelia Herrán Cuartas

Universidad Pontificia Bolivariana
coppelia.herran@upb.edu.co

Introducción

Introducción

Antecedentes del territorio

El sector de Barbacoas es un territorio ubicado en el centro de la ciudad de Medellín (departamento de Antioquia, Colombia), que lleva a cuestras la mirada censuradora de una gran parte de los ciudadanos, originada en muchas de sus prácticas relacionadas con la prostitución trans, explotación sexual de niños, jóvenes y adolescentes, venta y consumo de drogas, robos e inseguridad. Reflejo de esta situación es el miedo y el rechazo generalizado, un temor que experimentan muchas personas que transitan por este lugar relegado al olvido por parte del Estado.

A pesar de ser una zona de alta actividad económica donde predomina la informalidad —una población que solo pareciera tener en común la supervivencia—, también se reconoce a Barbacoas por estar ubicada en uno de los sitios que más cambios ha sufrido en el uso y significación del suelo, puesto que se ha mantenido a lo largo de diferentes periodos históricos bajo fuertes influencias y tensiones derivadas de discursos de ordenamiento territorial y procesos accidentados de migración interna y externa, causados por situaciones geopolíticas que, generalmente, terminan marginando a los habitantes más desprotegidos de las urbes.

Un territorio como Barbacoas es un lugar de constantes tensiones relacionadas con el control social donde surgen imaginarios y formas de creación local, dan lugar a diferentes prácticas de resistencia (Jarpa-Arriagada, 2020), como alternativa que sirve para sobrevivir creativamente.



DUCCIÓN

Esto se manifiesta en la manera como el arte se desarrolla en un ejercicio que parte desde la iniciativa ciudadana y se proyecta como práctica política y de transformación social.

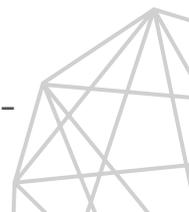
Como se aprecia en la foto 1, el sector ha sido testigo de la creación de prácticas artísticas significativas como el espacio cultural *The Gallery at Divas*, donde se realizaron las sesiones de dibujo, objeto de este capítulo.

Foto 1

Sesión de dibujo en la entrada del Espacio Cultural The Gallery At Divas



Fuente: Teresita Rivera, 2018.



El arte experiencia

El arte como experiencia relacional

Una mirada a las estéticas expandidas en la que «se da una percepción del sujeto, pero no de la obra de arte, sino de sus cosas, de su entorno de sus relaciones» (Acosta, 2016) permite ubicar la esfera de las sensaciones, la afectación y la propia experiencia, para encontrar la oportunidad de relacionar las acciones y las prácticas cotidianas desde la reflexión artística y académica, como experiencia relacional en este territorio. Específicamente, así sucede en la Galería Divas, a través del arte que tiene como pilar la creación colectiva, la participación y la colaboración, tanto en sus procesos como en sus objetivos.

Para Cedeño (2017) el arte participativo también es colaborativo, comunitario y colectivo, mientras que Bishop (2012) lo toma como ejes de posibilidades relacionales entre todos los actores del proceso artístico. En este se requiere el encuentro de nuevas formas para analizar el arte que no está ligado únicamente a la visualidad, a pesar de que la forma permanece como un medio determinante para comunicar el significado y canalizar el capital simbólico del arte, hacia el cambio social constructivo.

El arte participativo genera un contexto para la posibilidad de intercambio y diálogo, motivado por el deseo de integrarse con el entorno. A pesar de que la intención no es mejorar o sanar una situación, este arte tiene la posibilidad de convertirse en mediador entre personas que quizá no tienen contacto entre sí. En este sentido, Cedeño (2017) dice que aquellos artistas que adoptan una práctica alternativa más colaborativa y dialógica promueven la aparición de nuevas formas de producir y experimentar arte, siendo una de ellas, el arte participativo.

La participación social en este tipo de arte también permite empoderar a los habitantes de un territorio en el campo de lo sensible y acceder a la identificación y desarrollo de su expresión y generación de productos estéticos que los representen.

De esta forma, el arte participativo evita que las personas aparezcan como simples espectadores, sujetos a una pasividad que da lugar al entretenimiento y la contemplación, para generar redes y desmarcar jerarquías, buscando la integración y la participación de los individuos a través de una experiencia estética.

Para Cedeño (2017), el arte participativo busca romper la barrera que existe entre el arte, el espectador y el contexto, a través de la generación de relaciones y espacios para la participación y el diálogo con el espectador, con el fin de empoderarlo y producir en él un reconocimiento crítico de los contextos en los que acciona y se desarrolla.

De este modo, el arte participativo gana un espacio irrumpiendo con nuevas maneras de contar, de entender, de sentir, pero, sobre todo, de invitar a participar, por cuanto otorga voz a los que cotidianamente no encuentran los medios, sin esperar que sea la oficialidad la que los provea, en una época en la que el arte puede convertirse en un buen escenario para albergarlos.

El territorio como punto de encuentro

La ciudad es un espacio vital en el que confluyen las personas de un entorno inmediato. Según Lynch (1960), las ciudades son espacios organizados que permiten ver las capas que la conforman y entrecruzan unas con otras, otorgando significado a las relaciones que establecen las personas con el entorno. Estas relaciones generan un imaginario de ciudad *deseable* y bien formada (Ontañón, 2004), aunque no siempre esta perspectiva corresponde a la que se observa en las grandes urbes.

El territorio es como un organismo vivo en el que se establecen vínculos entre las personas que lo habitan, sus necesidades comunes, sus aspiraciones y metas conexas al desarrollo personal y social. Es un espacio geográfico que focaliza los intereses y representa una delimitación de sentidos con los que una comunidad se ve representada.

En un territorio se establecen diferentes tipos de relaciones entre quienes lo habitan y transitan. Ahora bien, las personas se dan cita en puntos comunes que obedecen a intereses y formas de vida. Así, por ejemplo, aquellas que pertenecen a una religión van a los templos o lugares de culto; las plazas y parques se tornan sitios de recreación y conquistas amorosas. Los espacios de cultura acogen a aquellos cuyos intereses se centran en el cine, el teatro, la música, la plástica y los bares se convierten en zonas de ocio y esparcimiento, entre otros.



Para este caso, abordamos el concepto de *territorio* desde la definición que hace Giménez (1999) como espacio de sedimentación simbólico-cultural y objeto de inversiones estético-afectivas que se convierten en un soporte para las identidades individuales y colectivas. Si bien es cierto que el territorio responde a necesidades económicas, sociales y políticas de cada grupo social, su sentido se sustenta en las relaciones sociales que lo atraviesan, convirtiéndose en objeto de operaciones simbólicas y base para que los actores sociales proyecten sus concepciones del mundo tal y como sucede con el sector de Barbacoas.

Como lo expresa Naranjo (2018) desde los años setenta del siglo pasado, a causa de las dinámicas sociales del momento, empezaron a llegar a Barbacoas «ladroncitos, travestis y antros de vicio [...], familias de los pueblos para alquilar lo que podían pagar en los inquilinatos, y [...] las primeras tabernitas para parejas del mismo sexo» (p. 22).

Fue así como el sector de Barbacoas fue reconocido por tener sitios dedicados a los encuentros de la comunidad *gay* de la ciudad, con inquilinatos y moteles, posteriormente llamado el Bronx de Medellín, donde muchas personas se internaron de manera indefinida en las «cuevas» de la drogadicción, como literalmente se conocía a las casas que operaban para la venta y consumo de drogas.

Como un territorio que hace las veces de refugio, modo de subsistencia y fuente de recursos, Barbacoas también funge como objeto de apego afectivo y lugar de inscripción de un pasado histórico, con unas condiciones socioculturales particulares que delimita el sector con el parque Bolívar, la Arquidiócesis de Medellín, la Estación Prado del Metro y la avenida Oriental, entre otros referentes. Al interior del sector, sus habitantes se dedican a las ventas de segundas y de frutas y verduras en los bajos del Metro.

El comercio también refleja la formalidad e informalidad con locales para el alquiler de carritos de tinto, marquerías, pequeños almacenes de variedades, así como artículos religiosos, una iglesia presbiteriana aparte de la Catedral Metropolitana, parqueaderos, bares, moteles y el último teatro de cines porno que queda en la ciudad; recientemente, negocios atendidos por ciudadanos venezolanos que ofrecen comidas rápidas y servicios de corte y peluquería, terminan de configurar ese conjunto de identidades que es hoy Barbacoas.

Prácticas de resistencia identificadas en el territorio

En el ejercicio de identificar manifestaciones asociadas con las prácticas de resistencia, Barbacoas ha visto emerger personajes como La Dany, artista transgénero muy reconocida en la ciudad por sus obras de teatro callejero en el parque de Bolívar y alrededores; Abraxas, una transgenerista, abogada y defensora de derechos humanos, dueña de la Casa Museo Récord Guinness Collage, en cuyo historial como artista guarda con orgullo dos marcas Récord Guinness Collages (foto 2); Jorge Alonso Zapata, artista plástico que ha documentado la vida cotidiana del centro de la ciudad, especialmente en la calle Barbacoas parte baja, donde empezó a pintar los muros, plasmando los personajes de esta zona convulsa e intrincada; o Jorge Alberto Restrepo *El Gallero*, habitante que fuera de este lugar por más de treinta años, y en cuya memoria y poemas guarda como un tesoro la que fuera su experiencia cotidiana con seres míticos que cuentan leyendas y que son la puerta de entrada a otros mundos para refundar los imaginarios y construir nuevas formas de verse.

Foto 2

Visita a la Casa Museo Récord Guinness Collage de la artista transgenerista Abraxas Aguilar



Fuente: Archivo personal Teresita Rivera. Medellín, 2021.



Como sugiere Sánchez (2013):

para las prácticas de resistencia, podrían ser reapropiables algunos de los discursos y prácticas que los colectivos artistas vienen llevando a cabo desde mediados de la década de 1990. Contemplar la ciudadanía vivida como una forma de implicación en las luchas comunitarias, puede abrirnos a la política de la fantasía, para usar la creatividad en las reivindicaciones y tomar en cuenta cómo y por qué participa la gente de las acciones artistas. (p. 172)

En esta medida, podría pensarse en una mirada sobre el territorio de Barbacoas y quienes lo habitan, otras prácticas relacionadas con la supervivencia e interacción de la comunidad en la búsqueda de su bienestar. Así, por ejemplo, encontramos los negocios formales e informales de venta de tinto o cafés y coladas, abierto las veinticuatro horas del día, donde se surten los vendedores ambulantes de la ciudad, al igual que la venta de solteritas, un dulce colombiano realizado de manera artesanal desde hace más de veinte años en el lugar. También las personas que tratan de suplir la labor del Estado frente al cuidado infantil, como doña Dolly, una señora adulta mayor que cuida a los hijos de las prostitutas y trabajadores informales. Todo esto permite configurar la calle Barbacoas como un sector dinámico, lleno de tejido social y cultural en medio de la adversidad.

Divas como práctica de resistencia que acoge a los artistas interesados en las estéticas del territorio

En este ejercicio de reconocimiento, encontramos el primer bar galería y espacio cultural no convencional dedicado al cuerpo, al erotismo y al territorio llamado *The Gallery At Divas*, que funcionó durante cuatro años como un entorno real y mutante a modo de laboratorio vivo o *living labs*, de naturaleza experimental (Costa y García, 2015), sirviendo como espacio de encuentro para la comunidad a través de manifestaciones del arte y la cultura.

Esta iniciativa autogestionada se crea durante el año 2017 en los bajos del antiguo teatro México. Con el tiempo se fue convirtiendo en un espacio y una voz para las manifestaciones de arte y cultura del territorio,



especialmente de la población LGTBQ+ y las diversidades sexuales y de género que transitan y habitan por el sector. El lugar permitió generar en la ciudad un espacio de diálogos, encuentros y conversatorios sobre el contexto, atrayendo a diversos públicos locales, nacionales e internacionales. Esta experiencia logró en sus cuatro años de existencia posicionarse como uno de los proyectos diversos más representativos en la ciudad, que permitió la integración multicultural de la comunidad.

Bajo este escenario, *Divas* se constituyó en un umbral a otros imaginarios, que abrió fronteras y reconfiguró ciudadanías y territorios. Se convirtió en un cruce de discursos para la creación de un nuevo pacto social y de construcción de futuro, como un ejercicio significativo en términos de gestión cultural para la ciudad.

The Gallery At Divas tenía un sentido y significado especial para cada persona que habitó el proyecto. Para uno de sus gestores, el artista Omar R. Hidalgo, la galería *Divas* era en sí misma una obra de arte que tenía una forma orgánica constituida por el espacio, la arquitectura, las experiencias estéticas, la participación de un público muy activo, y la reflexión constante sobre las concepciones que los ciudadanos de Medellín tenían sobre el territorio de Barbaçoas, sus pobladores, y todas sus dinámicas comerciales formales e informales.

El lugar invitaba a hacerse preguntas y a realizar propuestas desde las artes que resignificaron los imaginarios instaurados sobre el territorio y su población, siendo unas de ellas las sesiones de dibujo.

Anteriormente, el artista R. Hidalgo había probado formas de hacer y explorar el dibujo como concepto, más allá del asunto técnico. Su interés sobre un arte creado a partir de las interrelaciones con el público se había convertido en el centro de su producción creativa. En 2014, presentó *Su retrato borrado*, pieza que se instaló en el 42º. Salón Nacional de Artistas Universidad de Antioquia. Para su realización, un espacio reservado en el Museo concedía privacidad para que el retratista y la persona retratada se mantuvieran reunidos por una hora, aproximadamente. Luego de realizado el dibujo a lápiz, el retratado miraba su retrato por el tiempo que deseara —un lapso de vida efímero de 2 a 5 minutos—; posteriormente, la persona retratada se sometía a ver cómo el dibujante borraba la imagen retratada.



Durante el desarrollo de la acción, aparecían conversaciones donde se discutían reflexiones sobre la memoria, la fugacidad de la vida, la imagen, el arte y demás temas propuestos por los participantes. En esta pieza, se privilegiaba la experiencia de compartir un espacio y un tiempo de conversación en el que el dibujo quedaba como un testimonio de lo acontecido, así como el ripo de borrador acumulado por la acción de borrar.

Ante lo subjetivo e interpretativo, el proyecto indagaba por el cómo hacer el retrato que representara de la mejor manera a alguien. Para este caso, la realización del dibujo debía estar impregnada de la experiencia de conocerse. La acción de dibujar se acompañaba de la escucha, la palabra, la conversación, la gesticulación, la disposición corporal y la memoria. Más que objetual, la práctica artística se planteaba como relacional, una pieza con capas de información y poética sustentada en la experiencia y el encuentro. *Su retrato borrado* fue un antecedente importante para lo que serían las sesiones de dibujo en *Divas*, espacio cultural que se convirtió en umbral para que dos ciudades que no se reconocían, se pudieran encontrar en prácticas artísticas.

Mediante una invitación por la red social Facebook, (Imagen 1) Teresita Rivera, coordinadora general del proyecto, *The Gallery At Divas* o Espacio Cultural Divas, como lo llamaban sus gestores internamente, convocaba a quienes desearan participar de la sesión que sucedía, por lo general, los sábados en horas de la tarde. A la cita llegaban dibujantes aficionados y artistas reconocidos de la ciudad, jóvenes vecinos del sector, inmigrantes venezolanos recién llegados y las chicas trans que trabajaban en la cuadra.

El taller de dibujo provocaba otro matiz diferente.

Allí no se iba a ser observador lejano de alguna pieza artística, sino un activo participante que a veces dibujaba, o a veces posaba, y en todo momento compartía la conversación...



Imagen 1

Invitación a las sesiones de dibujo en The Gallery At Divas



Fuente: Cortesía Archivo Divas, 2020.

Jorge Alonso Zapata, otro de los gestores del proyecto *Divas* y artista que durante veinte años se ha dedicado a retratar lo que ve por esas calles, fue uno de los participantes asiduos. A su trabajo artístico, los docentes Elena Acosta y Juan Diego Parra (2017) se refieren en «Mitópolis», un ensayo sobre la arte y memoria en el espacio público:

La obra de Jorge es un canto a la calle, pero no a la calle como paisaje, sino a la desgarrada, pisoteada, ultrajada, denostada, violada, baleada, acuchillada, ensangrentada... pero voluptuosa, tierna y amable para quien se atreva a penetrarla y a encontrar con sus habitantes la canción de los olvidados que tampoco recuerdan muy bien de dónde vienen ni quiénes los precedieron, que viven un presente congelado en ese rincón de la ciudad, en esa grieta de la Mitópolis. (p. 179)

Sus pinturas, que han sido el resultado de mirar las escenas cotidianas, muchas veces parten de cosas que vio y que recuerda; otras, de dibujos realizados directamente donde acontecieron. De llevar siempre lápiz y papel a todos lados, algunas veces ha realizado talleres con los niños y jóvenes de Barbaocoas, quienes se unen a él para ver y rayar detenidamente, en medio del convulsivo espacio/tiempo de estas cuadras. Sentados en una acera, estimulan los ojos para mirar desde



otros ángulos lo que era tan familiar; se pone atención a los temas y detalles elegidos; observan sus juegos y también a sus vecinos y visitantes pasajeros: quiénes venden o compran, quiénes se pasean de un lado al otro de la cuadra, quiénes juegan, quiénes discuten y quiénes se drogan.

En estas sesiones de dibujo participaron también los artistas Luis Loaiza, William Reazza, Sebastián Restrepo, Diego Trujillo, Mayra Moreno, Camilo Londoño Manco, Fernando Sepúlveda, Armando Echeverry, Álvaro Restrepo, Lucas Vélez; vecinos como *El Gallero* o los venezolanos de los negocios alrededor de *Divas*; curadores como Santiago Rueda, Ricardo Moreno; extranjeros como Alena Antonovishkova, Martín Mazía, Amelie Cabocell; chicas trans como Lorena, Camila, Danys Acevedo; y muchos otros que fueron a posar de modelo o a dibujar.

Del archivo de *Divas* se comparten para este artículo 10 fotografías tomadas entre los años 2018 y 2022, Cortesía Teresita Rivera C. (Ver Fotos 3 a la 12).



Foto 3

Alena Antonovičová, Gestora cultural de Praga, República Checa, participando en una de las sesiones de dibujo



Foto 4

El artista Jorge Alonso Zapata muestra los trabajos realizados en la sesión





Foto 5

Amelie Cabocel, artista francesa en las sesión #7 de dibujo, acompañada de otros artistas residentes de Casa Tres patios



Foto 6

Alison Marín y Danys Acevedo, activistas trans reciben los dibujos de los artistas en la sesión

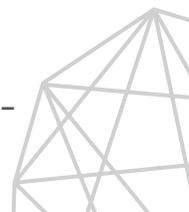




Foto 7
Martín Mazía, artista argentino en la sesión de dibujo #8



Foto 8
Armando Echeverri, pinta en las sesiones de dibujo, desde la barra del Bar Galería



Foto 9
El artista urbano Luis E. Loaiza, terminando una de los dibujos con Modelo Trans





Foto 10
El artista y creador de las sesiones de dibujo Omar.R.Hidalgo, disfrutando su trabajo



Foto 11
El artista y gestor bogotano Ricardo Moreno (Capitán Berlín), acompañando una de las sesiones de dibujo



Foto 12
Artistas y modelo. De izquierda a derecha Verónica, Diego Trujillo, Omar. R. Hidalgo, Álvaro Restrepo G, Rodrigo Díaz, Nadir Figueroa

Artistas, curadores y gestores exploraron desde *The Gallery at Divas*, una práctica artística a través del dibujo que pusiera el centro de atención en el encuentro entre personas para la conversación y el reconocimiento, la observación del territorio, así como la creación de vínculos entre los visitantes con los habitantes de esa zona marginal, del centro de la ciudad llamada Barbacoas (mapa del sector).





Imagen 2

Mapa de ubicación The Gallery at Divas, elaborada por Cristian Correa Montoya 2022

En función de articular procesos cada vez más incluyentes, y de empoderamiento social, a través de la práctica artística, en *The Gallery at Divas* surgieron acciones que moldearon la estética de lo participativo que, a su vez, restringieron tanto sus alcances, como sus limitaciones.

Teresita Rivera, Jorge Alonso Zapata, Omar Ruiz y Miguel Gallardo ofrecían desde *Divas* una programación cultural para la ciudad; las sesiones de dibujo hacían parte de esa oferta que mantenía las puertas abiertas del territorio.

El taller de dibujo provocaba otro matiz diferente. Allí no se iba a ser observador lejano de alguna pieza artística, sino un activo participante que a veces dibujaba, o a veces posaba, y en todo momento compartía la conversación y la gaseosa o la cerveza que amablemente Miguel o Sandra traían. Estar allí para compartir el ejercicio creativo, generaba la integración afectuosa y un nivel de apropiación muy valioso del lugar. *Divas* era sitio público, pero, al tiempo, creaba un ambiente protector de mutuo cuidado y acogimiento que percibían las personas al cruzar la puerta. La desconfianza que podían traer los visitantes se disipaba allí entre actividades culturales, especialmente exposiciones, que ofrecían una pausa, en contraste con el tiempo agitado de la calle.

Algunos visitantes narraron la sensación que les producía *Divas*; allí ocurría lo contrario a lo que percibían en los museos de las grandes instituciones —muchos de ellos, espacios con el peso institucional donde se intenta traer la espontaneidad e intensidad de los acontecimientos que suceden en la vida cotidiana—. En *Divas* se sentía la vitalidad del barrio y de las vidas y su contexto; vitalidad acompañada de actividades culturales que instaban a la experiencia y reflexión desde los contenidos propuestos. En los grandes museos era primero el arte y después venía la vida que se intentaba colar ante el peso institucional. En *Divas*, era primero la vida y luego el arte que enaltecía las experiencias estéticas de las personas que llegaban al lugar.

Las sesiones de dibujo eran parte del palpitar de esa pequeña comunidad creada con epicentro en el bar. El dibujo, como encuentro relacional propuesto por Omar, la experiencia de Jorge tomando a Barba-coas como el escenario para sus pinturas, las gestiones de Teresita para realizar las sesiones y acompañar los requerimientos que se suscitaban, más la calidez de Sandra y Miguel como anfitriones administradores del lugar, hicieron que este encuentro se repitiera por diez ediciones y así pasar de ser una actividad hasta convertirse en un proceso que acumulaba afectos, sentido de pertenencia y fortalecimiento de vínculos.

Los asistentes se encontraban en los espacios del bar-galería para que cualquiera posara. Eran artistas profesionales y aficionados; eran los vecinos de cualquier edad; personas que dibujaban y otros que, aunque no lo hicieran, querían intentarlo. Inicialmente, llegaban a posar las chicas trans —Quienes siempre han sido llamativas por su apariencia física, su vestuario y forma de caminar en la vía pública—. Llegaban y posaban; luego, los dibujantes mostraban sus dibujos y ellas escogían su preferido para llevárselo como regalo. En la mayoría de las sesiones, participó como modelo cualquiera de los asistentes.

Durante las tres horas en promedio que duraba cada sesión, se



creaban, sobre todo, dibujos en lápiz, carboncillo, aguadas, lapiceros. Después de intentar estar congelados entre cinco minutos o media hora, los modelos observaban en detalle e intercambiaban críticas, muchas veces cómicas, con los dibujantes. Entre uno y otro trazo, quien modelaba sugería o permitía una conversación, contaba su vida, incluso, sucesos dolorosos e íntimos, mientras que otros compartían experiencias vividas en el lugar. Las palabras, la mirada, la cercanía, la complicidad, dieron un sentido profundo a las sesiones de dibujo.

En septiembre de 2021, *The Gallery At Divas* cerró sus puertas. Muchas actividades planeadas no se pudieron realizar, como la exposición de los dibujos hechos en las sesiones. Sin embargo, quedaron en la memoria de los participantes los momentos compartidos, las conversaciones y las historias de vida que emergieron en medio del ambiente de confianza que se creó entre todos.

Sesiones de dibujo expandido que permiten pasar del exotismo y la curiosidad, al respeto y reconocimiento del otro

Las sesiones de dibujo daban continuidad a la pregunta en torno a cómo hacer el mejor retrato de alguien, que alguna vez se había cuestionado el artista Omar Ruiz. El retrato, valga aclarar, así sea con una cámara fotográfica, no deja de ser solo la versión de un instante mediado por un asunto técnico como la fotografía, el dibujo, la pintura o el video, que crea una historia. Cómo captar esa imagen fiel a lo que representa una persona es una intención imposible, debido a la mutación constante de cada quien, el tránsito de sus emociones y expresiones, su sentir y reaccionar ante su presente, ante el contexto, es decir, a la complejidad que constituye a una persona.

En las sesiones, el retrato era también la experiencia de estar con esa persona que posaba y que hablaba de lo que quisiera, hacer uso de un tiempo prolongado para estar y conocer mucho más que la imagen facial, para reconocer entre todos los participantes la juntanza ante la experiencia compartida y dejarla consignada en la memoria de forma significativa. Como elemento tangible, quedaba el esbozo de un rostro o una figura, un intento de retratar que también era un compartir, un

encuentro, un reconocimiento, un fortalecimiento de vínculos entre todos los participantes. La palabra *sesión* formalizaba esta actividad, la enmarcaba en un tiempo y espacio específicos, y daba apertura para disponerse a dibujar y compartir.

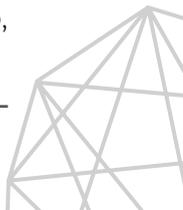
En las sesiones, la técnica del dibujo era tema y, al mismo tiempo, un camino que abría otros caminos; un dispositivo para la interacción y construcción de relaciones entre los asistentes que se convirtieron en reflejo de lo que podría realizarse a un nivel social macro: el derrumbamiento de la desconfianza y el dejar de ver a los otros como enemigos pertenecientes a bandos opuestos, hasta llegar al deseo de querer pretender que no existe, querer invisibilizarlo como sucede en los procesos de estigmatización.

Como espacio de laboratorio, esta práctica artística reflejó lo que puede suceder entre los habitantes de un territorio, cuando se crean las condiciones para la conversación y la escucha, es decir, el

sentirse unidos, el reconocer objetivos comunes, el preocuparse por la situación del otro e imaginar los pasos para mejorar sus perspectivas de futuro en colectivo. Las sesiones de dibujo fueron gestos sobre un papel contruidos desde las palabras y los sueños de hacer un pequeño y mejor lugar el territorio de Barbacoas.

A pesar de que los procesos creativos participativos empezaron a teorizarse y a tener reconocimiento desde la década de 1970 (Aranda, 2004) en las dinámicas de transformación actual, se ve cada vez más la participación directa de las comunidades con procesos autogestionados. Si bien es cierto que en la práctica estos procesos, sobre todo en zonas urbanas, se terminan politizando y haciéndose de manera poco efectiva, solo por cumplir requisitos locales, emergen iniciativas espontáneas y no gestionadas por el Estado que impulsan cambios importantes en zonas vulnerables de las ciudades. Este tipo de dinámicas contrarrestan, muchas veces, el abandono de la institucionalidad, y resultan ser más eficaces en términos de cohesión social y transformación del territorio,

Las sesiones de dibujo fueron gestos sobre un papel contruidos desde las palabras y los sueños de hacer un pequeño y mejor lugar el territorio de Barbacoas.



demostrando otras formas de mitigar la violencia y la inseguridad de sitios marginados y olvidados.

En estas circunstancias, las manifestaciones culturales asociadas a prácticas de resistencia emergen con fuerza como mediadores simbólicos con una alta capacidad de ayuda para transformar el espacio, a través de auténticas fuentes de creatividad que resultan de diferentes ecosistemas étnicos y culturales, acompañados de diversos procesos históricos. Estas manifestaciones representan otras alternativas de integración que pueden ser visibilizadas y potencializadas para ser reivindicadas como conocimientos claves que sirven para despertar simpatías y trabajos colaborativos entre diferentes agentes como la academia, la sociedad y la empresa privada.

Conclusiones

Las sesiones de dibujo fueron uno de los componentes en la programación cultural que se ofreció desde *The Gallery At Divas* para Barbacoas. Simbolizaron la posibilidad de integrar a una comunidad que se desconocía y que provenía tanto de adentro como de afuera del sector, desde la diversidad de género, algunos con prejuicios y miedo hacia el territorio y con actitudes y aptitudes particulares en cuanto a su interés por el dibujo y el arte. La diversidad de los participantes visibilizó la riqueza de los diálogos plurales con experiencias de vida diferentes, puntos de vista antagónicos, esta riqueza constituyó la misma complejidad. Una complejidad de discursos que formaron un tejido, donde todas las voces tuvieron un lugar para ser escuchadas y respetadas.

Los afectos, las relaciones y el intercambio propiciaron, de múltiples maneras, la posibilidad no solamente de generar el vínculo con el otro, sino también de experimentar la sensibilidad desde diferentes lugares, así como una forma de reconocernos dentro del mismo territorio. Estos encuentros permitieron romper barreras en términos de la distancia para mirar al otro de lejos, a través de una experiencia estética que no nace de la propia mirada o interpretación del artista, sino que se construye desde la mirada del otro, dando como resultado el diálogo, el encuentro y la generación de relaciones y dinámicas sociales que abren paso a nuevas formas de conocimiento y relacionamiento. La experiencia

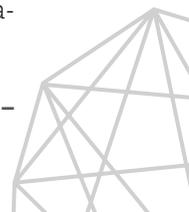


de las sesiones de dibujo realizadas en *Divas* nos permitió, a su vez, reflexionar sobre el valor del arte y la experiencia creativa en el territorio, para develar las tensiones que surgen al interior con sus múltiples identidades, esto es, lo elemental y necesario que implica contar con procesos culturales en toda comunidad.

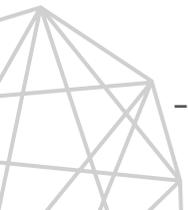
El encuentro de los unos con los otros, los que habitan y transitan, los que viven y los que vienen de visita, permitió, de igual manera, generar una mirada amplia a la otredad en un ejercicio de reflexión, autocrítica, visibilización de las problemáticas cotidianas y formas de vida, a la vez que propició un espacio de acogida y el fortalecimiento con un grupo de personas en torno a una actividad de creación, como lo es el dibujo y la palabra. Consideramos la importancia de analizar las sesiones de dibujo aquí presentadas, como un caso en el cual la práctica cultural cumple con objetivos que van más allá de lo material: metas, sentimientos y alcances que se enfocan en la capacidad de dar espacio a la expresividad, la creatividad, la estética y la política.

Referencias bibliográficas

- Acosta B, Parra J, Rojas M. *Mitópolis: un ensayo sobre arte y memoria en el espacio público* 1a ed. - Medellín : Instituto Tecnológico Metropolitano; Universidad Nacional de Colombia - Sede Medellín, 2017
- Acosta, S. (2016). La estética y el diseño como mediador para la paz y el posconflicto. En: *XIII Foro académico de diseño. Festival Internacional de la Imagen*. Manizales, Colombia. http://festivaldelaimagen.com/wp-content/uploads/2017/07/Sean_Igor_Acosta.pdf
- Aranda, C. (2004) *Introducción a la estética contemporánea*. Servicio de publicaciones de la Universidad de Almería.
- Bishop, C. (2012). *Artificial Hells. Participatory Art and the Politics of Spectatorship*. Verso.
- Cedeño, D (2017). *El arte participativo: Características, implicaciones y tensiones de la participación del arte contemporáneo*. Universidad San Francisco de Quito USFQ Colegio de Ciencias Sociales y Humanidades.
- Costa, T. García, A. (2015). Transition design: investigación y diseño colaborativo para procesos de emancipación ciudadanos. *Revista de Estudios globales y arte contemporáneo*, 3(1), 66-84.
- Fernández-Savater, A. (s.f.) *Notas sobre Estéticas de la emergencia* de Reinaldo Ladda-ga Savater. <http://reflexionesmarginales.com/pdf/25/14.pdf>



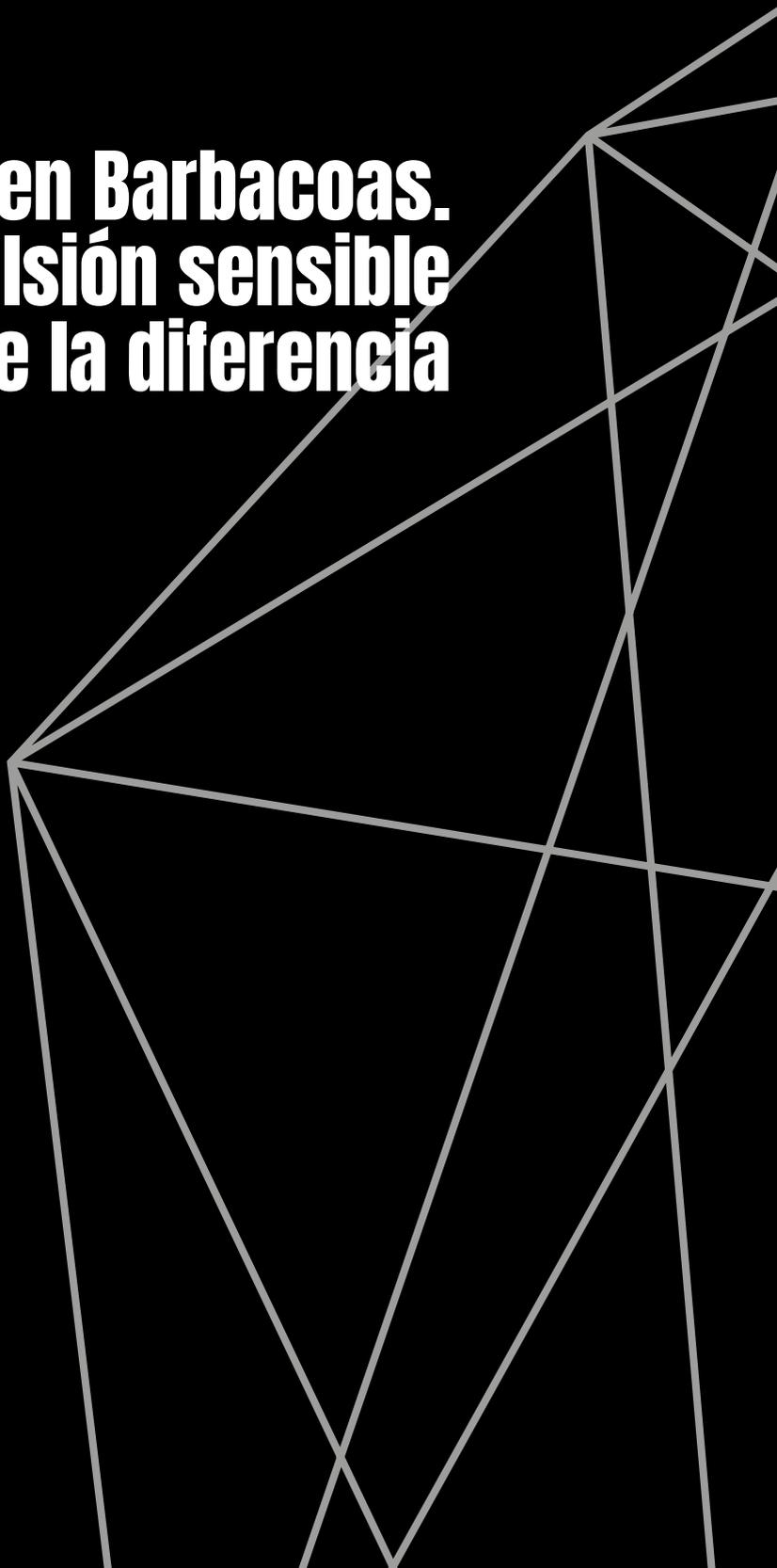
- Gil, J. (2011). Estéticas comunitarias: de lo discutible a lo posible. http://mde.org.co/mde11/wp-content/uploads/sites/3/2011/08/Javier_Gil_De-lo-discutiblea-lo-posible.pdf
- Giménez, G. (junio, 1999). Territorio, cultura e identidades. *Revista Estudios sobre las culturas contemporáneas*, V(9), pp. 25-57.
- Jarpa-Arriagada, C. G. (2020). Prácticas de resistencia y trabajo social comunitario: forcejeos y tensiones ante las lógicas de dominación del modelo colonial y capitalista. *Eleuthera*, 22(2), 309-326. <https://doi.org/10.17151/eleu.2020.22.2.18>
- Lynch, K. (1960). *La imagen de la ciudad*. Editorial Gustavo Gili.
- Museo la tertulia Cali. (2014, octubre 3). *Con los ojos del artista// Danilo Dueñas*. (Archivo de video). <https://www.youtube.com/watch?v=...>
- Naranjo, M. (2018). Carta a una calle torcida. *Universo Centro*, (95). <https://www.universocentro.com/NUMERO95/Carta-a-una-calle-torcida.aspx>
- Ontañón, P. A. (2004). *Los significados de la ciudad*. Edicions de l'Escola Massana.
- Sánchez, A. (Junio de 2013). Prácticas de resistencia y alternativas para el cambio. Una defensa del Trabajo Social con colectivos y comunidades. *Trabajo social global. Revista de investigaciones en intervención social*, 3(4), 157-176. <https://catalogo.itm.edu.co/gpd-mitopolis.html>





Juan David Manco
Carreta Sonora
Apropiación en territorio 2022

**El arte en Barbacoas.
Una pulsión sensible
desde la diferencia**



The background features a complex network of thin, grey lines forming various geometric shapes, including triangles and polygons, creating a modern, architectural feel.

Wilson Stiven Bohórquez Barrera

Doctor en Historia del Arte y Musicología
Docente investigador de la Fundación Universitaria Bellas Artes
investigacion.plasticas@bellasartesmed.edu.co

Andrea Carolina Cuenca Botero

Magister en Diseño y Creación Interactiva
Docente investigadora de la Fundación Universitaria Bellas Artes
investigacion.disenio@bellasartesmed.edu.co

Sidney Alejandra Cárdenas Jaramillo

Maestra en Música con Énfasis en Piano
Joven investigadora de la Fundación Universitaria Bellas Artes
cardenasjaramilloa@gmail.com

Juan David Manco

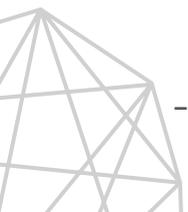
Doctor en Artes
Docente investigador de la Fundación Universitaria Bellas Artes
investigacion.musica@bellasartesmed.edu.co

Una mirada introductoria al sentir en Barbacoas

*Aquí está mi cara. Hablo por mi diferencia. Defiendo lo que soy.
Y no soy tan raro.*

(Lemebel, 2011, pág. 218)

¿Cómo se producen las obras desde las relaciones creativas en Barbacoas Medellín? La reflexión aquí presentada fue elaborada en el diálogo investigativo e interdisciplinar sobre cómo se producen obras desde las relaciones creativas que vinculan los espacios, los saberes, los individuos y las prácticas sensibles en el sector de Barbacoas en Medellín. Este cuestionamiento nace de la necesidad de abordar, desde diversas miradas, las manifestaciones artísticas que habitan el centro de la ciudad, convocando a residentes, artistas, investigadores, visitantes e, incluso, a todos quienes sientan deseos de abrirse a lo sensible, a acercarse a los universos simbólicos expresados en las fotografías, poemas, murales, videos, paisajes sonoros y *performances* creados comunitariamente en el marco del proyecto *Prácticas de resistencia y valores identitarios: Realidades estéticas y sociales como factores de apropiación del territorio del sector Barbacoas, en el centro de Medellín*, financiado por el Ministerio de las Ciencias (en adelante, Minciencias) y ejecutado en conjunto con las instituciones Universidad Pontificia Bolivariana, Fundación Universitaria Bellas Artes, Institución Universitaria Pascual Bravo y Corporación Ítaca.



Esta narrativa sobre los fenómenos estéticos en la cotidianidad de Barbacoas es limitada en su extensión y no pretende abarcar los límites de esta cuestión, reconociendo que las posibilidades de sentido son múltiples y diversas, y pueden hallarse en las márgenes de un proyecto académico. No obstante, en el actual contexto colombiano de la investigación-creación, ante la formulación de preguntas como ¿qué se concibe por obra de arte? o ¿cuál es la relación de la investigación creación en la producción del saber-hacer local?, es necesario remitirse al marco normativo que reguló en 2013¹ la inclusión del arte, el diseño, y la arquitectura, en las políticas nacionales que institucionalizan el modelo científico de Minciencias y la valoración que estas normas hacen de los productos de los investigadores e investigadoras, y los centros de investigación que dedican sus estudios a la dimensión cultural y creativa.

Metodología

Este capítulo tiene por objetivo dar cuenta de los resultados artísticos del proyecto, a partir de un abordaje hermenéutico interpretativo, para enmarcar discursivamente las experiencias derivadas de diversas facetas creativas del proceso que se dieron a través del dibujo, la pintura, el relato autobiográfico, la entrevista, el video, la *performance*, entre otras. Estas producciones buscaron potenciar el conocimiento sensible en habitantes, visitantes, migrantes y participantes del proyecto que sumaron sus perspectivas sobre el territorio, lo identitario y lo creativo durante el trabajo de campo en Barbacoas.

Al considerar cómo se podrían vincular estas experiencias con la teoría y la práctica de la investigación-creación, a la luz de las interpretaciones de los procesos territoriales, se ha dilucidado el reto de sintetizar los diversos cuestionamientos en una pregunta problema, cuya plasticidad facilitó la interacción entre los diversos lenguajes que emergieron entre las manifestaciones estéticas cotidianas; por ello, el foco de su formulación se orientó a dar apertura a una conversación: ¿cómo se producen las obras desde las relaciones creativas en Barbacoas? La cuestión ha facilitado la conceptualización de los productos, los

1 El arte como productor de conocimiento (Secretaría de Cultura y Deporte; Universidad Jorge Tadeo Lozano, 2013).



métodos y los participantes del proyecto, todo gracias a la discusión sobre el conocimiento de lo sensible, es decir, de la expresión de sí mismo por parte de las comunidades, de las espacialidades, las temporalidades, las prácticas y las materialidades que emergen como propuestas del proceso para comprender las prácticas de resistencia y los valores identitarios en el espacio.

En los primeros resultados de talleres y encuentros creativos desarrollados en el sector, surgieron *collages*, el encuentro con estetogramas, mapeos, retratos, paisajes sonoros y un rico entramado de ideas de fructífera interpretación en relación directa con el saber propio de las ciencias humanas y sociales, por lo cual se hizo necesario, para los investigadores y las investigadoras, hacer un estudio acerca de las manifestaciones estéticas y su potencia en la construcción de la subjetividad desde variadas fuentes de análisis de lo sensible, entre ellas, en las anotaciones de Rancière con sus obras *El reparto de lo sensible: estética y política* y *El malestar en la estética*, publicadas en 2009 y 2011, respectivamente. Con las notas de Rancière, se contrastaron las categorías emergentes en el proyecto como cotidianidad, resistencia, calle, músicas, comunidades, rebusque, el diseño y la ciencia, como las crisis en las nociones del arte clásico, las rupturas con las ideas ancladas en los estructuralismos e, incluso, la pérdida de vigencia de las vanguardias.

No obstante, es la pregunta por el sujeto, su relación con el mundo y la creación en su potencia política, lo que movió al grupo investigativo a considerar que se requería problematizar, precisamente, el lugar del cuerpo, el sujeto y lo político en las formas de conocimiento estético que se enmarcan en lo territorial. De esta manera, se hizo perentorio y fue pertinente volver a las nociones de intersubjetividad y cosubjetividad de Katia Mandoki (2008) en su texto *Prosaica Uno: estética cotidiana y juegos de la cultura*. En sus categorías se desdibuja la relación sujeto/objeto y la objetividad de corte estructural, para deconstruir el lenguaje de las artes y el diseño frente a preguntas recientes por el intersticio o los límites de las subjetividades que devienen sensibles en la cultura, esto es, en los universos de sentido de las comunidades.

Por último, en coherencia con el abordaje hermenéutico, se procedió con la contextualización de los autores y sus tesis como, por ejemplo,

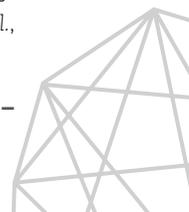
en Silva Cañaveral y Grisales Vargas (2016) que reflexionan sobre el universo simbólico de lo andino, la artesanía y las artes en *La creación y lo sensible: un conocimiento que transforma*. En conclusión, sobre la metodología de este capítulo se retomaron los cuestionamientos previos a la formulación del proyecto, relacionándolos con las preguntas que emergieron durante el trabajo de campo, y desde los procesos creativos con las comunidades participantes, buscando apoyo en las tesis, teorías y conceptualizaciones recientes sobre las formas de abordar y comprender la cultura, en un ejercicio interpretativo para la comprensión de las manifestaciones estéticas en Barbacoas, como parte de la praxis propia de las artes, el diseño y la investigación de los fenómenos sensibles que se analizan en el marco de un proyecto contextualizado en un territorio vivo, cultural, simbólico y político en el centro de Medellín.

La producción creativa como conocimiento sensible. Los conceptos, los contextos y los procesos

Las valoraciones sobre el saber, el hacer y el proyectar del arte y el diseño en Colombia se han transformado desde la inclusión, en el Sistema Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación de las descripciones de las tipologías de la investigación-creación² mediante la convocatoria 781 de 2017, la cual hizo un reconocimiento de las prácticas y de los procesos creativos como parte de los modos de hacer ciencia y, a su vez, le facilitó a la tecnoindustria comprender la potencia de la ciencia como conocimiento sensible, es decir, entenderla en su dimensión cultural.

Por ejemplo, en las estrategias de comunicación para la divulgación ciudadana de la física cuántica, hay formas y producciones artísticas que a través de la presentación visual de resultados teóricos previos, le facilitan a un conocimiento hiperespecializado el relacionarse con el mundo; claro está, en el caso de Suratómica la búsqueda de trabajo con

2 «Durante muchos años la creación no fue reconocida dentro del Sistema Nacional de Ciencia, Tecnología e Innovación —SNCTI— debido a que su forma de formular un proyecto y desarrollar sus obras/productos no correspondían al imaginario tradicional de la ciencia (Estévez et al., 2018)» (Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación, 2022).



las artes termina siendo mucho más interdisciplinar y de construcción colectiva que una mera herramienta comunicacional.

Figura 1

Portada del ciclo astrofísico *Acerca del origen por la red Suratómica*



Fuente: Suratómica. (2021). *Acerca del Origen - [Fronteras Inexistentes]*. <https://www.suratomatica.com/libroacercadelorigen>

Esta última década de diálogo sobre la validación de la producción creativa, que puede potencialmente enmarcarse bajo los preceptos de las industrias culturales, también hizo posible, para los grupos de investigación en arte y diseño, el acceso a presupuestos de ejecución mediante convocatorias públicas para la creación y la documentación de las manifestaciones visuales en la cultura local, material e inmaterial. Un ejemplo perfecto fue la convocatoria de InvestigARTE 2.0³ que soportó la producción de este proyecto, no solo en sus manifestaciones teóricas y pedagógicas, sino también en sus variadas creaciones que serán presentadas posteriormente. Estas nuevas posibilidades son la expresión de los cambios que se materializaron al cierre de una década de transformaciones que surgen desde la emergencia de las primeras políticas de reconocimiento de la investigación-creación en 2013. De otro lado, es relevante mencionar que no todo ha sido «color de rosa» y tras la formalización de las construcciones sensibles, junto a sus derivas con una nueva visión de utilidad en sus diferentes manifestaciones, también han surgido debates álgidos respecto a la instrumentalización o

3 Convocatoria de proyectos de Investigación + Creación en Artes – InvestigARTE 2.0 (Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación, 2020).

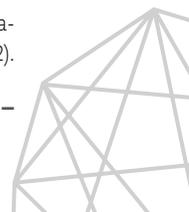
mercantilización de las industrias dedicadas a crear desde el arte. Un ejemplo de ello podría ser que en conocimiento de las perspectivas críticas sobre la Ley 1834 del 23 de mayo de 2017⁴, la Asociación de Artes Escénicas publicó su postura en el artículo «Ley naranja: mucho tilín, tilín», en el periódico *Medellín en Escena*.

Esta breve contextualización sobre los acontecimientos previos a la valoración científica del arte, la arquitectura y el diseño en Colombia, permiten abordar la pregunta por el qué comprender por creación que se desarrolla en este apartado, buscando facilitar al lector la relación con las obras que descubrirá en el siguiente y, claro está, con el sentido localizado que caracterizó el proyecto. Las obras y sus propuestas artísticas darán cuenta de universos simbólicos que continúan el diálogo sobre el conocimiento derivado del saber, hacer y proyectar de lo creativo, aquello que es producido por el arte y el diseño al entrar en relación con el contexto del sector de Barbacoas en el centro de Medellín, entre el 2020 y el 2022.

De esta manera, adentrándose en los diversos contextos de la cultura contemporánea, aparece una noción de creación que ha sido elaborada como parte de los resultados de esta investigación y que entra en directa interlocución con la filosofía del diseño en el texto *La creación y lo sensible: un conocimiento que transforma* (Grisales y Silva, 2016) el cual problematiza la creación como un modo de conocimiento sensible, siendo una forma de entendimiento que viene de reconocer «su valor cognitivo, además de transformar a los seres humanos y los universos simbólicos que inventan» (p. 9). Valga decir que, igualmente, se enriqueció a través del estudio de los investigadores e investigadoras del proyecto, desde perspectivas múltiples del arte contemporáneo —como el arte relacional o comunitario, el arte urbano o callejero— y la auto-percepción de los individuos a través de la construcción de imágenes, que la imagología ha estudiado en autores como Régis Debray (1994) en *Vida y muerte de la imagen: historia de la mirada en Occidente*.

Para la mesa de autores que llevaron la investigación-creación al modelo de Minciencias, lo que se comprende como la naturaleza

4 Según el artículo, en el 2017, existían 193.000 entidades culturales sin ánimo de lucro registradas en la Cámara de Comercio de Bogotá; en 2022 solo existían 40.116 (Medellín en Escena, 2022).



integradora del arte quedó expresado en el documento académico *El arte como productor de conocimiento* (Secretaría de Cultura y Deporte; Universidad Jorge Tadeo Lozano, 2013), documento que ha servido como literatura para la referencia de lo que es la creación sensible, en particular, cuando se aborda la pregunta: qué es un producto de conocimiento en la creación artística:

No se puede confundir **la existencia del producto de creación** con la tangibilidad del mismo, puesto que en algunas prácticas del arte el objetivo de dicho proceso busca enfrentar la diferenciación entre producción material e inmaterial, lo cual definiría el carácter objetual o no objetual de la producción, se dan en otros casos la apropiación de materiales, objetos u obras de alta o baja cultura ya existente o mezcla de ambos, intervenciones efímeras en el espacio público o en la naturaleza, también **el producto puede situarse en el sujeto mismo en la medida que puede ser inmanente al mismo cuerpo del creador**, en otros ocasiones, tomar su forma en términos de **arte relacional** por medio de encuentros y producciones colectivas con comunidades (Secretaría de Cultura y Deporte; Universidad Jorge Tadeo Lozano, 2013, p. 58). (Las negrillas fuera de la cita original).

La creación de un producto de la ciencia y el arte puede situarse más allá del soporte análogo o digital, relacionándolo con el cuerpo humano —como lugar del acto creativo y de su puesta en escena—, así como al interior de las comunidades. Un ejemplo de alta valía para ilustrar la última alusión, se materializa en el mural *La cuadro entonada* (obra construida en comunidad, 2021); los momentos de encuentro efímero se pueden apreciar en *Una cama: mil y una vidas* (Bohórquez Barrera, 2022) o en la planeación de la participación de los ciudadanos a través de la voz en *La carreta sonora* (Manco y Cárdenas, 2022); igualmente, en la dinámica de los medios, los mensajes y las mediaciones de la experiencia de exploración digital⁵.

Es así como el proyecto de investigación vuelve sobre la noción de creación, a la luz de las obras realizadas, para afirmar que en la actualidad se puede proceder a investigar creativamente con criterios de plasticidad racional, apertura a lo cotidiano y cuidado por el otro, en las prácticas orientadas a la producción de conocimiento sensible y de experiencia, con un valor cognitivo que busca transformar universos simbólicos.

5 En la siguiente página puede rastrearse y evidenciarse la totalidad de producción de los distintos procesos y el proyecto en sí mismo: <https://bipbarbacoas.co/>

Estas formas de entender los procesos de investigación-creación ha llevado a la disolución de nociones que la ciencia, con acento en lo objetivo, había fijado como inmóviles; por ejemplo, el objeto/sujeto, lo material/inmaterial, lo real/virtual, lo análogo/digital. En el desdibujamiento de estas dualidades, emergen nuevos criterios en la ciencia para proceder desde la práctica creativa, esto es, la producción de conocimiento que desde lo sensible va juntando barrios, ciudades, y calles, mediante un acontecimiento efímero, posibilitando la elaboración de memoria, gracias al registro, los soportes tecnológicos y la interacción social, y volcando el acto creador y las corporalidades en una relación indivisible: medio//expresión/ técnica/autor. Lo que se logra es, entonces, que del pensamiento algorítmico, y la expresión de la catarsis psíquica y el video, una dimensión plástica posibilite la elaboración de un sentido trascendente.



Foto 1

Las experiencias de realidad virtual y navegación web del portal BIP

Fuente: Andrea Cuenca Botero (2022).

Ante esta diversidad de modos de conocimiento, urge aproximarse a otras formas de entendimiento de la resolución de la cultura, para lo cual teóricos de lo sensible como Grisales y Silva, Mandoki y Coccia presentan categorías como *la intersubjetividad* y *la coobjetividad*, con la apertura a lo sensible, que hacen posible profundizar lo planteado



previamente, con el fin de abordar las obras contemporáneas con una perspectiva epistemológica que ayude al lector a orientarse sobre cuestiones como las divergencias y disidencias de los paradigmas clásicos de la ciencia, las rupturas de los cánones estéticos, la recesión de las vanguardias del siglo xx, las dinámicas geopolíticas que urgen por la inclusión y, por último, no por ello menos importante, la representatividad en el arte. Una obra que evidencia estas variopintas posibilidades es *Nadie sabe quién soy yo*, la obra performática de Nadia Granados, del año 2017, resultado de cuatro semanas de trabajo en comunidad con un grupo de mujeres que ejercen o ejercieron la prostitución en la ciudad de Medellín.



Foto 2

Fragmento de la obra Nadie Sabe Quién Soy Yo, actuación de María Adelaida, 2017

Fuente: Guerreras del Centro (Collazos Pinto, 2019).



Las obras presentadas en el siguiente apartado pueden aportar a la elaboración de nuevas teorías en la comprensión de la cultura y la producción de conocimiento vinculado a los universos simbólicos localizados. Para dar inicio a las obras y proceder al cierre de este apartado, es viable concluir que la transformación en los últimos diez años, entre las formas de conocimiento compartidas por la ciencia, el arte, la arquitectura y el diseño, han diversificado las comprensiones sobre los métodos, los procesos, los procedimientos o los modos de creación en Colombia. Es, precisamente, por esta transformación, que este proyecto de investigación y sus creaciones son producciones cuyas prácticas creativas hablan de maneras de ser, de sentir y de pervivir en el centro de Medellín, en consonancia con las ideas que Jacques Rancière (2011) propone en su libro *El malestar de la estética*: «las cosas del arte se identifican, de aquí en adelante, cada vez menos según los criterios pragmáticos de las “maneras de hacer”. Y se definen cada vez más en términos de las “maneras de ser sensibles”» (p. 20).

Exposición de los productos, métodos y procesos sensibles del proyecto

La cuadra entonada: una representación de la cotidianidad

El combate por la modernidad se lleva adelante en los mismos términos que ayer, salvo que la vanguardia ya no va abriendo caminos, la tropa se ha detenido, temerosa, alrededor de un campamento de certezas. El arte tenía que preparar o anunciar un mundo futuro: hoy modela universos posibles.

(Bourriaud, 2008, pág. 11)

Establecer productos sensibles dentro de cualquier determinación, agrupación o vanguardia de forma o estilo termina por constituir un reto realmente complicado, dado el inminente peligro de caer en sesgos individuales dentro del marco de posibles veredictos, mediados por prejuicios o conveniencias. Empero, es precisamente en esta delgada línea, que separa un buen análisis o crítica de una mera opinión, donde radica el valor o esencia de un proceso teórico de contextualización, descripción o reseña, esto es, la capacidad de reflexionar respetuosa y coherentemente alrededor de la pieza artística.

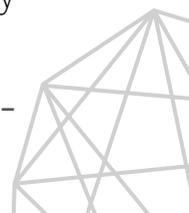




Foto 3

Registro del mural La cuadra entonada, 2022

Fuente: Wilson Stiven Bohórquez Barrera (2022).

La cuadra entonada, antes que mural, es un proceso artístico que se sostiene con base en relaciones interpersonales e, incluso, su título proviene de las mismas. El artista Omar Ruiz Hidalgo, junto a diferentes habitantes del sector y con el apoyo del consagrado artista antioqueño Jorge Alonso Zapata, fue quien lideró esta obra de arte que se enmarca dentro de una tipología de producción donde el fin último no es la obra como materia misma, sino el proceso y las relaciones sociales implicadas, esto es, un compendio de los conceptos del arte relacional y el arte comunitario.

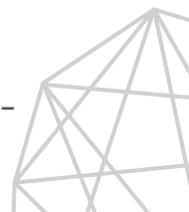
Entre muchas cosas más, son una suma de los lazos potencialmente construibles entre humanos en relación con las piezas sensibles; en otras palabras, responden a dinámicas donde el producto artístico escapa a los preceptos kantianos de un artista de pedestal, constituido en sociedad como genio; aquel que se encierra en su taller a ser guiado por las musas; por el contrario, se busca materializar obras de arte valiéndose de procesos interactivos, sociales, pedagógicos y comunitarios que inmiscuyen a los diversos agentes participantes de un entorno, afectando tanto el lugar, como a sí mismos, en el desarrollo artístico, lo cual posibilita cuestionamientos que no necesariamente señalan o incitan a un cambio, sino, más bien, a la reflexión o, en palabras de Bourriaud (2008), «La realización artística aparece hoy como un terreno rico

en experimentaciones sociales, como un espacio parcialmente preservado de la uniformidad de los comportamientos» (pág. 8).

Para dimensionar el valor procesual de la presente obra, es prudente mencionar que, previo a cualquier proceder pictórico, se desarrollaron diferentes talleres creativos con la población juvenil del sector; con ellos se buscó reflexionar desde tres rejillas de interpretación, la existencia del espacio o en el espacio: afectación —percepción sensible—, contexto -relaciones o proyecciones- y definición -posible nominación visual-.

Estos encuentros conformaron el grupo de jóvenes autodenominado *La nueva generación Barbacoas*, principales creadores de ideas y reflexiones sobre el lugar, con postulados que, posteriormente, devinieron en escritos, descripciones, poemas, bocetos, entre otros e, incluso, de estos encuentros proviene el título del producto, ya que surgió de una de las participantes más joven, quien recalcó que en su perspectiva del espacio, pese a que Barbacoas está en el imaginario colectivo de la ciudad como un lugar de inseguridad constante, para quienes lo conocen de cerca no es más que una cuadra que siempre está entonada, es decir, habitada por el disfrute y el placer.

Entendido de esta manera, el ejercicio mismo alrededor de la construcción de una imagen representativa de su barrio, constituye, al menos, la posibilidad de dos vías de análisis o reflexión; de un lado, sobre la premisa de que el arte relacional o comunitario postula como realidad inmediata, la obra de arte contemporánea fuera del objetivo de crear mundos utópicos o posibles, más bien, se esfuerza por crear modelos de acción dentro de lo que ya existe, esto es, en este caso específico, huir del común espacio de recreación de otra posibilidad socialmente concebida como mejor para el sector, enfocando así todos los esfuerzos en la construcción de un reconocimiento propio, al margen de la romantización de una potencial contracultura. Y, de otro, igualmente cercano, que esta producción visual tiene la pretensión de constituirse como una imagen que sustituye el régimen de representación creado en sociedad para el sector, concibiendo, como régimen de representación, las manifestaciones culturales, lingüísticas y visuales de comunicación que se establecen o movilizan a través de instituciones culturales o de farándula, lo cual genera conceptos prefabricados de lo que es un lugar, algo o alguien.



En palabras de Pollock (2013), un régimen de representación es, entonces, la forma «en las que el mundo nos es puesto en imágenes, representado e interpretado para y por nosotros» (pág. 55). Lo que esta construcción visual implica o posibilita es, a este propósito y de cierta manera, otra configuración política de lo que define el lugar a través de lo sensible. En las palabras elocuentes de Rancière (2009): «trata sobre lo que vemos y de lo que podemos decir al respecto, sobre quién tiene la competencia para ver y la cualidad para decir, sobre las propiedades de los espacios y los posibles del tiempo» (p. 10).

En última instancia, lo que genera una construcción de este tipo es una óptica de pervivencia común para el habitante del sector, y nueva para quien le teme o desconoce e, igualmente, el conjunto de relaciones sociales, emocionales y artísticas, tras el proceso creativo que son, precisamente, las que determinan el valor, la coherencia y el sentido de la pintura. El sector habla de sí mismo a través de sus habitantes; no son, como generalmente ejecuta la esfera del arte, agentes externos hablando de fenómenos que no conocen.



Foto 4

Registro del mural La cuadra entonada

Fuente: Wilson Stiven Bohórquez Barrera (2022).

Una Cama. Mil y una vidas

La recurrencia invisibiliza y la cotidianidad trivializa; en medio de ello, las transgresiones pueden ser consideradas como acciones que van a contracorriente de la norma, como traspaso del límite y fuga del control.

(Hering Torres, 2015, pág. 11)

Formalmente, el proyecto discursivo de esta obra se manifestó a través de una *performance* que se constituye de diversas acciones, particularidades, materiales y características que son el sustento sensible y, a la vez, conceptual del producto. El soporte, que también se convierte en plataforma, fue el espacio que tiene valor propio, constituido por los recuerdos y emociones que envuelven un lugar con una larga historia de marginación o aislamiento como es el sector de Barbacoas que, a la par que se ha convertido en un espacio de resguardo para las libertades sexuales, históricamente también ha erigido en una suerte de prisión de la libertad, pues solo allí se puede vivir la misma.

Los materiales usados en la obra solo tienen valor para la misma en virtud de su vida como objetos, esto es, el tipo de usos que han tenido: por un lado, un colchón de inquilinato con una dualidad objetual siendo una pieza donde generalmente no se duerme; un colchón que contradice la esencia de su construcción pensada como lugar de descanso para convertirse en un no-lugar, un espacio inhabitado, donde diariamente se consumen actos sexuales con prisa y sin connotaciones emocionales o de mínima cercanía. Por otro lado, una cama construida por habitantes del sector con otras dinámicas identitarias y de resistencia que se escapan a los constructos paradigmáticos del espacio, sin necesariamente ir contra ellos. Y, por último, un conjunto de prendas que en la praxis han sido vestuario y disfraz⁶ como representaciones identitarias de un sinfín de vidas: sujetos que se han aceptado diferentes, sujetos que han vivido o viven tras una máscara e, incluso, hasta quienes están en conflicto consigo mismos y sus diferentes personalidades o identidades que se encuentran en continua lucha.

6 En un proceso de transición al encuentro consigo mismo, la ropa tiene un alto valor simbólico al constituir la exteriorización de un sentir personal, de un signo identitario, es por ello, por lo que, en muchas ocasiones, la ropa puede ser un disfraz de lo que no se quiere ser: una prisión o un resguardo.



La cama fue emplazada en la carrera 50 con la calle 55^a —frente al mural *La cuadra entonada*—, espacio rodeado por hoteles o moteles y, dentro de uno de ellos, llamado Majestic, habitó el colchón⁷. Este es un espacio público transitado con regularidad por los vehículos en la ciudad, constituyendo así la cama como símbolo y, a su vez, como obstáculo, por cuanto genera una irrupción e interrupción en la vida diaria de los transeúntes del sector, lo cual es equiparable, metafóricamente, a la llegada de una chica transgénero a cualquier espacio habitado, dado que su transgresora elección de vida incita al morbo visual del individuo promedio. Basta que una chica trans aborde cualquier espacio para que todos giren a observar sin la más mínima muestra de prudencia, inclusive, con el mayor de los descaros en la mayoría de ocasiones. Y así, pensando en un proceder simbólicamente justo, el horario de la *performance* tuvo como inicio la hora pico⁸, apuntado así a una mayor cantidad de personas observantes e incomodadas, que son, a su vez, potenciales movilizadores de la obra en parámetros del alcance de su símbolo. Con el vestuario puesto, y las mil vidas que ello representa, el artista Stiven Bohórquez procedió a dormir en la cama durante cuatro horas ininterrumpidas⁹ y, a los ojos de todos, mil vidas descansaron siendo sí mismas y múltiples, simultáneamente.

7 El colchón utilizado en la *performance* fue usado y rentado dentro de uno de los moteles principales del sector durante el último mes previo al ejercicio artístico.

8 El horario de mayor congestión en la ciudad de Medellín se da entre las 18:00 y las 20:00.

9 En primera instancia, la *performance* pretendía desarrollarse durante ocho horas ininterrumpidas dentro del sector, sin embargo, como resultado de problemáticas con grupos de autoridad al margen de la ley, que se desenvuelven dentro del espacio en la cotidianidad, en el momento de su ejecución fue necesario parar la acción a mediados del tiempo previamente pensado. Empero, estos sucesos orgánicos son en suma la obra misma.



Foto 5

Artista Stiven Bohórquez en la performance *Una Cama. Mil y una vidas*

Fuente: Acervo del registro audiovisual del proyecto por parte de David Gómez (2022).

Conceptualmente, el proyecto se ve atravesado por varias ideas en torno al cuerpo como soporte artístico y del arte urbano como un vehículo de ideas políticas, sin desconocer, claramente, que muchas de las prácticas artísticas contemporáneas que han usado el cuerpo como soporte han caído en lo gratuito y han devenido en complacencia redundante e intrascendente¹⁰, es decir, se tiene presente el peligro que representa el uso del cuerpo para el arte, puesto que ha perdido cierta relevancia política desde el momento en el que cierta parte del medio de producción artística se dedicó a repetir una estética convencionalista y paródica encarnada en unos cuantos temas o, más bien, en prolongar una exploración de la materialidad más inmediata del hombre a través del semen, la sangre o la saliva¹¹ que, de no ser bien usados, poco o nada bueno aportan al arte de finalidad social. Sin embargo, por muy cuestionables y hasta censurables que sean algunas de sus prácticas, no se

10 Las apreciaciones polémicas de Avelina Lesper son muestra del descrédito o del poco afecto que tiene el arte corporal en un sector de la crítica de arte. El texto publicado en *Esfera Pública* titulado «Contra el Performance» (Lesper, 2013) recoge bien estas críticas.

11 Fluidos todos con gran relevancia, principalmente el semen, en el concepto mismo de la presente obra, pues en ellos radica también la importancia del nombre al abarcar formas de vida que están presentes en el colchón y la cama, así no sean evidentes a plena vista.



puede soslayar el papel tan destacado que ha desempeñado a la hora de hacer del ámbito corporal un espacio crítico para plantear conflictos en el cual exponer los juegos de poder, violencia e injusticia en la que estos mismos cuerpos se mueven y desenvuelven.

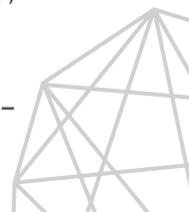
Aquí reside, justamente, el interés en diseñar una propuesta de arte urbano, articulada al *performance*. Desde esta perspectiva, la naturaleza transversal y heterogénea del arte urbano y el arte en acción han sido claves para llevar a buen término el proyecto:

Gracias a la naturaleza no regulada de su práctica, un artista urbano puede ignorar los límites dictados por la propiedad privada que determinan dónde puede o no puede actuar. Una obra de arte urbano puede cubrir simultáneamente dos o más superficies contiguas pertenecientes a diferentes dueños, ignorando así la división de materia y espacio demarcada por el dinero. El arte urbano puede por tanto hacer visible cómo estos límites de acción y estas demarcaciones físicas son arbitrarias y culturales. Puede devolver el espacio y la materia a su estado natural, cuando todo era de uso de todos y nadie poseía realmente nada. (Abarca, 2020)

Así pues, lo que se desarrolla no es solo un trabajo con el entorno dentro de una relación simbiótica, sino que también se recogen las dimensiones contextuales, geográficas y temporales del lugar. Más aún, el conceptualizar un proyecto de esta naturaleza siempre ha tenido como trasfondo o subtexto dos propósitos complementarios: primero, medir el potencial epistemológico, político y emocional del arte de acción o *performance* en relación con contextos problemáticos de la ciudad. Si una fotografía o pintura ofrecen una visión enmarcada de la realidad —en un sentido literal y figurado—, la *performance* ofrece una interacción más dinámica con el sector y, por supuesto, con los transeúntes que, con distintos grados de sensación, viven y padecen la hegemonía del género basado en el sexo y las relaciones de poder que ello implica. Segundo, pensar la calle como un espacio que, a diferencia de un lienzo tradicional, presenta numerosas inscripciones y acumulaciones de memorias en negativo: memorias olvidadas, periféricas o desaparecidas. Por ello, la obra que se produce surge ligada de manera indisoluble a estas memorias en negativo que son tanto el escenario como el material de trabajo prioritario.

Son, entonces, varias razones las que justifican un proyecto de esta naturaleza. En primer lugar, ha sido determinante la exploración en las diversas tipologías que, desde diversas perspectivas visuales o formales, han problematizado, desmantelado o subvertido la concepción del cuerpo o el género como algo compacto, unitario y puro. Así, por ejemplo, se indaga en las propuestas que sometieron el cuerpo a experiencias relacionadas con el dolor o la abyección (Vito Acconci, Chris Burden, Marina Abramović, Gina Pane); el cuerpo transformado de una forma performativa a través del humor, la máscara, la apariencia o el disfraz (*Rose Sélavy* de Marcel Duchamp, las fotografías de Claude Cahun o, en otro sentido, las series fotográficas de Cindy Sherman); o, finalmente, el cuerpo activista que, además de cuestionar los roles tradicionales asignados (heterosexual, mujer, hombre), se pregunta por los mecanismos biopolíticos de control social, tanto a nivel legal como ilegal (Martha Rosler, Suzanne Lazy, Guillermo Gómez Peña, Rosemberg Sandoval, Juan Pablo Echeverry, Santiago Echeverry, Analú Laferal, Pinina Flandes, Tina Pit). En segundo lugar, el proyecto es importante en la medida en que, desde lo simbólico o lo metafórico, se aborda un asunto problemático de la historia pasada y actual: el control e imposición sobre los cuerpos ajenos mediante la marginación de quién decide vivir en la otredad.

Aunque es bien sabido que la problemática de la violencia alrededor de la disidencia sexual es un tema abordado en múltiples ocasiones en la actualidad, tanto así que ha terminado por configurar una tradición importante desde la década del setenta hasta el presente, esta propuesta presenta un rasgo diferenciador importante: parte de un contexto específico y de unas historias particulares. No obstante, esta particularidad tiene la posibilidad de conectar con experiencias que un espectador promedio del sector de Barbacoas ha padecido o visto: el control biopolítico, la detención arbitraria, la cosificación de los sujetos, etc. Y, en tercer y último lugar, el proyecto ha permitido conectar dos contextos de acción/intervención en particular, de un lado, el contexto urbano, atravesado por problemáticas bastante agresivas que no se limitan a los cuestionamientos del género, ante todo, por estrategias de control en torno a la movilidad; y, de otro, el arte público generado, no tanto desde la intervención urbana a partir del *graffiti* y sus derivados, sino de la *performance*.



Expresado de otra manera, el proyecto obtiene una justificación de capital importancia en el hecho de que permite el adentramiento en un tipo de arte urbano que comparte la vehemencia o la intencionalidad del antiguo arte de agitación y propaganda, pero no se conforma con ser mero transmisor de consignas de partido o instrumentos a disposición de la pedagogía popular de proyectos revolucionarios, sino que combina un lenguaje artístico moderno con una propuesta política que busca poner de manifiesto aspectos problemáticos de la historia local más reciente: la manipulación del poder y quienes lo tienen acerca de qué es lo correcto materializado en el otro y su forma de existir, una manipulación que, vista desde cierta óptica, se traduce en un control sobre la vida, pero que en el sector es enfrentado a través de una resistencia individual de ser en sí mismo que se hace política al expresarla en una comunidad que, por cierto, se niega al sometimiento ante exigencias establecidas en sociedad que podrían exterminar su potencia crítica y creadora que, en palabras del filósofo Mario Ramírez Cobián (2017), son su poder ético y su ejercicio de la libertad.



Foto 6

Artista Stiven Bohórquez en la performance Una Cama. Mil y una vidas

Fuente: Acervo del registro audiovisual del proyecto por parte de David Gómez (2022).

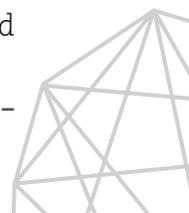
La carreta sonora: identidad y resistencia sonora en el sector de Barbacoas en el centro de Medellín

La pregunta por la identidad sonora de un territorio es un cuestionamiento que potencia, al menos, dos rutas de reflexión metodológica: por un lado, el análisis situado en torno a las maneras en las que los sujetos apropian el espacio que habitan a través de lo sonoro y, por el otro, el abordaje sensible y afectivo que el investigador asume como estrategia para comprender estos mecanismos a través de los cuales se revela esa identidad.

Estos procesos de caracterización identitaria del espacio, devienen en diversas formas de representación, como su acontecer histórico, sus formas materiales, las apropiaciones de sus habitantes, las prácticas sociales y culturales, las resignificaciones simbólicas, los olores, sabores y, por supuesto, sus paisajes sonoros; es precisamente a través de ellos que se puede comprender el sonido como factor de identidad de un territorio. La identidad sonora es un «concepto que sirve para referir a un sonido distintivo gracias al cual los individuos y los grupos se reconocen entre sí y se diferencian de los demás» (Domínguez Ruiz, 2015, pág. 96). Esta relación se articula con el concepto de *soundmark* o marca sonora (Schafer, 1994), quien hace referencia a aquellos sonidos que describen cualidades tanto sociales como culturales de un territorio.

Estas formas identitarias de un lugar pueden coincidir con prácticas de resistencia, en la medida en que dan cuenta de las estrategias que los sujetos construyen para potenciar acciones que revelan creaciones y significados que se resisten a relatos dominantes como la exclusión y la estigmatización. La resistencia «[...] significa no sólo enfrentamiento a un poder externo y establecido, sino el evitar que el poder se enquistee en el propio pueblo y extermine así su potencia crítica y creadora» (Ramírez Cobián, 2017, pág. 24).

Es de esta manera como las formas en las que los sujetos revelan sus prácticas de resistencia, pueden estar ancladas al interior de sus prácticas cotidianas. Hablar de sonoridades de resistencia, implica una reflexión sobre aquellos sonidos que, además de aportar a la identidad



de un lugar, se pueden comprender como sonoridades que proyectan formas de lucha simbólica y que emergen como representación del ejercicio económico, cultural y social del territorio. Así, las sonoridades capturadas a través del trabajo de campo en el sector de Barbacoas se convierten en objetos sonoros que resignifican, desde la resistencia, diversas prácticas del sector y que de diferentes maneras se resisten a ser silenciadas, así como la misma resistencia se resiste a ser aprehendida (Ramírez Cobián, 2017, pág. 16).

Con el foco de la reflexión anterior, se transitó un camino metodológico a través de la estesiografía, la cual permitió establecer una relación de apertura estética con el espacio urbano, entendiendo estesis como «[...] la sensibilidad o condición de abertura, permeabilidad o porosidad del sujeto al contexto en que está inmerso» (Mandoki, 2008, pág. 50). Se trata de una posibilidad de interacción sensible con el entorno, en el que la afectación permitió la reflexión creativa mediante la interpretación de flujos de experiencia en el espacio, en diálogo con la acción investigativa. El recorrido, el habitar, el dejarse ir, la deriva, son situaciones que hacen posible la permeabilidad del transeúnte en la ciudad, «puesto que colores, sonidos, texturas, olores y sabores se enredan en las moléculas que conforman el cuerpo del caminante y potencian en él devenires múltiples» (Acosta, 2013, pág. 50).

Se trató de reconocer estímulos estésicos del lugar y distinguir percepciones palpables en el escenario de observación, mientras se evidenciaban afectaciones a través de la interacción con los agentes del lugar; de ahí que se haya configurado una ruta que permitió la reflexión investigativa y creativa sobre el paisaje sonoro como identidad y resistencia en el sector de Barbacoas.

Esta ruta metodológica favoreció la creación de *La carreta sonora*, la cual hace las veces de dispositivo itinerante e instalación sonora encargada de reproducir cinco piezas compuestas a partir de capturas que se registraron durante seis meses, aproximadamente, en el sector de Barbacoas. Se trata de un ensamblaje de madera similar a las carretas que usan los vendedores ambulantes con dos puertas, ruedas, una sombrilla, pinturas y grabados que hacen un reconocimiento a diversos símbolos que están presentes en la cultura popular del sector.

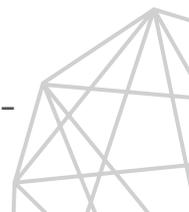
También, contiene en su interior un espacio para albergar equipos de amplificación y grabación de audio, que durante el recorrido por el centro de Medellín no solo proyectaron las piezas sonoras, sino que también capturaron, en tiempo real, diversos paisajes sonoros y sonidos de quienes interactuaron con la carreta.



Foto 7

Recorrido por el centro de la ciudad de Medellín con La carreta sonora

Fuente: Acervo del registro audiovisual del proyecto por parte de David Gómez (2022).



Las piezas sonoras se crearon a partir de cinco categorías que consintieron catalogar las diferentes capturas e, igualmente, facilitaron la conceptualización sobre las sonoridades de resistencia propuestas:

- **El rebusque:** aborda la cotidianidad del pregonero al recurrir a la expresividad de su voz como instrumento, junto con la creatividad y la suspicacia para comercializar sus productos. Como si se tratase de una especie de *cantaor* o *cantaora*, el pregonero logra describir de una manera poética las características de la piña o el aguacate, valiéndose de todo un contexto que él mismo reinterpreta: «¡Lleve la piña dulcesita, fresca y sabrosita; piña oro miel!».
- **Colectividades y comunidades:** esta categoría se encarga de describir algunas comunidades que representan la diversidad cultural que hay en Barbacoas. Por un lado, las comunidades que se han establecido desde hace más de veinte años formando la identidad LGBTIQ+ de la ciudad. Por otro, al lado de los bares *El machete* y *Las delicias* se agrupan comunidades de trabajadores locales y migrantes que se reúnen a tomar licor y a escuchar rancheras y música de despecho. También, las familias humildes que a través de sus carretillas de múltiples formas y colores venden productos de mil variedades para el sustento de sus hijos; niños que juegan fútbol en la 55a y pintan las calles sin importar el peligro que aparentemente rodea el sector.
- **La cuadra entonada:** la calle 55ª tiene un ambiente particular; en la esquina se escuchan códigos sonoros para esconder o sacar ciertas mercancías; al frente suenan los martillazos de las personas que trabajan en la carpintería donde se fabrican estibas y carretas para los vendedores ambulantes; en la calle se escuchan los sonidos de las patinetas de los niños, los gritos de gol, el sonido de un balón pateado y las risas de las niñas que se hacen en las escalinatas del frente a chismosear. Al adentrarse un poco más, se puede escuchar el sonido de una olla a presión cocinando el sancocho más barato y delicioso de la cuadra.
- **El labure:** el trabajo en Barbacoas gira, principalmente, en torno a las necesidades básicas de supervivencia, la venta de comida es en lo que más se trabaja, el sonido es significativo en esta labor, porque se proyecta desde el momento de la preparación hasta su promoción.

En este último momento, se usa la voz y el cuerpo como una herramienta creativa. También, se pueden apreciar trabajos que usan herramientas que producen sonoridades particulares como el martillo, el taladro, la carretilla o la moto. Todo se mezcla en la densidad de una masa sonora que proyecta las diversas labores del territorio.

- **Expresiones estéticas:** esta categoría está enfocada en proyectar de forma sonora los discursos de personajes que, con un sentir particular, le imprimen al sector una visión diferente, especialmente, desde expresiones artísticas como la poesía y la música y, en ese sentido, proponen formas particulares de narrar el territorio.

Se trata, en suma, de concebir el sonido como un objeto que da cuenta de la identidad y las prácticas de resistencia de un sector, que, a la par, demanda un modo de escucha activo en el que, a través de él, se pueda construir una empatía sobre las realidades de una comunidad cada vez más excluida por parte de la institucionalidad y de la sociedad misma. Identificarse a través del sonido es el objetivo esencial del proyecto *La carreta sonora*, una forma de reconocer la diferencia y de construir procesos de convivialidad que posibiliten entenderse en la diversidad.

Conclusiones

El trasegar del relacionamiento artístico del proyecto, respecto a la comunidad del sector de Barbacoas en Medellín, ha posibilitado diferentes tipos de conclusiones que se podrían subdividir, mínimo en dos perspectivas: la académica/institucionalizada y la focalizada en el habitante que no aspira al arte o diseño como ideal. Esto es: si bien la producción sensible atraviesa todo cuanto puede ser construido, las formas de percepción varían dependiendo del contexto y los fines, dado que, en primera instancia, el acto de resistencia en Barbacoas tiende a materializaciones que no apuntan a lo museístico, pero están atravesadas por tensiones con la capacidad de mover fibras en los cuerpos; en otras palabras, existe una alta producción de dispositivos de carácter estético que pueden, incluso, señalarse de militantes en el sentido de sus funciones sociales; por ejemplo, la construcción o adecuación de vestimenta para el ejercicio del trabajo sexual, las chazas para el rebusque o las mezclas sonoras para la venta de productos, principalmente consumibles.

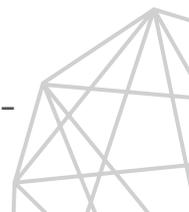


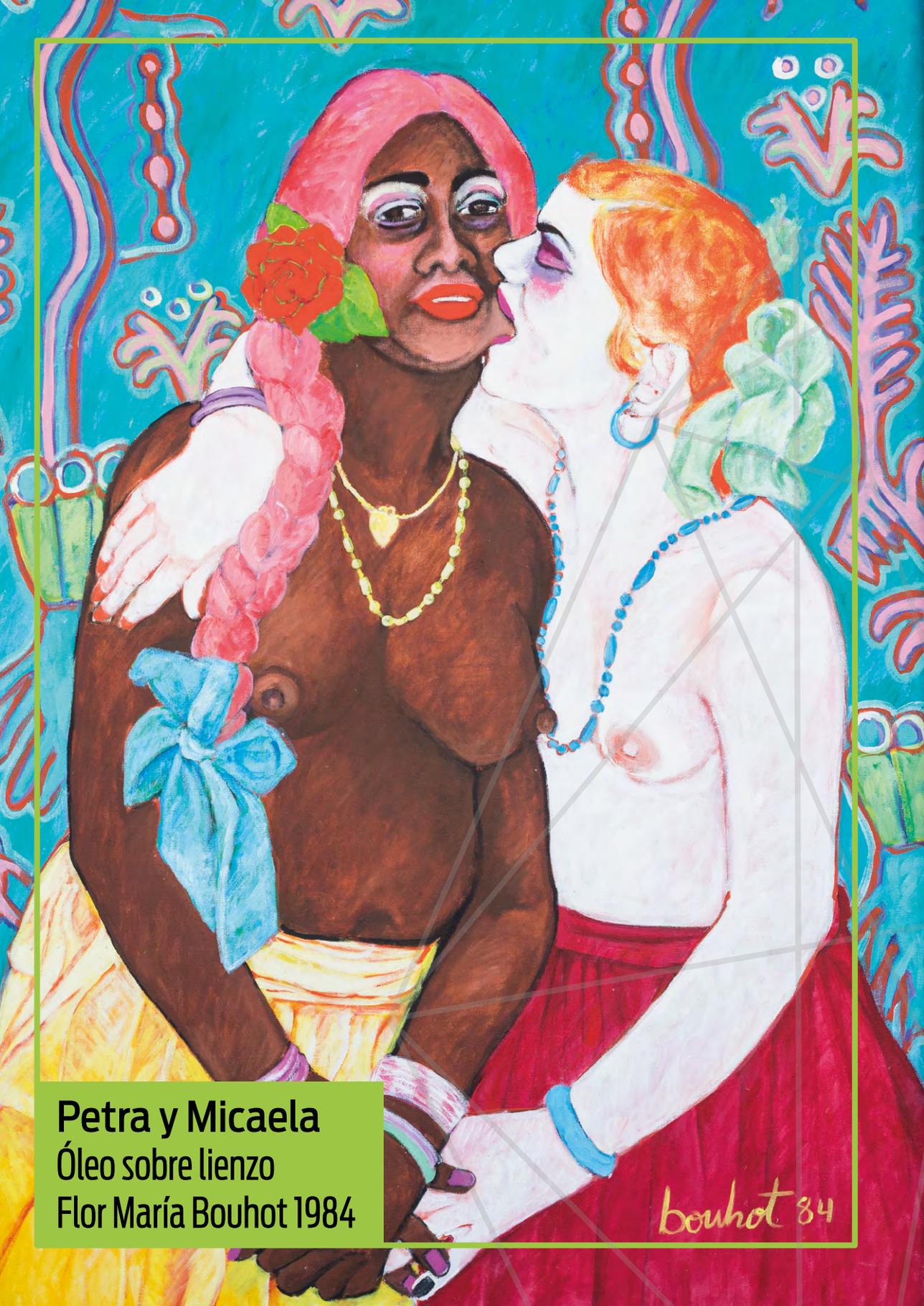
Visto desde esta óptica, el objetivo de la construcción artística aquí planteada, como se estableció en la introducción, la metodología, junto al desarrollo mismo del cuerpo de la escritura que aquí entregamos, fue el de potenciar el reconocimiento de lo sensible y agenciarlo con un conocimiento que se vincula a las diferentes experiencias que resguarda la historia del sector y sus habitantes. Por ello, la mayor conclusión de este punto del proyecto, en general es, precisamente, las obras en sí mismas, dado que se han constituido como la materialización, no de una colonización para imponer una nueva forma de visión «correcta» del espacio; todo lo contrario: son un esfuerzo por comprender los fenómenos identitarios que presenta el sector; de ahí que bajo el relacionamiento que ha posibilitado una metodología atravesada por la visión del arte relacional y comunitario, en cada producto radican las formas en que los sujetos perciben, desde sus sentidos, el mundo que les rodea, su cosmología, esto es, la materialización intermediada de sus realidades diversas, diferentes y en resistencia a los paradigmas sociales de rectitud.

Referencias bibliográficas

- Abarca, J. (30 de 04 de 2020). *Urbanario*. Obtenido de Del arte urbano a los murales: <https://urbanario.es/articulo/del-arte-urbano-a-los-murales-que-hemos-perdido/>
- Acosta, B. (2013). *Las experiencias estéticas del transeúnte. Cartografías literarias*. Universidad Nacional de Colombia.
- Bohórquez Barrera, W. (2022). Artista Stiven Bohórquez en la Performance “Una Cama. Mil y una vidas. Medellín.
- Bohórquez Barrera, W. (2022). Recorrido por el centro de la ciudad de Medellín con La Carreta Sonora. Medellín.
- Bohórquez Barrera, W. (2022). Registro del mural La cuadra entonada. Medellín.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Adriana Hidalgo Editora.
- Collazos Pinto, J. (2019). *Las guerreras del centro, resiliencia de las trabajadoras sexuales en Medellín*. Obtenido de Universidad de Bogotá Jorge Tadeo Lozano: <https://www.utadeo.edu.co/es/articulo/crossmedialab/277626/las-guerreras-del-centro-resiliencia-de-las-trabajadoras-sexuales-en-medellin#:~:text=La%20alcalde%20de%20Medell%C3%ADn%20y,conseguir%20otras%20oportunidades%20de%20empleo.>
- Congreso de Colombia. (23 de Mayo de 2017). *Ley 1834 de 2017*. <https://dapre.presidencia.gov.co/normativa/normativa/LEY%201834%20DEL%2023%20DE%20MAYO%20DE%202017.pdf>

- Cuenca Botero, A. (2022). Fotografía de las experiencias de realidad virtual y navegación web del portal BIP. Medellín.
- Debray, R. (1994). *Vida y muerte de la imagen. Historia de la mirada en Occidente*. Barcelona: Paidós Comunicación.
- Domínguez Ruiz, A. (2015). El poder vinculante del sonido: La construcción de la identidad y la diferencia en el espacio sonoro. *Alteridades*, 25(50), 95 - 104.
- Hering Torres, M. (2015). *Microhistorias de la transgresión*. Bogotá: Universidad Nacional de Colombia.
- Lemebel, P. (2011). Manifiesto (Hablo por mi diferencia). *Revista Anales, Séptima Serie*, N° 2, 218 - 221.
- Lesper, A. (22 de 08 de 2013). Contra el performance. *Esfera Pública*.
- Mandoki, K. (2008). *Prosaica Uno. Estética cotidiana y juegos de la cultura*. Ciudad de México: Siglo XXI Editores.
- Medellín en Escena. (2022). *Periódico Medellín en Escena n°.77*. Obtenido de Periodico Medellín en Escena: <http://medellinenescena.com.co/periodico-medellin-en-escena/>
- Ministerio de ciencia, Tecnología e Innovación. (2020). *Invitación a presentar proyectos de Investigación + Creación en Artes – InvestigARTE 2.0 con la vinculación de Jóvenes Investigadores e Innovadores*. Obtenido de MINISTERIO DE CIENCIA, TECNOLOGÍA E INNOVACIÓN: <https://minciencias.gov.co/convocatorias/invitacion-para-presentacion-propuestas/invitacion-presentar-proyectos-investigacion-0>
- Ministerio de Ciencia, Tecnología e Innovación. (2022). *¿Qué es I+C?* Obtenido de INVESTIGACIÓN + CREACIÓN.: <https://minciencias.gov.co/investigacion-creacion/que-es-ic>
- Pollock, G. (2013). *Visión y diferencia: feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo.
- Ramírez Cobián, M. (2017). Ontología de la resistencia. *Valenciana*, N°. 19, 7-28.
- Rancière, J. (2009). *El reparto de lo sensible. Estética y política*. LOM Ediciones.
- Rancière, J. (2011). *El malestar en la estética*. Capital Intelectual.
- Schafer, R. (1994). *The soundscape: Our sonic environment and the tuning of the world*. United States: Inner Traditions International.
- Secretaría de Cultura y Deporte; Universidad Jorge Tadeo Lozano. (2013). *El arte como productor de conocimiento*. Obtenido de RAD: <https://radcolombia.org/web/sites/default/files/archivos/documentos/arte-como-productor-conocimiento-documento-academico.pdf>
- Silva Cañaverall, S., & Grisales Vargas, A. (2016). La creación y lo sensible. Un conocimiento que transforma. *Revista Nodo*, 10 (20), 9-24.
- Surátomica. (2021). *A[cerca del Origen - [Fronteras Inexistentes]*. Obtenido de Surátomica: <https://www.suratomica.com/libroacercadelorigen>





Petra y Micaela
Óleo sobre lienzo
Flor María Bouhot 1984

bouhot 84

Psicogeografías de la calle Barbacoas

Arte, resistencia y memoria

Beatriz Elena Acosta Ríos

Magister en Estética . Docente investigadora Facultad de Artes y Humanidades del Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín.

Contacto: beatrizacosta@itm.edu.co

Juan Diego Parra Valencia

PhD en Filosofía. Docente investigador Facultad de Artes y Humanidades del Instituto Tecnológico Metropolitano de Medellín.

Contacto: juanparra@itm.edu.co

Psicogeografía

En este capítulo proponemos una mirada psicogeográfica de Barbacoas. Partimos de tres conceptos de la vanguardia situacionista, para efectos de analizar las maneras como se configura lo urbano en esta zona, las capas de tiempo y espacio que se superponen en cada uno de sus lugares y los modos privilegiados en los que el arte expresa las experiencias allí vividas, convirtiéndose en una potente fuerza de resistencia y de memoria. En función de lo psicogeográfico, metodológicamente, planteamos un ejercicio de implicación en el ambiente estudiado, entendiéndolo como *continuum* de la experiencia afectiva, en términos sensibles como inteligibles y partiendo de memorias emocionales (involuntarias) y objetivas (voluntarias). La activación mnemónica se da a partir de estímulos externos (olores, colores y sonidos, especialmente) y se contrasta o complementa con datos, testimoniales y archivísticos, acerca del territorio de experiencia.

Iniciamos con la narración de una *deriva* realizada en los tres ramales que componen la calle, siguiendo las consideraciones expuestas por Guy Debord en *Teoría de la deriva* (*Internacional Situacionista* #2, 1999, 50-53) y teniendo en cuenta las sugerencias explícitas del filósofo-artista a propósito de la efectividad metodológica de la práctica, tales como: duración de una jornada, elección de trayectoria específica, recorridos determinados, conformación de grupos para la actividad, azar controlado, preferiblemente dos o tres integrantes, retroalimentación experiencial entre los compañeros, influencia de condiciones climáticas, estudio de distintos tipos de mapas, formas de apropiación de las unidades ambientales y búsqueda clara de afecciones de la geografía en la *psique* de los practicantes.

Los tres períodos de la deriva están marcados por los momentos del día y por los tramos recorridos en cada uno de ellos.

En segundo lugar, proponemos una *psicogeografía* de la zona, para ello, la concebimos como un territorio emocional, más que como un lugar en el croquis de Medellín, de suerte que nuestra cartografía sigue las propuestas situacionistas, en las que se establece una diferencia

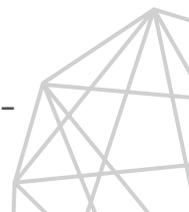


sustancial entre el mapa y el territorio y se hace, con base en ella, una crítica al urbanismo moderno, frente al que se propone como alternativa el *urbanismo unitario*; en él, la participación de los habitantes en la planificación, la construcción y el habitar de la ciudad es importante.

En coherencia, en este ensayo se pregunta por los planes urbanísticos y constructivos de Medellín, desde hace más de un siglo hasta el presente, por aquello que estalla bajo las líneas que se han materializado en distintas construcciones de la zona; pues los proyectos de «higienización» tienen una clara connotación de interdicción social y de estetización del paisaje, por encima de una búsqueda de mejoras fácticas de las condiciones de vida de quienes habitan y transitan por allí.

Desde esta perspectiva, se han propuesto algunos planes y soluciones cosméticas o que propenden por la conservación del *orden* desde una perspectiva centralista; empero, la potencia de la vida urbana se expresa, haciendo explotar un orden falaz. Para el caso de Barbacoas, proponemos aquí una cartografía, desde los movimientos cotidianos de territorialización y desterritorialización, tan serpenteante y fluida como la calle que nos ocupa y cuyos puntos nodales no marcan solo vértices de espacios, sino también de tiempos, constituyendo una figura que responde al marcaje topológico y no al trazado geométrico.

Finalmente, nos detenemos en la experiencia artística, entendida como resistencia y conservación de las memorias poblacionales, por encima de lo que el discurso hegemónico determina como *la memoria*. Para este efecto, nos adentramos en dos artistas, a nuestro modo de ver, capitales, por sus existencias y sus procesos de creación: el pintor Jorge Alonso Zapata y el escritor Jorge Restrepo (*Gallero*), quienes, junto con sus obras, trazan cartografías para nuestro recorrido y son objetos de investigación, ya que se nos presentan como casos de excepción, al ser auténticos *psicogeógrafos*, en el más puro sentido del situacionismo del universo Barbacoas.



Ante todo, la *deriva*

Primer momento de la mañana. Barbacoas, tramo 1. 57ª

Son las ocho de la mañana y llegamos al cruce de la calle 57ª con la carrera 47. En el centro de Medellín las calles se numeran y se nombran, así que, dicho de otro modo, estamos en la esquina que marca Barbacoas con Sucre. Venimos del occidente, de Otrabanda, desde calles que rodean La 70, una hacia el sur y otra hacia el norte, pero ambas cercanas a esa zona de fiesta turística que ha colonizado los barrios de Laureles y Florida Nueva. Para llegar, tomamos un taxi que nos trajo por la desértica Avenida San Juan hasta que, luego de una vuelta en la rotonda a la altura de La Alpujarra, tomó la Avenida del Ferrocarril, para girar hacia la Avenida Oriental hasta desembocar en Sucre, justo en una de las esquinas traseras desde las que se ve la imponente Catedral Basílica Metropolitana de Medellín, sí, ¡Catedral Basílica!

El trayecto recorrido en el carro de servicio público implicaría, en sí mismo, una suerte de deriva, si no fuese porque lo hicimos para llegar a un lugar determinado, no para experimentar y hacer conscientes los efectos de cada uno de los puntos atravesados; en ese sentido, transitamos, no derivamos. Pero, en el cruce de la calle 57 A con la carrera 47 inició nuestra deriva, por lo menos, su primera parte. Nos paramos debajo de la placa de señalética que marca la nomenclatura, en la parte de la acera más cercana al semáforo que da paso o lo quita a los carros que vienen por la calle 57, La Paz, en dirección oriente. Desde allí vemos una construcción pintada de gris y blanco, el Hotel Mansión Suite, donde comienza una callejuela corta por la que caminaremos, mientras hablamos del paisaje que ofrecen las ventanas del hotel, fragmentos de techos, fachadas de edificios y la iglesia, en todo su esplendor,

do, la

de ladrillo cocido. No es necesario caminar mucho para darse cuenta del carácter oximorónico del sitio: la Casa de Dios y la Calle del Pecado.

Caminando por la misma acera del hotel, intuimos mundos tras puertas y ventanas que, a esa hora primera, se presentan como muchas otras en cualquier ciudad, pese a que algunas están pintadas de colores fuertes, festivos, brillantes e, incluso, hay murales elocuentes, hasta que casi en La Oriental sale una travesti vestida con un atuendo de cotidianidad mañanera, que bien podría usar cualquiera, aunque su proxemia nos deja clara su apropiación de esa porción de orilla que recorre para ir de una puerta a otra. Nos mira, no de frente sino de reojo, nos reconoce; sabe que estamos mirando todo, no sabemos por qué, pero sabe. ¡Esa semiótica infalible de los seres que habitan el asfalto de modos tan distintos a los nuestros, foráneos siempre en esas calles! Pasamos a la otra acera y nos devolvemos, leemos un aviso encima de una puerta de garaje: El Machete; recordamos su importancia. Es un enclave de libertad, alegría, resistencia, situado solo a una cuadra y media del símbolo de la prohibición. Un nombre extrañamente paradójico (también oximorónico, si hemos de reconocerlo como «bar gay») para un lugar libertario de la diversidad sexual. *machete* es diminutivo de *macho*, como sabemos, y también el nombre del instrumento usado para limpiar la «maleza» selvática; en consecuencia, es un arma masculina, de «machos», especialmente de «machos antioqueños», para quienes, su poncho y su carriel hacían parte del atavío idiosincrásico.

Antes de regresar al vértice inicial, vemos otros letreros que anuncian lugares semejantes; bares y residencias, pero también, tiendas de objetos religiosos. De nuevo esa sensación de estar atravesando un laberinto híbrido en el que luchan y se abrazan un dios y un diablo. Al llegar a la esquina, giramos a la izquierda y caminamos por un corto



tramo de Sucre, en el que se levanta el Hotel Amatista, desde donde se tiene una visión más cercana de la Catedral Basílica, para volver a girar por la 57, donde vemos, justo al frente de la puerta del hotel, otro, el Star Suites, seguido de un local comercial y muros impersonales que rompen con la extraña familiaridad que emana de las puertas que dicen: “hotel”, “residencia” y “arriendo habitaciones”, ante los cuales no podemos dejar de pensar en la condición estratigráfica de la ciudad, pues, cuando niños, cerca de esa esquina de La Paz con La Oriental, y antes de trasladarse al sur, estaba la Clínica Oftalmológica de Antioquia; así que muchas veces pasamos por esta calle, como lo hicimos también años después, cuando íbamos a escondernos en el sótano de la taberna La Bohemia, al otro lado de la avenida.

En ese entonces existió también para nosotros la calle 57, pero desde que empieza a llamarse Argentina. No solo la ciudad está conformada por capas de tiempo que se materializan en capas de espacio pintado y repintado, también nosotros lo estamos, también somos «un cuerpo de carne transcurrida» (Carpentier, 2004, pp. 196-197). En este tramo del recorrido la sensación cambia, incluso a esa hora de la mañana la atmósfera es otra. Regresamos por La Oriental y volvemos a recorrer el costado sur de la 57^a, para desembocar en el mencionado vértice, pasar la carrera 47, Sucre, y adentrarnos en la placita. Hemos estado durante un rato en la Calle del Calzoncillo. La 57^a continúa al otro lado de la gran herida del Centro hacia el nororiente, por unos pocos metros, hasta que muere al encontrarse con la carrera 45D y la calle 58.

Segundo momento de la mañana y Mediodía. Barbacoas, tramo 2. 56^a

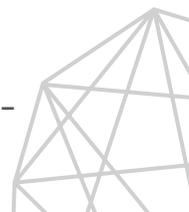
Estamos en la Plaza Mon y Velarde, transformada hace unos años, así como mucho antes la calle Barbacoas. ¡Pensar que bajo el pavimento late esa quebrada cuyo nombre ya anticipaba la vocación de la zona y que como suele pasar con todo aquello que se subleva al imperativo del orden, fue tapada! Como nos pasó en la *Del Calzoncillo*, sentimos una latencia, una borrasca que todo penetra, aunque los cuerpos caminen despacio, estén sentados en las bancas mirando hacia el cielo o acostados a pleno sol. Ya son las nueve. La carrera 48, paralela a Sucre,



se llama Ecuador, y nos lleva por el costado oriental de la Catedral Basílica hasta el Parque Bolívar. ¿Cómo trazar una cartografía que ignore la mirada y la escucha?, ¿cómo liberarse de esos dos sentidos tan cercanos a la inteligencia racional y que nos permiten representaciones lógicas? En este sitio sería posible establecer un marcaje odorífico. Siguiendo a esos filósofos biólogos que nos conminan a adentrarnos en nuestras posibilidades perceptuales, más allá de la vista y el oído, nos imaginamos mapas de texturas de esta zona, de sabores y de olores. ¿Recorrer la acera de la iglesia sin despegar las manos de su muro y con los pies descalzos?, ¿qué tal hacerlo con la lengua pegada al punto en que la pared toca el zócalo o, tal vez, con la nariz aspirando la misma ruta? Nos estremecemos solo con barruntarlo.

Y es que los orines que bañan todo el trayecto del templo, al ser calentados por el sol matutino, se imponen de tal modo que nos penetran. No es una metáfora, nos penetran. Hay también deyecciones, salivazos y toda suerte de fluidos. Es un caldo de vida y de muerte en constante transformación, un cocktail de lo abyecto. Los ladrillos inferiores carcomidos, más porosos de lo normal, se han convertido en esponjas que absorben todo lo que las toca. Así ocurre también al dar la vuelta al atrio de la iglesia, cerrada por ahora, y al recorrer el muro occidental y el postrero. Dos vueltas sintiendo esta explosión de remanentes, y vamos hacia la calle 55 que, en su cruce con la carrera 48 alberga La Polonesa, tienda-cantina cuyas ventanas nos recuerdan los cafés parisinos, afuera-adentro, dialéctica constante entre los que miran desde las mesas y los que lo hacen desde el Parque Bolívar. ¿Cómo no recordar Los ojos de los pobres, ese poema de Baudelaire en el que una pareja burguesa mira desde la terraza de un café céntrico de París a una familia de pobres que se para justo al frente?¹ (1935). Sí, ya el poeta maldito intuía, como después señaló Marshall Berman, que la sociedad capitalista del confort, de la producción y el progreso, dejaría unos humanos pauperizados que tarde o temprano serían mayoría. Sabemos que no estamos en París ni en el siglo XIX, sino en una ciudad latinoamericana del siglo XXI. Aquí y ahora, el presagio baudeleriano toma forma descomunal; por eso, nos entretenemos mirando a personas que van y vienen del trabajo, a oficinistas y obreros, pero también a quienes pasan con sus pipas,

1 Poema incluido en el libro *El Spleen de París*, publicado por primera vez en 1935.



arrastrando sus pies, mirando sin mirar, riendo sin razón. Pensamos en la ironía de los topónimos que hacen honor al prócer libertador, a batallas y países libertados.

Nos encontramos con un amigo que se nos une en este segundo recorrido; ya somos tres. Tres cafés, uno con leche, botella de agua y a la calle. Volvemos sobre el trayecto recorrido, esta vez rápido. Al llegar al cruce de la carrera 47 con la calle 57^a, en lugar de atravesar la Plaza Mon y Velarde y girar por la 48 (Ecuador) hacia el parque, seguimos por la 57 (La Paz) hasta cruzarnos con la carrera 49 (Venezuela), que pasamos para continuar por la calle hasta llegar a la altura de la casa de Abraxas Aguilar, un domicilio-museo, poblado de techo a piso de *collages* que la abogada-artista ha realizado por años. Hemos entrado antes, pero ahora solo la observamos desde el frente, con su puerta abierta y una reja protectora, sitio pretérito del taller del pintor Jorge Alonso Zapata, quien ocupaba con sus obras un pequeño cuarto al lado del patio trasero. Nos devolvemos hasta la esquina y doblamos al sur por Venezuela; entre tanto, pasamos por tiendas, parqueaderos, residencias y, por supuesto, por tiendas de objetos religiosos; incluso, por algún lugar vinculado a la organización eclesial (hay otros en la misma manzana). No podemos dejar de impactarnos por el hecho de que al frente del costado occidental de la catedral, separado por una calle del lugar sacro, se levante el hotel Suites Element Cinco, cuya fachada de diseño posmoderno (que para el caso, significa mezclado sin coherencia entre sus elementos ni entre ella y sus vecinas), mira al pequeño parque que hace esquina entre Venezuela y La Paz, poblado de prostitutas y travestis que salen por las puertas, se quedan en ellas, se asoman por las ventanas o recorren despacio entre banca y banca. Además, el hotel en cuestión, que no es el único, pero sí el más visible, marca el punto de partida de otra calle angosta, llena de fachadas de colores a lado y lado que encierran casas viejas y edificios maltrechos con distintos usos, similares a los que tienen las casas de las calles vistas antes. Es la calle 56^a, una suerte de perpendicular indomable, resistente a la línea recta, que hace triángulo con la calle 56 (Bolivia) y con Venezuela... otro calzoncillo.

Al seguir caminando, hasta que se juntan las dos calles para desembocar en la carrera 50 (Palacé), nos encontramos con un edificio desastrado que hace esquina, y en su costado de Palacé se ven las últimas

dos ventanitas que salen a un balcón y están emparedadas igual que las otras, donde tuvo su segundo taller de pintura en la zona Jorge Alonso Zapata, hasta que se lo llevaran las llamas de un incendio que le arrebató, de paso, muchas de sus obras, como también se llevaría la lencería de alguna habitante trans en un cuarto adyacente al suyo. Ahora, el que antaño fuera Hotel Trópicos (y sus historias), está confinado tras ladrillos que tapan lo que quedó. Continuamos por la misma acera de la carrera 50 y casi llegando a la esquina nos topamos con una construcción de dos pisos, de altas ventanas; en la puerta, paradas, varias mujeres, sobre todo trans, justo al frente de una cigarrería protegida por rejas, antes *The Gallery at Divas*, el emblemático bar-galería, que cerró sus puertas durante la pandemia. Las mujeres salen, entran o permanecen esperando, como dice Marlene Wayar (2020):

Las travestis vamos y nos paramos, calladas la boca, a esperar que alguien nos proponga algo. Eternamente la prostitución ha sido eso, desde los fenicios: ponerse una coronita de flores y abrirse a la espera a que venga alguien a consumirte; eternamente fue lo mismo. (minuto 1:09²).

Nos viene la imagen de esta activista decidida y dulce al mismo tiempo, que se ha jugado la vida por los derechos humanos y que habla siempre despacio y da la impresión de estar al borde del llanto, con la voz quebrada y los ojos inundados; en sus palabras laten años de resistencia y de resiliencia. Decimos que todas esas mujeres que vemos en esa puerta y todas las que hemos visto durante las pocas horas que llevamos en estas cuadras infinitas son como Wayar, pero tal vez ninguna de ellas reciba jamás un *honoris causa*. Esa reflexión nos turba. Los rostros de las mujeres nos persiguen, aunque muy rápido nos vemos traspasados por otro olor nuevo: es pescado, mucho pescado en las neveras de la pescadería de la esquina y en la del frente, pasando la calle, en el primer piso de lo que alguna vez fue el Teatro México y que en nuestros tiempos de universitarios cinéfilos se veía desde el Teatro Libia (desde la calle 55, Perú), al que íbamos a ver películas de *cine-arte* los martes dos por una, pero que para ese entonces ya era una sala Triple X.

2 Conversatorio durante la ceremonia de entrega del *honoris causa* por parte de la Universidad Nacional de Rosario, Argentina, a la sicóloga social y activista travesti, el 26 de mayo de 2022.

Ahí, en esa esquina divisada como territorio ajeno hace unas décadas, se ven desde la calle unos cuartos llenos de trebejos y desechos propios de modistería industrial, en el segundo piso, y muchos pescados en neveras de vidrio, en el primero. De nuevo el olor. El fantasma de Divas mira de frente a las muchachas en la puerta y en la esquina; los cadáveres de peces de una nevera miran a los de la otra. Olor a pescado congelado, pero también a carne de pescado en descomposición, a boca de alcantarilla cuyo contenido es lechoso y en el que flotan pedazos de cucarachas. ¿Cuántas cucarachas caminarán por aquí bajo nuestros pies?, ¿cuántas ratas?, ¿dónde estarán agazapadas las multitudes de animales que brotan desde las profundidades de la cloaca urbana, cuando la ciudad se despide de los rayos solares? Entre rostros que miramos y nos miran, olor a pescado, a lixiviado y al café caliente y las empanadas de la cafetería situada al frente de las pescaderías, en el costado sur de la 55, tomamos el rumbo de vuelta al parque por esa calle y alzamos la mirada para leer Hotel Majestic, ubicado en el primer balcón. Bordeamos negocios de todo tipo, entre los que pasa desapercibido uno donde antaño quedaba la sala de cine de la que no queda nada, hasta llegar de nuevo al Parque Bolívar; doblamos a la derecha por Venezuela y paramos en el cruce con la calle 54 (Caracas), en la casa que fuera de Pastor Restrepo, en el siglo XIX, después restaurante La Estancia, y que hoy es un inquilinato, en uno de cuyos muros internos puede observarse la Carta Estratigráfica que revela once capas subyacentes bajo la pintura superficial. De esa esquina suroccidental del parque, nos vamos hasta el Salón Versalles para almorzar.

Tarde y primeras horas de la noche. Barbacoas, tramo 3. 55ª

Versalles es un nombre que evoca las cercanías de París, pero la atmósfera es bonaerense: sus mesas y sillas, los cuadros en los muros, los uniformes de los meseros, sus maneras para atender a los clientes, las empanadas argentinas y hasta el sonido constante de las vajillas y los cubiertos traen esa sensación inconfundible de los bares porteños. Habíamos abandonado por dos horas las calles barbacoanas, en el cenit, cuando la ciudad estalla en calor y multitud y nos sumergimos en ese salón icónico del Centro, al que uno suele entrar para permanecer

conversando, leyendo o, simplemente, mirando a la gente que desde hace más de medio siglo visita el sitio. Ahora son las dos de la tarde. Hemos vuelto. Estamos ya en la esquina donde empieza la calle 55ª con la carrera 50. Es el tercer tramo de Barbacoas. De nuevo un calzoncillo. Y recordamos que venir a la zona céntrica de la ciudad, es siempre una experiencia híbrida, sobre todo cuando nos detenemos a pensar en ella: el mundo arriba de La Oriental y el que se extiende abajo; aunque no es ni arriba ni abajo, sino oriente y occidente y todo depende de dónde esté situado quien habla de *aquí* o *allá*.

El carácter bipartito se relaciona con lo sentido por los habitantes que vivieron para ver la construcción de esa gran avenida, herida incurable del centro de Medellín, llaga abierta que no deja de supurar por donde pasa. La multiplicación de la miseria, luego de su grieta, es irrefutable en el espacio y en el tiempo, de suerte que a medida que los tramos de Barbacoas se alejan de La Oriental, se densifican en todos los sentidos posibles; así, las carretas con productos variados, las frutas, los trebejos, la marginalización y la basura se visibilizan más. La calle Barbacoas, a esta altura, se asemeja a una especie de miscelánea a cielo abierto. Es angosta y hay intervenciones multicolores en ciertas fachadas, los lugareños caminan por sus dos aceras con despreocupación, y los que pasan, porque es ineludible, van muy rápido. Sin embargo, percibimos una paradójica atmósfera familiar, tanto como en el primer tramo, pero aquí hay una latencia distinta. Vemos fachadas, con puertas y ventanas abiertas, intuimos que muchas de esas casas sirven de inquilinatos o de residencias, otras lo avisan con letreros sencillos. Algunas personas están sentadas en los quicios de las puertas tomando café, cómodamente, en vasito de plástico que venden los vecinos, otros eligen las aceras de sillones y ponen sus pies en la calle y, otros más, están recostados a los muros o durmiendo en el piso.

Justo en la mitad del tramo se levanta un mural cargado de motivos cotidianos: *La cuadra entonada*³; en medio de la policromía resalta un

3 El mural es autoría del equipo de investigadores del proyecto «Prácticas de resistencia y valores identitarios. Realidades estéticas y sociales como factores de apropiación del territorio del sector Barbacoas, en el centro de Medellín, Colombia» y miembros de la comunidad de Barbacoas. Su elaboración fue dirigida por el artista Omar R. Hidalgo y se invitó al pintor Jorge Zapata, de quien hablamos en este escrito.



dibujo en blanco y negro, del artista Omar Ruíz Hidalgo, en el que están representados el pintor de Barbacoas, el poeta amigo, Gallero, y Teresita Rivera, la entrañable gestora cultural amiga de ambos. Nos detenemos un rato frente al mural y nos deleitamos con la vitalidad que allí palpita: los cuerpos que revolotean, las expresiones de alegría en los rostros, las mascotas, los carritos de ventas de chicha venezolana, de tinto, de minutos para celular, de aguacates, los vestuarios coloridos, el taxi; todo parece bailar en medio de notas musicales que flotan en un espacio de fondo azul claro abrigado por una estela azul más oscura, poblada de estrellas. Hay lugar para todos, también para los que beben una cerveza en sillas y bancos Rimax. Y no podemos dejar de ver al pintor mirando desde cualquier esquina, recorriendo la calle, cambiando de punto de vista, abrazando con su sensibilidad la turbulencia, haciendo asequible la felicidad en la pintura.

En Barbacoas también es posible la salvación por la pintura. Es lo que sentimos allí, parados en la acera del frente, mirando ese muro e imaginando al frente a su creador. Porque se precisa de una mirada-trance para ser capaz de *des-ocultar* la celebración permanente de esta calle, en medio del infierno. El Averno concreto se levanta en este momento materializado en un olor penetrante, que nos recuerda la cola, ese pegamento que se usaba antes en las carpinterías de los barrios, con el que se unían los pedazos de madera que componían muebles o se hacían remiendos, hecho de desperdicios de carne y pedazos de cuerpo de animales, y si uno pasa unos minutos sometido a su sensación, suele venir el mareo y las arcadas correspondientes. Nos quedamos con el olor pegado a nuestros cuerpos durante un tiempo posterior a nuestra salida de la calle. No podemos separar la imagen carnavalesca del muro con el olor mezcla de huesos, pezuñas y restos de carne animal calcinados. Hay también otros olores, humanos, a frutas, a café, a licor, a polvo, al *smog* de Medellín al atardecer, a lixiviado de nuevo, a perfume. Fuimos y vinimos de oriente a occidente y viceversa, varias veces; por eso, pudimos percibir que todos aquellos olores eran subsumidos por el gran olor dominante a restos animales quemados.



Imagen 1

Mural "La cuadra entonada"

Fuente: Teresita Rivera, 2021

La calle ha cambiado mucho desde que llegaron sus primeros pobladores; pero en décadas recientes sus usos se han transformado como nunca y es palpable el espesor de las capas temporales. Sabemos que muchas de esas puertas esconden historias que tal vez ni sus actuales habitantes intuyen, que cada fragmento de la materia que compone a Barbacoas 55^a está permeado por sangre, semen, flujos y sudores a raudales. Aquí se batan en perpetua reyerta todas las fuerzas y se enredan lo erótico y lo tanático: la *performance* de cada travesti que pasa es festiva y seductora, pero su cuerpo también tiembla ante la certeza cotidiana de que su vida pende de un hilo en cada segundo. Entre risas y cantos, late la amenaza; vivir y resistir aquí son lo mismo, lo sentimos. Al doblar en el vértice occidental en el que se cruzan 55^a y 55 (Perú), para luego fundirse y seguir su camino como 55 hasta llegar a la carrera 53 (Avenida Cundinamarca), doblamos de nuevo en dirección oriente, por Perú, y volvemos a la esquina de las pescaderías. Este tramo de la 55 es más concurrido por carros; tal vez por eso, y porque traza una línea recta, la atmósfera es distinta, como ocurre con La Paz en contraste con la 57^a, en el primer trecho



por el que caminamos en la mañana. A pesar de que también hay carretas con variados productos, frutas por todas partes y material reciclable, residencias y pequeños negocios, algo cambia en el ánimo solo con dar la vuelta, como si se saliera de repente de un lugar hospitalario, a lo que Marc-Augé llamaba un *no lugar*.

Así, sabiendo que hemos pasado en nuestro recorrido por la que fuera sede de la Juventud Comunista (JuCo) en Medellín y en la que ocurrió una masacre en 1987, lo mismo que por muchos otros escenarios de la muerte y también de la voluptuosidad, volvemos al edificio del desaparecido Teatro México, donde permanecemos por media hora esperando a que amaine el aguacero que se desató a nuestra llegada. Nos imaginamos, mientras tanto, todos los líquidos que se combinan con la lluvia y traspasan nuestros tenis, precisamente allí, afuera de una pescadería y al lado de una alcantarilla con agua lechosa. Cruzamos la calle, entramos a la cafetería de la esquina, al frente del Hotel Majestic. Hemos terminado. Como colofón, vamos de nuevo por la 55 hasta el Parque Bolívar, pero esta vez paramos antes de llegar a la casa que fue de Pastor Restrepo, en la cantina La Payanca, para tomar unas cervezas escuchando tangos arrabaleros. Son las ocho de la noche.

Psicogeografía de Barbacoas

Consideraciones sobre los conceptos de psicogeografía y urbanismo unitario

¿Qué es la psicogeografía? Según el número 1 de la *Internacional Situacionista*, es «el estudio de los efectos precisos del medio geográfico, ordenado conscientemente o no, al actuar directamente sobre el comportamiento afectivo de los individuos» (1999, 17). Íntimamente ligado al desarrollo de las prácticas situacionistas del *detournement* y la deriva, la noción de psicogeografía implica una experiencia de lo urbano que se rige más por las afecciones y emociones que por la planificación y la racionalidad, y surge en el contexto de la resistencia a las ideas planteadas por los arquitectos y urbanistas modernos, para quienes la funcionalización del espacio es fundamental; de ahí que el punto de partida del *Formulario para un nuevo urbanismo* sea el aburrimiento que produce la ciudad planificada en sus habitantes. Los situacionistas, liderados por Guy Debord, plantearon una experiencia transgresora de la ciudad institucional, según premisas político-revolucionarias, desde la noción de *urbanismo unitario*, definido como la «teoría del empleo del conjunto de las artes y técnicas que concurren en la construcción integral de un medio en combinación dinámica con experiencias de comportamiento» (p. 18). La ciudad del situacionista, efectivamente, distingue el mapa del territorio, en el mismo sentido que lo hiciera Alfred Korzybski⁴, cuestionando que los trazos abstractos, delineantes de rutas y recorridos sobre un plano, descartan los flujos activos que otorgan la intensidad móvil de las fuerzas urbanas. El mapa es extensivo, mientras el territorio es intensivo. Para Debord, lo geográfico y lo psíquico no deben desligarse cuando

4 «The map has a different structure from the territory (...). A map is not the territory it represents» (Korzybski, 1958, p. 58) [El mapa tiene una estructura diferente del territorio (...). Un mapa no es el territorio que representa.]



habitamos el espacio. entre ambos universos ocurre una simbiosis que afecta el cuerpo en distintos estratos del tiempo, tanto del transeúnte como del lugar mismo que se recorre, toda vez que los cuerpos entran necesariamente en las atmósferas de cada lugar, condicionando los eventos y las situaciones circundantes. Así, el territorio se ocupa a partir de lo que él produzca y, al tiempo, «eso» producido proviene de las capas de sentido que se alojan en él, desplegando la diversidad de estratos emocionales unificados por la afección del cuerpo que lo habita. Al respecto, Gilles Ivain 1999), precursor situacionista, dice:

Todas las ciudades son geológicas, y no se pueden dar tres pasos sin encontrar fantasmas armados con todo el prestigio de sus leyendas. Evolucionamos en un paisaje cerrado cuyos puntos de referencia nos atraen constantemente hacia el pasado. Algunos ángulos movedizos, algunas perspectivas fugitivas nos permiten vislumbrar concepciones originales del espacio, pero esta visión sigue siendo fragmentaria. (p. 19).

La ciudad, entonces, no es un espacio uniforme; la experiencia de lo urbano no se determina por las rutas prefabricadas que vemos en los mapas. Existe una correlación entre los estadios psíquicos de los transeúntes y las fuerzas atrapadas en cada localización recorrida. Los cuerpos habitan físicamente, pero el territorio se imprime psíquicamente, produciendo estados anímicos de afección que constituyen la experiencia concreta de dicho territorio, el cual se extenderá más allá de sí a través del cuerpo que transita, con él y por él. Dicho territorio, como dice Ivain (1999), está colmado de fantasmas que aparecen y desaparecen sin que podamos percibirlos conscientemente, pero que también nos habitan hasta determinar nuestras sensaciones y pensamientos.

En este sentido, la estrategia psicogeográfica, en tanto acto de resistencia psico-motriz, plantea la posibilidad de reconocer la dimensión geológica de la mente, asumiendo que las capas del espacio son también capas del tiempo en dicho espacio; son estratos de la existencia. Debord plantea que la psicogeografía se enmarca en una suerte de «perspectiva materialista de los condicionamientos de la vida y del pensamiento, causados por la naturaleza objetiva» (2001, 131), lo cual implica la recurrencia de la afección en los propósitos del tránsito.

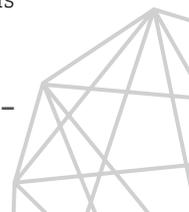
La emocionalidad, entonces, no proviene de un estado netamente psicológico e individual, sino de la interacción entre el territorio y los cuerpos. La temporalidad, en este caso, se percibe tanto en el cuerpo que transita como en los grados de intensidad alojados en el lugar de la afección; por lo tanto, aquello que se reconoce como *lugar* es más bien un campo atmosférico que afecta al transeúnte que, si bien está en tránsito, puede a la vez entrar en «trance» con las capas del tiempo anímico del lugar habitado. El territorio, por tanto, no se divide en sectores específicamente geográficos, sino en unidades ambientales que reúnen una especie de ecosistema emotivo derivado.

Más allá de entenderse como un sector del espacio, el territorio se reconoce como un campo magnético que atrae o repele al transeúnte. Esta percepción del espacio no tiene ningún vínculo con las guías de turismo, mucho menos con la construcción oficial de las rutas urbanas, poco con los mapas de planeación y las cartografías institucionales. Debord (2001), de hecho, insiste en el siguiente reclamo:

El cambio repentino de ambientes en una misma calle en el espacio de unos metros; la clara división de una ciudad en zonas de distintas atmósferas psíquicas; la línea de más fuerte pendiente -sin relación con el desnivel del terreno- que deben seguir los paseos sin propósito; el carácter de atracción o repulsión de ciertos espacios: todo ello parece ser ignorado. (Debord, 2001, 133).

Tal evasión de dichas condiciones se corresponde con la manera alienada con que habitamos el espacio físico, como si se tratara de un mapa, y para ello, la propuesta psicogeográfica propone una nueva experiencia del territorio, a partir de las capas de intensidad que se alojan en los tránsitos. Para que esto ocurra se hace imprescindible cambiar el valor mental de las rutas recorridas que, de suyo, exige una nueva disposición motriz. Debord (2001) nombra esta disposición *deriva*, término que ya había utilizado Gilles Ivain en el canónico *Formulario para un nuevo urbanismo* (Internacional Situacionista, 1999, 19-22). Así la define:

una técnica de paso ininterrumpido a través de ambientes diversos. El concepto de deriva está ligado indisolublemente al reconocimiento de efectos de naturaleza psicogeográfica, y a la afirmación de un comportamiento lúdico-constructivo, lo que la opone en todos los aspectos a las nociones clásicas de viaje y de paseo. (Internacional Situacionista, 1999, 50).



Como se observa, para Debord existen diferencias sustantivas entre deriva, *viaje* y *paseo*. Su énfasis en la diferencia es, quizás, un esfuerzo por distanciarse de nociones anteriores similares, provenientes de los surrealistas o de la figura del *flâneur*. Para Debord, la deriva implica un reconocimiento del terreno, una inspección del campo, incluso en sentido militar⁵. Así lo revela Merlin Coverley (2014), quien cita a Ivain (1969), cuando precisa que «el principio de Debord se parece más a una estrategia militar que no conecta con la experimentación vanguardista anterior, sino con tácticas militares que definen el deambular como una «acción calculada y determinada por la ausencia de un locus exacto» (p. 76). Un psicogeógrafo, pues, no es un paseante o un *flâneur*; se trata, más bien, de un detective que va tras los indicios de un crimen, que logra reconstruir una escena entre tiempos discordantes, donde el pasado siempre está latente en el presente percibido, estableciendo la sincronía entre el diagnóstico y el pronóstico. Incluso, como lo evidencia Coverley, entendiendo los propósitos político-revolucionarios situacionistas, el psicogeógrafo es alguien con formación táctica militar que busca sitiar un lugar para conquistarlo; con ello, la deriva psicogeográfica no busca ver lo que está-ya-ahí, sino que configura un estado de intensidades desde el cual revelar aquello no evidente, busca evidenciar el territorio que se oculta tras el mapa, el «fuera de campo» que no aparece en el encuadre, el desvío de la línea, la bifurcación. De ahí que la deriva se acerca más a la excursión dadaísta, —evitando su vocación nihilista, más como afirmación del acto, que concluye con la ocupación espacial— que al errabundeo surrealista que implica alta dosis de automatismo psicomotriz.

En suma, la deriva busca reconocer aquello que no aparece en el mapa para reactivar su emergencia, casi en el sentido griego de la *aletheia*, como un desocultamiento. Debord (1999) plantea que con la psicogeografía,

Más allá del reconocimiento de unidades de ambiente, de sus componentes principales y de su localización espacial, se perciben sus ejes principales de paso, sus salidas y sus defensas. Se llega así a la hipótesis central de la existencia de placas giratorias psicogeográficas. Se miden las distancias que separan

5 Precisamente, en un tono ciertamente castrense, dice Debord (1999) que la deriva consiste en «la exploración de un campo espacial fijado; supone, por tanto, el establecimiento de las bases y el cálculo de las direcciones de penetración» (p. 52).

efectivamente dos lugares de una ciudad que no guardan relación con lo que una visión aproximativa de un plano podría hacer creer. Se puede componer, con ayuda de mapas viejos, de fotografías aéreas y de derivas experimentales, una cartografía influyente que faltaba hasta el momento. (Internacional Situacionista, 1999, 53).

Del párrafo precedente, rescatamos dos aspectos claves: las *placas giratorias psicogeográficas* y la *cartografía influyente*. La sugerente noción de placa giratoria psicogeográfica apunta a la conjunción de lo simultáneo-espacial y lo sincrónico-temporal; por un lado, en un mismo espacio confluyen muchos tiempos y, por otro, un mismo tiempo se despliega en muchos estratos espaciales. Las placas giratorias, que manifiesta la psicogeografía, funcionan casi como vórtices interdimensionales que permiten saltar entre épocas y estratos, a partir de la afección psicomotriz. Así, los puntos o localizaciones de la psicogeografía, si bien pueden ser reconocidos en términos geofísicos, son realmente portales psíquicos hacia diversas capas del tiempo intensivo alojado en dichas locaciones.

Como lo plantea Rubio Díaz (2014), la deriva debe considerarse desde dos dimensiones: «una de contenido lúdico (de las emociones desconcertantes, del juego [...] y otra que pretende literalmente el estudio del territorio» (p. 24). Por lo general, se considera la noción de deriva desde la característica lúdica, emparentándola con el paseo o la *flânerie*, pero es claro que para Debord implica una acción concreta de ocupación real del espacio a partir del movimiento de un(os) cuerpo(s) en devenir que provocan el acceso a escenarios invisibilizados por la costumbre simple y el hábito alienado. Por supuesto, mantiene la idea surrealista del espacio, entendiéndolo como «un sujeto activo y vibrante, un productor autónomo de afectos y de relaciones [...], un organismo vivo con carácter propio, un interlocutor que sufre cambios de humor y que puede frecuentarse con el fin de establecer un intercambio recíproco» (Careri, 2009, p. 83); sin embargo, se distancia de los surrealistas porque la exploración no busca el tránsito, sino la ocupación, haciendo del espacio no el escenario de dicho tránsito, sino el trance psicoespacial que advierte las capas de realidad superpuestas. De aquí que el tránsito ocurra como un abandono de los hábitos, como una suerte de «desmembramiento» de las rutinas psicomotrices, para insertarse en el flujo del espacio móvil.

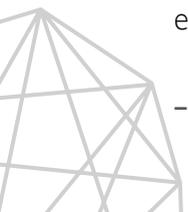


Es más que un vagabundeo, más que un «nomadeo», no es propiamente errancia callejera, pero quizás sea todo eso al tiempo, siempre y cuando se busque la penetración activa del espacio geográfico en sus capas superpuestas del tiempo, justo para ocuparlo o inducir a su ocupación; es más: dicha ocupación no consiste en un acto colonizador, sino en una liberación, en un esfuerzo por dejar-ser al territorio.

El otro aspecto que destacamos, del comentario de Debord, es el de la *cartografía influyente*, con el cual el situacionista plantea la conjunción de mapas, fotografías y derivas que definen rasgos no visibles de los sectores mapeados. El propósito es reconocer aquello que relaciona los elementos existentes con el propio porvenir de la experiencia, en un constante devenir-territorio del cuerpo, a partir de tránsitos entre tiempos de afección. Por ello, el territorio se impone emocionalmente y orienta los tránsitos entre capas del pasado, arrastrando no solo afectos del lugar recorrido, sino experiencias psicomotrices del individuo que transita. En coherencia, los espacios pueden resonar en sus equivalentes lejanos a nivel geográfico, pero cercanos en términos psíquicos y atmosféricos. Esto hace que los lugares puedan reconocerse como una potencia-de-sí que insisten y persisten en su ser, a partir de sus propias constituciones sociohistóricas, como una suerte de vocación que busca equilibrio en su propia consistencia, dejando, incluso, de ser un espacio físico para convertirse en un *estado mental*, con respecto a quienes lo habitan y recorren.

Así, tanto lo psíquico como estado mental, y lo geográfico como constancia física del lugar, implican el devenir matérico de la emoción y el devenir emocional del territorio. Y el psicogeógrafo, más que ser el creador o diseñador de los espacios psicogeográficos, es el que logra revelarlos, dejarlos-ser, por encima de los actos institucionales que sobredeterminan el sentido de los pactos sociales.

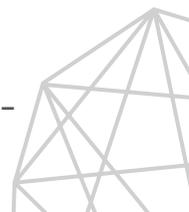
Junto a la deriva como acto de resistencia al plano o mapa, los situacionistas plantean la estrategia del *detournement*, que podríamos considerar como la resistencia a la línea recta o a la teleologización de los tránsitos urbanos. El *detournement* o desvío «es el modo de enfrentarse radical y eficazmente a la reificación, su opuesto en la recepción. Mediante el desvío se da siempre un nuevo sentido a los contenidos de la cultura



y se revitaliza la experiencia» (*Internacional Situacionista*, 1999, 4). El *detournement*, que también puede entenderse como la tergiversación, subversión o el retorcimiento, es la posibilidad de recodificar el sentido, de desplazar el valor atribuido de una cosa, situación o lugar, hacia una dimensión revivificante; «es dar la vuelta a una reclamación del significado perdido [...], un desafío al significado dirigido al contexto en el que surge» (Plant, 2008, p. 140). Es una alteración consciente del estado de cosas legalizado desde la «autoridad», no tanto por la negación de esta, sino por la certeza de su inexistencia, en cuanto «dadora» de sentido a las experiencias psicomotrices. De aquí que los situacionistas presenten el *detournement* como un acto de resistencia a los regímenes de verdad:

Al cuestionar los valores, el desvío los recrea y los mejora —o los pone, al menos, a la altura de las circunstancias—. Al extenderlos, los libera, y al liberarlos los critica. El sentido se reactiva en cada relación y no se impone unívocamente ni se consume en la inercia. El desvío, por tanto, no se agota en el resultado de su propia práctica inmediata y evidente. Es un medio eficaz de autodefensa en nuestra interacción cotidiana con los diversos medios de condicionamiento, pero su fundamento último es más profundo, y sus implicaciones también más amplias: atañe genéricamente a nuestra relación con el saber y con el mundo. (5).

En este sentido, el *detournement psicogeográfico*, creación conceptual, apunta a la *descosificación* de los lugares que han sido determinados desde los planes urbanísticos (regidos por el cálculo económico, el consumo y el espectáculo), y devolverlos, quizás, al estado más primitivo de su vocación ontológica; en cierto sentido, devolverles esa *nada*, ese vacío referencial que los hace pasar desapercibidos para quien no los habite. Esto explica que los territorios pueden devenir estados mentales y viceversa, hasta el punto de convertirse en maneras de afección psicomotriz para los cuerpos en tránsito. A partir del *detournement*, el psicogeógrafo puede detectar la intensidad en la extensión de un lugar, sus capas de sentido, más allá de su existencia legal e institucionalizada, las trazas que perviven bajo los trazados y donde se alojan los códigos de conducta y valoración, los signos que almacenan las prácticas sociales dentro de lo que podríamos denominar como *esoterismo colectivo*. Dichos signos son usados de manera tan especial que, por lo general, pasan desapercibidos para el turista o viajero circunstancial.



La psicogeografía busca activar el mundo oculto bajo la urdimbre de sentido, no tanto porque quiera denunciar su existencia, sino para reconocer su poderío, precisamente, porque allí radica la fuerza del territorio, en su resistencia, su resiliencia, su capacidad de ser siempre lo que es, aun cuando poderes quizás superiores traten de intervenir, invisibilizar o eliminar las prácticas cotidianas que administran sus códigos atávicos.

Un relato psicogeográfico busca ampliar el espectro de lo meramente espacial, para integrar las capas del tiempo superpuestas en el territorio específico. Como lo indica Perniola (2008), lo que se busca fundamentalmente es «superar la geometría euclídea, que da pie a una visión exclusivamente cuantitativa del espacio». De Esta manera, las precisiones espaciales o localizaciones concretas se revisan como estados de intensidad, más que como puntos extensivos dentro del despliegue geográfico⁶.

Por supuesto, el carácter de desvío (*detournement*), propuesto por los situacionistas, que a su vez implica el tránsito-deriva, expuesto antes, se reconoce tanto en el desplazamiento del observador-transeunte, como en la variación del sentido que sufren dichas localizaciones. Así, pues, es necesario reconocer las capas del tiempo integradas en un mismo espacio, para entender su devenir psicocolectivo, en virtud a que desde allí se reconoce su vocación existencial u ontológica. Los lugares se reconocen no solo por su espacialidad, sino por las prácticas colectivas que acogen, pues estas mutan de manera irregular hasta configurar estados de consistencia parcial. Es así como un lugar ofrece *vocaciones* de ser, tendencias existenciales, que deben ser reconocidas para configurar su estado psicogeográfico, en función de un desarrollo urbanístico aplicado.

6 En 1957, Debord, en colaboración con Asger Jorn, preparó un estudio psicogeográfico que compiló en dos mapas bajo el nombre de *The naked city*, el cual fue publicado en el marco del Cuarto Congreso del *Mouvement International pour un Bauhaus Imaginiste* (MIBI) para ilustrar su nueva teoría de la deriva. Los mapas presentan varios nodos geográficos a manera de islas que se comunican con flujos representados por flechas rojas curvas de distinto grosor, indicando intensidad emocional. Las locaciones flotan sobre un fondo blanco, y no aparecen calles conectoras; en su reemplazo, están los flujos de intensidad afectiva. La ciudad, así, aparece como un conjunto de archipiélagos que parecen flotar «a la deriva», según sus grados de intensidad afectiva, lo cual induce al transeúnte a la experiencia del devenir-espacio.

Cartografía para una Barbacoas psicogeográfica⁷

El relato que aparece a continuación busca, siguiendo el acontecer, deriva con que comenzamos este ensayo, encontrar las fases del tiempo que se superponen en cada punto nodal desde el cual cartografiar la calle Barbacoas, la misma que en razón de estos puntos se transforma en algo más complejo que una ruta de tránsito, ofreciendo un campo de acción amplio para el desarrollo de lo imaginario.

En esta línea, los personajes que habitan Barbacoas, quienes a su vez ocupan el espacio detectado, conviven alternativamente a partir de la sincronía que permite el lugar geográfico, según capas superpuestas del tiempo que pueden dialogar de manera diacrónica, a partir de memorias individuales, las cuales recodifican el sentido del presente anímico y emocional. Justo este es el sentido que diera Gilles Ivain, el precursor situacionista, acerca de «la ciudad geológica», como ya lo mencionamos. Por ello es necesario convertir el relato en un flujo de testimonios-recuerdo o testimonios-memoria, con la constatación historiográfica, según el tránsito afectivo del territorio.

A propósito, el tránsito afectivo del territorio, orientado por el *de-tournement* y determinante de la deriva, reconoce el valor de lo psíquico en lo geográfico, no solo por las impresiones afectivas inmediatas, sino por el reconocimiento de las modulaciones temporales en locaciones concretas. Así, los *desvíos* ocurren no solo por las desviaciones motrices del recorrido, sino por las variaciones en la memoria temporal de los espacios. Esto hace que la significación de los lugares cambie de manera irregular hasta variar por completo lo visto en un primer momento, que sería el momento del presente activo, a partir de la experiencia del pasado que podríamos considerar «puro», es decir, un pasado latente y virtual. Así, la localización alcanza un sentido siempre renovado, a partir de la

7 La cartografía descrita a modo psicogeográfico que desarrollaremos a continuación, fue propuesta para un correlato a modo de deriva artística que llevaron a cabo los artistas Daniel Abad y Jorge López, quienes previamente habían preparado retratos de algunos personajes mencionados en este ensayo y algunos más alusivos a los habitantes o transeúntes frecuentes de la calle Barbacoas, que ellos mismos han conocido en los años recientes. Dicha deriva implicaba un proceso de empapelado de algunos puntos nodales, orientados por el relato psicogeográfico consignado aquí. Parte del registro fotográfico de esta acción, denominada como *Ecos de una Deriva*, se integra en este ensayo (Ver Imagen 2).

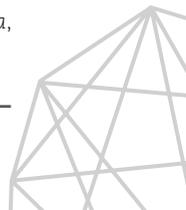




Imagen 2

Ecos de una deriva, collage digital hecho a base de mapas digitales y registros de empapelados

Fuente: Daniel Abad Restrepo y Jorge Enrique López Montoya, 2023.

potencia afectiva que alberga, resistiéndose a ser objeto de simple orientación espacial para devenir un «conjunto de significaciones diferente, que viene a conferir a cada elemento un alcance nuevo» (Periniola, 2008, p. 32). Reconozcamos, entonces, el sentido psicogeográfico de Barbacoas⁸.

Barbacoas es apenas una calle; una calle partida en tres, segmentada, fraccionaria, descuartizada. Sus tres partes siguen una línea curva imaginaria que se va torciendo conforme progresa (o regresa), avisando una posible forma laberíntica. El torcimiento se debe a que antes de ser una calle, fue una rivera que seguía el curso de un pequeño río, es decir, una «quebrada» (nunca mejor dicho), que bautizaron como La Loca; dibujada en los mapas desde el siglo XIX⁹, bajaba con su flujo a la par de Santa Elena, la otra quebrada que atraviesa el centro de la ciudad que, como La Loca, fue cubierta con el cemento del «progreso».

8 La reconstrucción de las capas temporales descritas a continuación, insertas en el territorio de Barbacoas, además de los archivos, la consulta en prensa y el propio recorrido de los autores, proviene de los testimonios del poeta Jorge A. Restrepo, *Gallero*, y el pintor Jorge Zapata; ambos reconocidos relatores del universo barbacoano. En el presente ensayo se incluyen los retratos tanto del pintor como del poeta de Barbacoas, realizados por los artistas Daniel Abad y Jorge López, quienes, a partir de la técnica collage, desarrollaron un correlato de la psicogeografía referida en el texto y que permitió el ejercicio de Deriva (Ver IMAGEN 3 -Barbacoas e IMAGEN 4 -El rigor de la calle-).

9 Ver el plano de Medellín realizado en 1889 por la Escuela de Minas. Referencia: Giraldo (2015, p. 75).

A La Loca la canalizaron a principios del siglo xx y, posteriormente, la taparon para que no interrumpiera la construcción de La Basílica de Medellín, ubicada en el Parque Bolívar¹⁰. Esta iglesia interrumpió la línea curvada que permitía visualizar el curso barbacoano, entonces, empezó el descuartizamiento. Por decisiones urbanísticas construyeron la Avenida La Paz, que no solo absorbió un fragmento de Barbacoas, sino que se dirigió hacia otro destino, formando un triángulo a la altura de la Basílica. Paralela a La Paz, se encuentra la Calle Bolivia y, a esta, la Calle Perú. Entre las tres confabulan para romper Barbacoas; desde entonces se ha resignado a ser una diagonal, aunque fraccionada, subsidiaria de ellas. Así, Barbacoas se transmuta numéricamente sin perder su letra. Cuando se bifurca en la calle 55 (Perú), adquiere el número 55^a; cuando lo hace en la calle 56 (Bolivia), adquiere el número 56^a y, antes de terminar su ruta definitiva, uniéndose a la usurpadora calle 57 (La Paz), su nomenclatura es 57^a. En el mapa, Barbacoas debe «descurvarse» tres veces: en la 55^a, debido a la interrupción de la carrera 50 (Palacé), en la 56^a, debido a la carrera 49 (Venezuela) y, en la 57^a, debido a la carrera 46 (avenida Oriental), luego de desaparecer por un tramo, debido a la Basílica Metropolitana y las avenidas Ecuador (carrera 48) y Sucre (carrera 47).

¿Cómo ha sido el devenir de estos fragmentos de calle que tratan de mantenerse unidos en la ruta imaginaria que hace dos siglos conservaba esa quebrada llamada La Loca? María Isabel Naranjo (2018), cronista de esta calle, en una misiva dedicada a Barbacoas escribe: «la 55^a se fue llenando de ladroncitos, travestis y antros de vicio, a la 56^a fueron llegando familias de los pueblos para alquilar lo que podían pagar en nuevos inquilinatos, y en la¹¹ 57^a aparecieron las primeras tabernitas para parejas del mismo sexo». Es cierto, sin embargo, ha habido causas; una, la irrupción violenta de la Avenida Oriental y, otra, la del Tren Metropolitano. Pero hay más. *Gallero*, poeta de Barbacoas, quien llegara a esta calle desde principios de los años 80 como visitante irregular, pero que poco a poco la habitó hasta sus más tenebrosas oscuridades, señala que debido

10 En 1910, se publicó el Acuerdo #65 que rezaba lo siguiente: «Declárese de utilidad pública el desvío de la quebrada La Loca, desde el punto comprendido entre las calles de El Palo y Sucre, pasando por la calle de Zea, detrás de la Catedral en construcción, hasta volver a derramar en el antiguo cauce al occidente de dicha Catedral y conforme al plano que para dicho efecto se ha levantado» (Giraldo, 2015, pp. 77-78).

11 Cartas a una calle torcida. (Naranjo, 2018).



Imagen 3

*Barba-coas, collage sobre madera, 100x70 cm.
Jorge López y Daniel Abad*

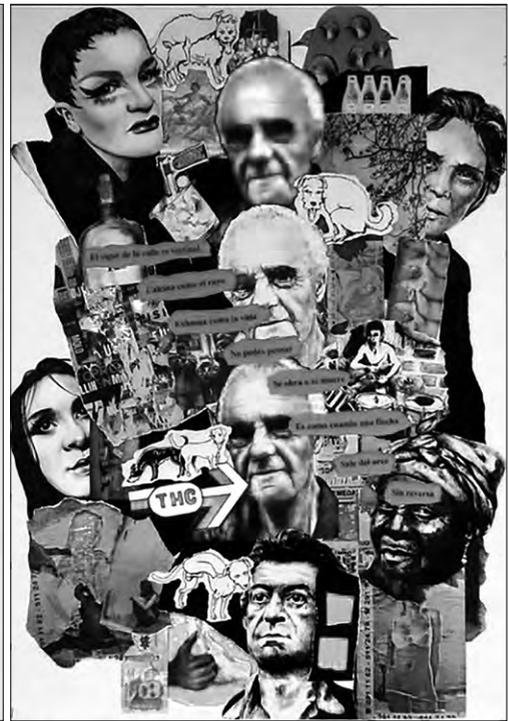


Imagen 4

*El rigor de la calle, collage sobre madera, 100x70 cm.
Jorge López y Daniel Abad*

Fuente: Daniel Abad Restrepo y Jorge Enrique López Montoya, 2023.

a la construcción del Centro Administrativo La Alpujarra (oficialmente, CA José María Córdoba), que trajo consigo la destrucción de la antigua Plaza Cisneros donde se alojó el célebre Mercado Guayaquil, y el desplazamiento de la población marginal, poco a poco Barbacoas se convirtió en el sector de acogida para alcohólicos, prostitutas, ladronzuelos y travestis, entre ellos, Gallero, por supuesto, quien nos menciona también un factor determinante: el crecimiento exponencial, durante los años 80, del consumo de drogas ilícitas. Pero antes de narrarlo, vale la pena mencionar que La Alpujarra fue construida bajo los mismos parámetros que La Avenida Oriental y el Metro: la idea medellinense de desarrollo que vinculaba, como dice el arquitecto Luis Fernando González, las nociones de «higiene, comodidad y estética» (González, 2018, p. 17). Higiene, respecto a la suciedad de los marginales; comodidad para las clases altas y emprendedoras y, estética, para el deleite del advenimiento burgués; propósitos, en suma, que evitaran a toda costa la permanencia de la perjudicial «guayaquilización»¹² de la ciudad. Barbacoas, pues, se convirtió en escenario

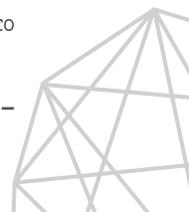
12 «Guayaquilización, esto es, un término peyorativo que aludía a la invasión y apropiación del espacio público -andenes y calles-, con ventas populares y de bajo costo, lo que, aparte del caos

restitutivo de los desplazados de Guayaquil, y todos ellos llevaron consigo sus historias, sus biografías, sus temores, sus deseos. Con ellos, por ellos, el mundo de Barbacoas se extendía en el tiempo y el espacio, transformando su cada vez más híbrida identidad.

Jorge Zapata insiste en otra capa de realidad que se aloja en Barbacoas, y es aquella vinculada con otros desplazamientos higienistas del progreso medellinense. Las antiguas «cuevas», expendios subterráneos de venta y consumo de drogas, localizadas en el Barrio Corazón de Jesús o Barrio Triste, como se ha conocido siempre, se desplazaron por desalojo a los extremos traseros de La Alpujarra, por la calle Los Huesos, de donde se desalojaron también hasta llegar a Barbacoas 55^a. Radicadas allí las cuevas, en 2013 y por instrucciones del presidente de entonces, Juan Manuel Santos, ocurrió un desmantelamiento masivo de «ollas de vicio», afectando el ecosistema barbacoano de manera directa. La 55^a, según la conoció Gallero, fue territorio de casas lujosas, que luego, cuando La Oriental propició el comienzo de la pauperización, fueron arrendadas o vendidas para actividad comercial, hasta encontrar la extraña vocación de laboratorios dentales, para luego convertirse en hostales u hoteles, cada vez más baratos y empobrecidos; por consecuencia natural terminaron siendo inquilinatos y residencias de mala muerte, hasta por fin, ser hábitat del consumo y venta de drogas.

Luego del desalojo, Barbacoas permaneció cerrada, casi por tres meses, tiempo en el que ni la venta ni el consumo disminuyeron; por el contrario, ahora tuvieron protección policial. El microtráfico creció, aunque la población residente empezó a migrar al sector hoy conocido como *El Bronx*, bajando cuatro cuadras desde Barbacoas, por Bolivia, hasta llegar a la carrera 54 (Cúcuta). En el centro de *El Bronx*, Jorge Zapata reubicó su taller de pintura, luego de que en 2016 un incendio arrasara casi toda su obra cuando residía en el Hotel Tropical, ubicado en la esquina de Palacé y Bolivia, exactamente donde empieza el segundo tramo de Barbacoas: la Calle 56^a. Gallero cuenta que este tramo de Barbacoas vio surgir varios hoteles de lujo considerable para la zona, especialmente el Casa Blanca, que fuera usado a finales de los años 80 por sicarios de Pablo Escobar, para fiestas de todo tipo. Por ello,

peatonal y vehicular, aumentaba la 'inseguridad', lo desmejoraba y le daba un aspecto estético 'inadecuado'» (González, 2018, 69).



ha sido un lugar caracterizado como «escondedero» y caleta de armas. Esta fracción de calle se interrumpe gracias a la Basílica Metropolitana, por la Calle Venezuela. La Basílica aún guarda en su interior el tránsito de la quebrada La Loca; conforme nos internamos en su nave hacia las postrimerías del altar, podemos ver al paso antiguo de esta quebrada, ahora sin flujo dado que, como decíamos, fue reorientada en 1944, siguiendo la Avenida La Paz, para que no afectara nunca más la quietud solemne de la iglesia. La Loca, pues, sigue su curso acuoso, casi en línea recta por La Paz, mientras su memoria en flujo aún pervive sobre los trozos segmentados de Barbacoas. La Basílica está en el Parque Bolívar, donde Gallero pasaba las tardes y, tal como lo cuenta en su poema A.L.T., con terror veía llegar al arzobispo de entonces, López Trujillo, quien estuvo a punto de ser papa y que, parece ser, acostumbró a los habitantes del sector a presenciar todo tipo de fechorías impunes.

Cuentan Gallero y Jorge Zapata, que a mediados de los 90, entre la Basílica y el Teatro México, bajando por Perú, veían transitar a Mónica La Ratona y a Mónica La papera, cuyos apodos corresponden a la actividad delictiva del robo, en el caso de La Ratona, y a la de venta de papas, en el caso de La Papera, labor de dedicación luego de reorientar su vida. Gallero se deleitaba con las historias de robos que le contaban las Mónicas: «sólo robaban oro, cadenas, pulseras, anillos, solo oro», dice. Cuando tenían un buen día lo invitaban a comer o le daban algo para pagar la habitación esa noche.

Alguna vez ambas llegaron muy contentas, porque habían sido seleccionadas para hacer de sí mismas en una película de Víctor Gaviria, que terminaría por llamarse *La vendedora de rosas*¹³. Los ensayos ya habían empezado, cada día debían ir al sector de Lovaina para aprender algunos parlamentos. Por la tarde caminaban hasta Guayaquil y luego iban a Barbacoas. Esos fueron sus periplos hasta que mataron a La ratona y La papera fue encarcelada. Gallero volvió a ver a La papera unos meses después, ya como vendedora de papas. Por la zona también se veía a El Zarco, otro personaje de la película de Gaviria. Visitaba a La Colegiala, una joven de catorce o quince años, que frecuentaba Barbacoas en busca de droga y alcohol, a veces, incluso, con uniforme del colegio;

13 Sobre *La Ratona*, Víctor Gaviria escribió en *Detrás de cámara. Crónicas, testimonios y reflexiones de un cineasta* (p. 66).

de allí su apodo. *El Zarco* fue su novio. Se les veía caminar por la zona entre el Parque Bolívar y la Calle Bolívar, recorriendo algunos bares de la Avenida Palacé: el RenoBar (con la imagen de un Reno), el Bar de Vinol, que quedaba debajo de la sede de la JuCo (lugar de la masacre en noviembre de 1987), Serenata, donde iban a cantar, borrachos, los coristas del Coro Polifónico de Medellín, y que hoy día es una chatarrería.

Luego vendrían los bares de salsa dura, como La Fuerza, en Palacé entre Perú y Bolivia, y Bururú Barará, subiendo por la 56ª. Diagonal a La Fuerza, muchos años después, Miguel Gallardo *El Gringo* fundaría el bar *Divas Lounge Club*. Emblemático como ninguno antes, *Divas* evidenció el carácter diverso que adquiriría Barbacoas 55ª, en su giro hacia Palacé, una pasarela transgénero en la que seres superiores se encaramaban en zapatos plataforma para mirar al resto del mundo desde las alturas, quizás para avizorar desde allí el sector de Barbacoas 57ª, la Calle del Calzoncillo, donde se concentrarían los más legendarios bares gay de la ciudad. *El Gringo* quería montar, como se lo cuenta a la cronista María Isabel Naranjo, «un club *lounge* donde las trans pudieran encontrarse con sus clientes en un ambiente más relajado, ¿right?», se sintieran seguras como en muchos lugares que visité en Nueva York, donde ellas representan otro género, más allá del masculino o del femenino, y son tratadas dignamente» (Naranjo, *Divas*, 2018). *Divas*, por iniciativa de Jorge Zapata y la gestora cultural Teresita Rivera, pronto se convirtió, además, en una galería de arte. Zapata expuso allí su obra, donde aparecían todos los personajes barbacoanos, según capas del tiempo distintas.

Divas se ubicó en los bajos del antiguo Teatro México, cuya entrada se localizaba en la esquina de Palacé con Perú, aunque para ese momento el teatro ya no existía, porque se había convertido en la iglesia Pare de sufrir, famosa especialmente por una alcancía enorme con forma de cruz que acostumbraban a sacar a la calle para recibir las contribuciones. Cuenta *Gallero* que a veces los «fieles» no alcanzaban a dejar su contribución y tiraban el dinero bajo la puerta del pseudotemplo, situación que aprovechaban los barbacoanos, él incluido, para rescatar billetes a través de la ranura inferior de la puerta, con ayuda de alambres y cuerdas. Hoy, *Divas* ya no está, el Teatro México tampoco, desde hacía mucho tiempo no estaba. Antes de ser el teatro natural para las películas de Cantinflas, Tintán y Pedro Infante, el México se llamaba



Teatro Diana, antes Teatro Cápitol. Hizo parte de un circuito legendario de salas de teatro, alrededor del Parque Bolívar. Con él estuvieron el Odeón, el Capri, el Lido y el Libia. El México se convirtió luego en una sala X, antes de ser la iglesia Pare de sufrir, y logró hacer juego con el devenir sexual de la calle Barbacoas, que fuera bautizada como la Calle del Pecado. Hoy, en este edificio ya irreversiblemente modificado, funcionan maquilas textiles. Si caminamos desde el antiguo Teatro México (o la iglesia Pare de sufrir), hasta Barbacoas 55ª, al girar podemos ver el ya referido mural *La cuadra entonada*, elaborado en la cara lateral del inquilinato La Perla, recinto que sufriera el desalojo por la intervención policial cuando se identificó como olla de vicio.

Gallero recuerda que allí ocurrieron atrocidades, y que mientras sucedían apagaban todas las luces, y nadie podía musitar palabra y mucho menos encender alguna luz. Terror puro, aún vibrante a través de todos los fantasmas que habitan el lugar, especialmente de aquellos que nunca volvieron a salir de allí. Al frente del mural fabricaban las hostias para todas las iglesias de Medellín, en la propia *Calle del Pecado*¹⁴. Gallero no volvió a Barbacoas. Nos relata que luego del 2 de octubre de 2016, cuando estuvo a punto de morir, decidió retornar a un mundo que había olvidado. Su regreso trae evidencias escritas de un pasado que aún sigue laténdole dentro, en todo su cuerpo, en un constante *devenir-Barbacoas*. Entre allí y aquí, Gallero vive en su lenguaje barbacoano y nos escribe nada más que esto, en sentido psicogeográfico, recordándonos no solo de dónde viene, sino a dónde vamos:

Cambuche

Pedazo de acera soberano y libre

Donde extendía mis mantas y luego yo.

Allí se dormía en las noches frescas de verano y se pasaban todos los días

Lugar que a fuerza de día se conoció como la oficina del Gallero.

Hasta allí llegaban algunas personas y se parchaban como si fuera algo más que un pedazo de acera.

14 Gallero, con un profundo compromiso psicogeográfico, elaboró un mapa situado de la calle 55ª, donde ubicaba los sectores clave de su ruta estratigráfica por este segmento de Barbacoas. El mapa, que incluimos en este ensayo (ver IMAGEN 5), es en sí mismo una recreación de la deriva que implicaba localizaciones de estabilidad parcial que variaban cada día y cada noche, según el devenir emocional del Gallero.

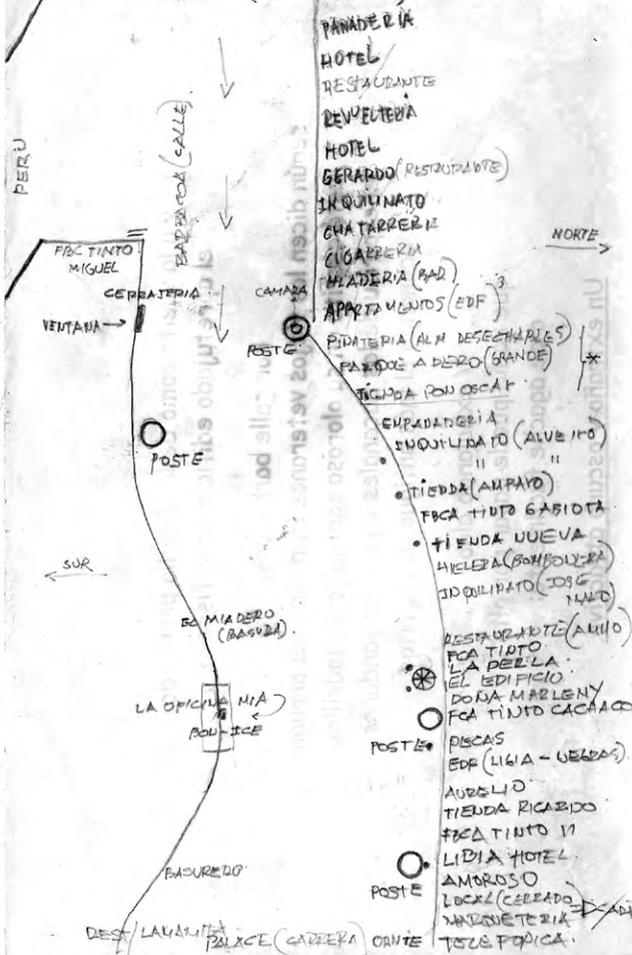
(el algo más o la diferencia la hacía el personaje) Y se tomaba cerveza y alcohol
Y se fumaba bareta y pipa
Y se iban armando francachelas
que degeneraban en farras de muchos días. Lugar soberano
Pues la policía allí no jodía
Y los señores vigiladores tampoco
A veces se tornaba en garito otras en discoteca
otras en hotel guardadero.
Fue punto de reunión o encuentro para muchos. Caleta de campañeros
En fin. Allí podía ocurrir o pasar de todo de un momento a otro.

Arte, memoria y psicogeografía. Formas de la resistencia en Barbacoas

Como decíamos antes, más que un paseante o un contemplador del entorno, el psicogeógrafo es un activista que pretende tomarse un territorio, que busca evidenciar el sentido del lugar para detonar su vocación de sí, evitando la rotunda banalización del transeúnte-turista. La psicogeografía se emparenta más con una toma militar que con la fruición del paseo, pues se trata de establecer marcajes concretos que tracen rutas conductuales, según prácticas colectivas. Si bien inicialmente puede parecer descriptiva, la psicogeografía tiene valor en las acciones que genera, toda vez que pretende forjar la capa de realidad adecuada del territorio habitado. Por ello, su establecimiento tiene que ver con actos de resistencia ante las inminentes banalizaciones del espacio, provocadas tanto por los regímenes gubernamentales, como por los tránsitos contemplativos del turista.

El caso del sector Barbacoas es especialmente característico por las tomas o intervenciones tanto estatales restrictivas como «estetizantes» decorativas, sea por cuenta de procesos reivindicativos orientados por prácticas artísticas subsidiadas, o bien por intervenciones policivas de control social. De allí que nos parezca especialmente importante destacar como caso privilegiado el trabajo de dos artistas de Barbacoas: el pintor Jorge Zapata y el poeta Jorge Gallero Restrepo.

Ambos determinan un tipo de mirada sobre el territorio que permite crear un perímetro existencial desde el cual entender Barbacoas



- PATUCELERO
- REVUELERO
- GERARDO
- LIVA (DES/)
- ALCOHOLICO (MUSICO)
- MARCELA
- GORDO
- DON OSCAR
- LA TRABAJADORA
- LOS MARICOS EN PA U A DERO
- ANAYO
- LA TEJEDERA
- GUERRILLERO
- EI DESECHABLE (ALVEIRO)
- LOS TRABAJOS DE LA TIENDA NUEVA
- HAMILTON
- DONA MIRIAM (HELADERIA)
- BAVIOTA (MADRICA TINTERO)
- HIJA DE JOSE HALO
- NEBIA (COMIDAS AMPOLZANTES)
- JUAN SIN MIEDO
- COSTEÑO SAN ONOFRE (CAMRANEROS)
- CRISTIAN (PELUADRES)
- EI ROLO
- DONA MARLENY Y SUHANA
- CACHACO Y ANA
- JAIRO
- PEFAS
- LA NOVA (LA GERENTE DE BARBACOAS)
- LIGIA
- ADIELA
- AURELIO
- LA NOVA TEJEDERA
- DON RICARDO
- MADINA
- BIANCA
- BOLIVAR
- LA NUDEGELAGA Y PIDADA
- LOS MARQUETERO
- DON GONZALO (TELEFONICA)
- TABO CAÑAS
- DIEGO (LA CHINGA)
- EL GRUPO RETO (COPIADORA DE AMIGOS)

Imagen 5

Mapa situado de la Calle Barbacoas segmento Calle 55ª entre Palacé y Perú, que desemboca en la Carrera Bolívar

Fuente: Jorge Restrepo "Gallero"

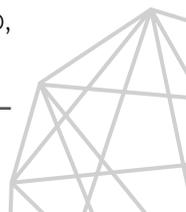
como un escenario activo de afecciones intensivas, el cual se habita desde estados de latencia emocional. Ellos no son propiamente cronistas del lugar, sino sus intercesores, los que hacen-ver aquello que parece ocultarse todo el tiempo. No reflejan lo que ocurre, sino que lo activan; incluso, lo materializan, lo registran, pero de una manera esotérica: desde la comprensión directa de los códigos, desde el uso de los secretos atávicos, y, especialmente, desde la capacidad demiúrgica de la creación. Por ello, a sus ojos, Barbacoas no es solamente el lugar desde el que extraen sus obras, sino su obra misma, el territorio que se han tomado, que han invadido, precisamente, porque ese territorio los invadió primero. Zapata y Gallero han espiado Barbacoas, la han cercado, se han mimetizado y, desde ahí, han logrado extraer de los movimientos, el sentido ontológico del lugar. Su psicogeografía

se ha materializado en las obras, desde las cuales es posible habitar acontecimientos barbacoanos, sumergirse en ellos y luego transitar por el espacio físico reactivando estados afectivos que residen en localizaciones concretas, como estetogramas y etogramas, que redefinen las formas de habitar el lugar.

Sus obras, por otro lado, no son solo recreaciones del lugar, no son complejos autónomos de experiencia estética; quizás deban entenderse como expansiones de Barbacoas, como acciones que apelan a la artistividad para almacenar acontecimientos flotantes. La obra de Zapata, por ejemplo, hasta hace muy poco no aparecía en los circuitos artísticos, y la de *Gallero*, recién aún empieza a conocerse. No fueron obras construidas para el escenario artístico, sino como espacio alternativo para concentrar estados de la emoción vivida.

Deleuze & Guattari (2005, 169) definen las obras de arte como «bloques de sensaciones presentes que sólo a ellas mismas deben su propia conservación y otorgan al acontecimiento el compuesto que lo conmemora»; es decir, la obra de arte es el acto de memorización de un acontecimiento que produce su propia conmemoración. En esta perspectiva, la obra es un campo activo de sensaciones que almacena tanto potencias perceptivas como sus consecuentes campos afectivos (de afección). Este almacenamiento garantiza el estado virtual de los afectos (cuyo correlato pueden ser las emociones), lo cual produce una expansión de las sensaciones más allá de la obra misma e, incluso, más allá del referente o germen del acto artístico.

Visto así, la obra traslada la afección del acontecimiento más allá del lugar afectivo, ampliando el espectro de realidad territorial de la emoción. Lo fáctico de la experiencia deviene afectivo: la facticidad se convierte en afectividad que, dicho sea, únicamente puede conseguirse por el acto ficcionador de la obra que logra concentrar en sí misma el estado latente y potencialmente activo del acontecimiento almacenado. Por ello, lo artístico es claramente territorial: captura y almacena estados de sensibilidad formando perímetros de existencia. Delimita, prefigura, traza y expresa. El artista, por tanto, desde su capacidad de extraer y volcar estados de afección, es capaz de psicogeografiar el territorio y obligarlo a devenir-obra, evidenciándolo como acontecimiento,



con lo cual hace que este territorio-acontecimiento condense su propia conmemoración, se haga memoria de sí mismo para sobrevivir, además, al espacio que evidencia y, por la misma razón, emplazándolo hacia un ámbito virtual. Es en esta vía que el artista configura el territorio de memorización, esto es, el estado desde el cual puede conmemorarse el acontecimiento más allá de la obra, vehículo emocional para conectar capas superpuestas del tiempo memorizado. El artista, pues, *hace memoria*, memoriza y conmemora, pero no como un esfuerzo del recuerdo mental propio, sino como el gesto expresivo radical, consignado en un estado latente, que es su propia obra.

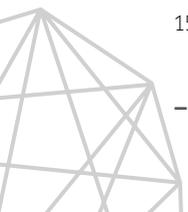
De aquí que Deleuze & Guattari (2005) le otorguen la capacidad de fabricar *monumentos*¹⁵, traducidos como estados sensibles de la memoria activa. El monumento no solo memoriza situaciones o individuos, sino que retiene estados de sensibilidad de los acontecimientos. No es, por tanto, una imagen de una subjetividad enaltecida (un prócer o un santo, por ejemplo); se trata, más bien, de la composición de «perceptos, afectos y bloques de sensaciones» (Deleuze & Guattari, 2005, pp. 177-178), que sincroniza dimensiones temporales de la sensibilidad no individual.

Es justo lo que ocurre con las obras de Jorge Zapata y Gallero: almacenan el estado sensible de Barbacoas, la convierten en un bloque de sensaciones siempre latente expandiendo el territorio más allá de sí mismo y configurando estados mentales activos y reactivos; obras que sirven, así mismo, como sugestiva invitación y eficaz advertencia para los potenciales visitantes de Barbacoas. Detengámonos un poco en estos dos artistas, recreemos un momento su vocación psicogeográfica y su capacidad de producir bloques de afección de la calle Barbacoas.

Dos artistas psicogeógrafos de Barbacoas

Vivir es resistir. Siempre. Pero vivir en Barbacoas es resistir mil veces cada día, en aceras, calle, esquinas, puertas, ventanas, cuartos penumbrosos de residencias baratas y rincones de ollas. Los cuerpos de los habitantes y visitantes del mundo barbacoano son en sí mismos resistencia, a sus propias muertes, a su degradación por la violencia de otros

15 Es importante no perder de vista que la palabra *monumento* viene de *monere* que significa recordar, que está dentro del campo semántico de la acepción *memoria*.



o de sí mismos, al clima. La miserabilización, a la que hemos aludido, se da desde legendarias transformaciones, cuando los planes y ejecuciones de proyectos urbanísticos y arquitectónicos fueron determinando migraciones en el centro de Medellín, que, a su vez, cambiaron los usos y sentidos de los lugares; pero desde hace cuarenta años, la degradación se ha agravado y, paradójicamente, se han fortalecido los procesos de resistencia. El escritor Jorge Restrepo llegó a Barbacoas en los ochenta, el pintor Jorge Alonso Zapata en los noventa; el primero pasó rápidamente de ser visitante a residente y, el segundo, aunque nunca ha vivido allí, conoce cada recoveco de esa geografía emocional que marcan La Oriental, La Paz, Perú y Cúcuta. Los dos Jorges son, pues, psicogeógrafos.

Jorge Alonso Zapata

El artista ha convertido sus talleres en nodos de confluencia de la vida urbana que corre alrededor de ellos. Su gesto nos recuerda a Paul Cezanne y su relación con la montaña Santa Victoria, situada al sur de Francia; el pintor, que había experimentado la vida parisina de finales del siglo XIX, se aleja a la Provenza, al campo, y entabla allí una relación inseparable con el paisaje, del que literalmente se vuelve parte. La montaña fue pintada en incontables ocasiones, pues, para discernirlas, precisan de un estudio prolongado; a la vista rápida podrían resultar, sino iguales, por lo menos similares.

Fueron años de inmersión geográfica y de trabajo pictórico, de un devenir-montaña del pintor que nos confronta. Cezanne no contemplaba el paisaje desde lejos, sino que se fundía con él. Es lo que hace Jorge Zapata. Pero hay una diferencia sustancial: un artista se sumerge en el solaz del campo, el otro en el torbellino de la ciudad y, justo allí, es convocado por uno de sus intersticios más convulsos; su resistencia, entonces, no está determinada únicamente por la incontestable reivindicación que hace de seres excluidos, sino, además, por su cotidianidad misma: no le ha bastado con visitas esporádicas al lugar, al contrario, pasa sus días entre sus gentes, quienes lo conocen, lo respetan y, sobre todo, lo quieren. Cada cuadro suyo es una declaración amorosa a esos cientos de personas que a diario se ven en la zona, y si hacemos un seguimiento cronológico de las piezas, observamos que los temas se repiten, aunque las intensidades cambian: los rituales de circulación



sexual en la calle, en los bares y en las habitaciones; los intercambios comerciales de todo tipo (el sexo en aquellas calles también se comercializa), los pormenores del microtráfico de drogas (otra forma de comercio), las rutinas del crimen y del robo, las variaciones del consumo de drogas de toda laya, entre las que priman las mezclas más adictivas que han aparecido en el mercado de los estupefacientes, las reuniones esquineras con cerveza, aguardiente, ron, alcohol antiséptico, también, los hábitos cotidianos de la supervivencia a través de ventas callejeras de frutas, comidas rápidas, café y artículos misceláneos, las variaciones de la indigencia y sus luchas diarias; todo está en las pinturas de Zapata que son verdaderos catálogos visuales de la resistencia.

El artista ha comprendido como pocos la temeridad topográfica y el *arché* de lo urbano y ha mostrado las dos condiciones originarias de la ciudad en todas sus pinturas. Pensemos en las piezas compuestas por muchos personajes: hay calles, aceras y edificaciones, pero también han sido disueltas las fronteras entre arriba y abajo, adentro y afuera, lejos y cerca. ¿Cuál es, entonces, el orden que determina todo aquello? En la obra titulada *Mercado popular en la calle* (2020), por ejemplo, vemos el desorden de las construcciones atestadas y yuxtapuestas, lo mismo que la curva de la calle y los mostradores con distintas preparaciones, y cada vez más cerca de nuestros ojos, una multitud de rostros, de cuerpos y de cosas que se acumula y nos reclama. Colores, formas y gestos constituyen, cada uno, un torbellino que se aúna a la precipitación colectiva, en la que hay lugar, aun para el pintor con su mochila, sus pinceles y un lienzo en la mano, quien parece salir del cuadro luego de pintarlo y que nos recuerda alguna obra de Vincent van Gogh.

Todo se mezcla, todo fluye, todo palpita, casi podemos oler esa escena barbacona, casi podemos sentir los perfumes fundidos en sudor, semen, saliva, alientos y aromas de comidas, alcohol y humo de cigarrillos variopintos. Zapata ha creado múltiples obras de este tipo, que muestran instantes y rincones distintos de la zona que, además, se superponen en capas de tiempos y espacios y, así, en un mismo cuadro podemos encontrar elementos de la 57^a, de la 56^a, de la 55^a, pero también del *Bronx*. ¿Y dónde ha quedado aquí la primacía del ángulo recto?, ¿dónde la *polis* ideal?, ¿alguien recuerda ya a Le Corbusier? Las pinturas del artista muestran el rotundo fracaso de la planificación idealizada,

puesto que la ciudad responde más a la imagen de caudales que fluyen, se derraman y se chocan, que a líneas rectas diferenciadas.

Zapata puede sentir y expresar esos estratos espacio-temporales de lo urbano, porque su trabajo no es una *teórica* sino una *praxis* de la calle, lo que implica una relación corporal directa con los materiales que la componen, habida cuenta de que el universo *Barbacoas-Bronx* se despliega por igual en el afuera del asfalto y en el adentro de los cuartos, los rincones y las alcantarillas. El pintor convive cotidianamente con todos los seres humanos y no humanos de la zona, con las texturas y los estados de la materia, con los cambios climáticos y los estallidos del ánimo social. Por eso su método de trabajo es psicogeográfico; no se trata de distraerse ni de visitar los lugares para encontrar motivos, sino de dejarse penetrar por las alteraciones anímicas materializadas en los espacios, de ver, oír, tocar, oler y gustar cada elemento y, sobre todo, de hacerlo durante mucho tiempo, durante años. De ahí su plena comprensión de las profundas transformaciones de nuestro horizonte cultural, que observamos en obras como *Horizontes* (2006), *Nuevos Horizontes* (2014) y *Nuevos horizontes II* (2015).

La deriva de Jorge Zapata no concluye. Las variaciones pictóricas a través de las que captura las afecciones emocionales del espacio barba-coano siguen y seguirán produciéndose.

Jorge Restrepo, Gallero

El rigor de la calle es vertical
Calcina como el rayo
Exhuma como la vida
No podés pensar
Se obra o se muere
Es como cuando una flecha sale del arco
Sin reversa.

Gallero, Barbacoas 1. 2

Gallero, lo mismo que *El pintor de Barbacoas*, parece haberlo visto todo. Ambos tienen ojos claros que traslucen vidas sucedidas en la tras-humancia, como corrientes de agua. Nacido en 1955, vivió su infancia



y adolescencia en el seno de una familia en la que se leía, se escuchaba música y se conversaba, y junto a ella habitó en distintos sitios de la ciudad, sobre todo en el occidente, aunque también pasó tiempo en fincas donde su padre trabajaba. Ha conocido las sucesivas transformaciones de Medellín desde finales de los años cincuenta hasta hoy y puede contar esa historia, conocida a pie de calle, década por década, pues, además, Gallero conserva en su memoria una suerte de fotografía estratigráfica de cada tramo recorrido. Siempre ha caminado, recorre la ciudad en sus múltiples direcciones, sobre todo la que lleva al Centro. Una de las casas habitadas se ubicaba a la altura de la carrera 80 con la calle 44, *San Juan*, esa avenida enorme que recorre el Valle de Oriente a Occidente, desde el comienzo de los barrios El salvador y Las Palmas, hasta San Javier, y pasa por variados ecosistemas emocionales, máxime los de la pauperización de la vida urbana.

En sus años de juventud, Gallero salía de su casa y deambulaba por la 44 hasta llegar a la Plaza de mercado El Pedrero y perderse por los laberintos cantineros de Guayaquil. Recuerda cada tramo de la avenida, lo mismo que cada rincón de ese barrio portuario de una ciudad sin mar. Hace el recuento detallado de cantinas, burdeles, billares, tiendas, mercadillos, talleres, teatros y hasta de personajes, subyacentes todos en estratos temporales pretéritos. Describe con rigor las texturas percibidas, los colores de las fachadas y hasta puede hablar de conversaciones completas de entonces. «Recordar: del latín *re-cordis*, volver a pasar por el corazón», dijo el poeta Galeano (1989); Gallero tiene a Medellín clavado en el pecho. De cada tramo puede contar una historia, por eso es recomendable hacer con él ejercicios de deriva, ya que sus relatos de experiencias estetogramáticas trazan una cartografía infinita de lo urbano.

Sus salidas de casa se hicieron cada vez más largas, su deambular siguió allende Guayaquil, por todos los recodos del Centro; Niquitao y Lovaina hicieron parte de su geografía sensorial, hasta llegar a Barbacoas y ser tragados por ese vórtice. Por eso es capaz de hacer historiografía de los éxodos de los marginales en la ciudad durante las últimas cuatro décadas y no necesita visitar los archivos, pues él mismo es uno. Corrían los años ochenta del siglo pasado cuando fue atraído por la zona y se quedó viviendo entre esas calles durante décadas. Antes había iniciado

estudios en la Universidad de Antioquia y tenía esposa e hijos. Se fue desprendiendo de todo y se quedó sin nada de lo que tuvo antes de la llegada a ese Averno. Fue uno más de tantos seres abducidos, desaparecidos para sus familias. No sitúa su separación de lo que fue suyo en una fecha exacta; habla más bien de un proceso de fuga, de noches que se fueron extendiendo, de días que empezaron a parecer uno solo.

Ya en Barbacoas comprendió los ritmos, asimiló los hábitos que marca ese tiempo suspendido de los que habitan la calle. Entendió, sobre todo, eso que los teóricos de la ciudad intentan explicar, pero no pueden asir: los auténticos dueños de la calle son los callejeros, los que no tienen casa, los que no viven en ningún sitio, los errantes que inventan su «cambuche» cada noche, que son expulsados y se esconden en las alcantarillas, que conviven con las ratas y las cucarachas, que ven de dónde salen y a dónde van, que no le temen a la basura, que la tienen pegada al cuerpo, que pueden dormir en cualquier parte, al sol y al agua, de noche y de día. La ciudad es la casa de los que no tienen casa. Antes de llegar a Barbacoas, Gallero había leído literatura, antropología, filosofía; Sábato, Rulfo, León de Greiff, Porfirio Barba Jacob, los nadaístas, Feuerbach, Mao, eran conocidos suyos. También había memorizado las letras de incontables tangos. Todo eso está en su mirada. Con esos nombres mira el universo barbacoano, y todo ello, literatura, música y calle, emerge de sus poemas.

Siempre se supo uno más en la parte del mundo a la que fue a parar, pero nunca dejó de poetizar lo visto y lo vivido. Gallero es *el poeta de Barbacoas*. Conoce todos sus rincones, desde cuartuchos de residencias baratas, hasta cambuches de esquina, aprendió todas las técnicas de supervivencia que el lugar exige, fue y es amigo de muchos, algunos siguen allí, otros se desplazaron a nuevas zonas o han muerto. En sus poemas les rinde homenaje.

Gallero vive hoy en un barrio periférico de la ciudad, se reencontró con su familia y es querido y cuidado por ella. Mira con amor ese espacio-tiempo barbacoano del que salió, pero que de algún modo lo habita. Es un hombre tranquilo, de gestos sutiles y trato entrañable, y en su poesía laten la furia y la ternura. Durante algunos meses de la pandemia vivió en el campo y escribió muchos poemas cortos, a la



manera de *haikus*, en los que, como había hecho con los elementos barbacoanos, poetiza cuanto percibe. A donde vaya, *Gallero* se adentra en lo observado; por eso, aunque la psicogeografía es una práctica urbana, su aprehensión de los múltiples marcajes de la geografía en la *psique* se expande a cualquier bloque afectivo.

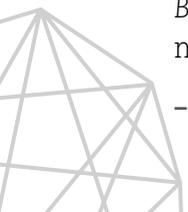
Gallero les canta a todos los barbacoanos, a los venteros ambulantes, a los borrachos, a los ladrones, a las prostitutas, a las travestis, a los recicladores, a los carreteros, a los mendigos; les canta a los muertos, como dice en su poema *Bronx*, «Entre ellos y como ellos viví y comí durante varios años. / Son mi familia, /Mis hermanos».

Conclusión

La psicogeografía es un estudio de las afecciones psicomotrices que provoca el espacio sobre los cuerpos que habitan y transitan los territorios. Una afección es algo más que una emoción; su constitución, además, no se vincula con lo sentimental, es, sobre todo, una especie de huella mental que induce emociones, las cuales implican el estímulo espacial concerniente. Es en este sentido que nos proponemos reconocer la zona de Barbacoas como un territorio de afecciones que se habita por y en los cuerpos afectados, un espacio mental que inserta los cuerpos en afecciones desplegadas en capas del tiempo.

Para ello, hemos procedido al estudio de sus efectos en nuestros cuerpos emocionales a través de la práctica situacionista denominada *deriva*, con el fin de establecer una cartografía de los estados de percepción desplegados en regiones distantes del tiempo, pero de posible sincronización espacial. Y, desde esta cartografía, poder plantear un escenario psicogeográfico que defina el sentido de lo territorial más allá del delineamiento urbanístico institucionalizado.

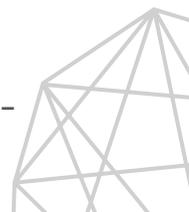
Si bien la pesquisa incluyó abundante consulta de archivo e investigación de campo, nos interesó reconocer la construcción psicogeográfica desde dos escenarios de composición artística, orientados por la plástica y la poesía, a través de dos artistas psicogeógrafos: Jorge Zapata y Jorge Restrepo, respectivamente *el pintor* y *el poeta de Barbacoas*. Son ellos nuestros intercesores, demiurgos que fabrican, más allá de obras artísticas, la posibilidad del tránsito hacia estados



de afección que conservan bloques de sensaciones capaces de conservarse en sí mismas, conmemorándose a sí mismas, en tanto estados de afección. Dichos bloques de sensación no son otra cosa que formas psicogeográficas de entender Barbacoas.

Referencias bibliográficas

- Baudelaire, C. (2000). *El spleen de París*. Mexico: Fondo de Cultura Económica.
- Baudelaire, C. (2017). *El pintor de la vida moderna*. Taurus.
- Careri, F. (2009). *Walkscapes. El andar como práctica estética*. Editorial Gustavo Gili.
- Carpentier, A. (2004). *El reino de este mundo*. Letras cubanas.
- Colombiano, E. (30 de 05 de 2013). Capturan a 40 personas en 10 ollas de vicio en Medellín. *El Colombiano*.
- Coverley, M. (2014). *Psicogeografía*. Madrid: Carpe Noctem.
- Debord, G. (2001). Introducción a una crítica de la geografía urbana. En I. Letrista, Potlach. *Internacional Letrista (1954-1959)* (págs. 131-134). Madrid: Altediciones.
- Deleuze, G., & Guattari, F. (2005). *¿Qué es la filosofía?* Anagrama.
- Gaviria, V. (2018). *Detrás de cámaras. Crónicas, testimonios y reflexiones de un cineasta*. Sial Pigmalión.
- Giraldo, L. J. (2015). *Representaciones en torno a los recursos hídricos de Medellín, 1890-1913 (TESIS)*. Universidad Nacional de Colombia.
- González, L. F. (Septiembre de 2018). *Afuera de la plaza*. Universo Centro.
- González, L. F. (2018). *Ensayo inútiles sobre historia urbana de Medellín*. Unaula.
- Gros, F. (2017). *Andar una filosofía*. Taurus.
- Hessel, F. (1997). *Paseos por Berlín*. Tecnos.
- Internacional Letrista, T. (2001). *Potlach. Internacional Letrista (1954-1959)*. Altediciones.
- Internacional Situacionista, T. (1999). *Internacional Situacionista. Textos íntegros en castellano de la revista. (Trad. Luis Navarro)*. (L. Navarro, Ed., & L. Navarro, Trad.) Literatura gris.
- Ivain, G. (1999). Formulario para un nuevo urbanismo. En I. Situacionista, *internacional Situacionista, textos íntegros en castellano de la revista* (págs. 19-22). Literatura gris.
- Korzybski, A. (1958). *Science and Sanity: An Introduction to NonAristotelian Systems and General Semantics*. International NonAristotelian Library.



- López Castro, C. E. (s.f). *Calle Bolivia y su Catedral Basílica Metropolitana*. <https://www.historiascontadas.net/single-post/2017/12/28/calle-bolivia-y-su-catedral-bas%C3%ADlica-metropolitana>
- Naranjo, M. I. (Marzo de 2018). *Cartas a una calle torcida*. *Universo Centro*.
- Naranjo, M. I. (Julio de 2018). *Divas*. *Universo Centro*.
- Perniola, M. (2008). *Los situacionistas. Historia de la última vanguardia del siglo XX*. Ediciones Acuarela.
- Plant, S. (2008). *El gesto más radical. La internacional situacionista en una época posmoderna*. Errata naturae.
- Restrepo, J. A. (17 de 09 de 2022). *Entrevista a El Gallero, poeta de Barbaças*. (E. Acosta Ríos, & J. D. Parra Valencia, Entrevistadores)
- Rubio Díaz, A. (2014). *La dérive. Contra lo impuesto*. *URBS. Revista de estudios urbanos y ciencias sociales*, 21-38. <http://www2.ual.es/urbs/index.php/urbs/issue/view/11>
- Walser, R. (2012). *El paseo*. Siruela.
- Zapata, J. A. (13 de 09 de 2022). *Entrevista a Jorge A. Zapata, pintor de Barbaças*. (E. Acosta Ríos, & J. D. Parra Valencia, Entrevistadores)

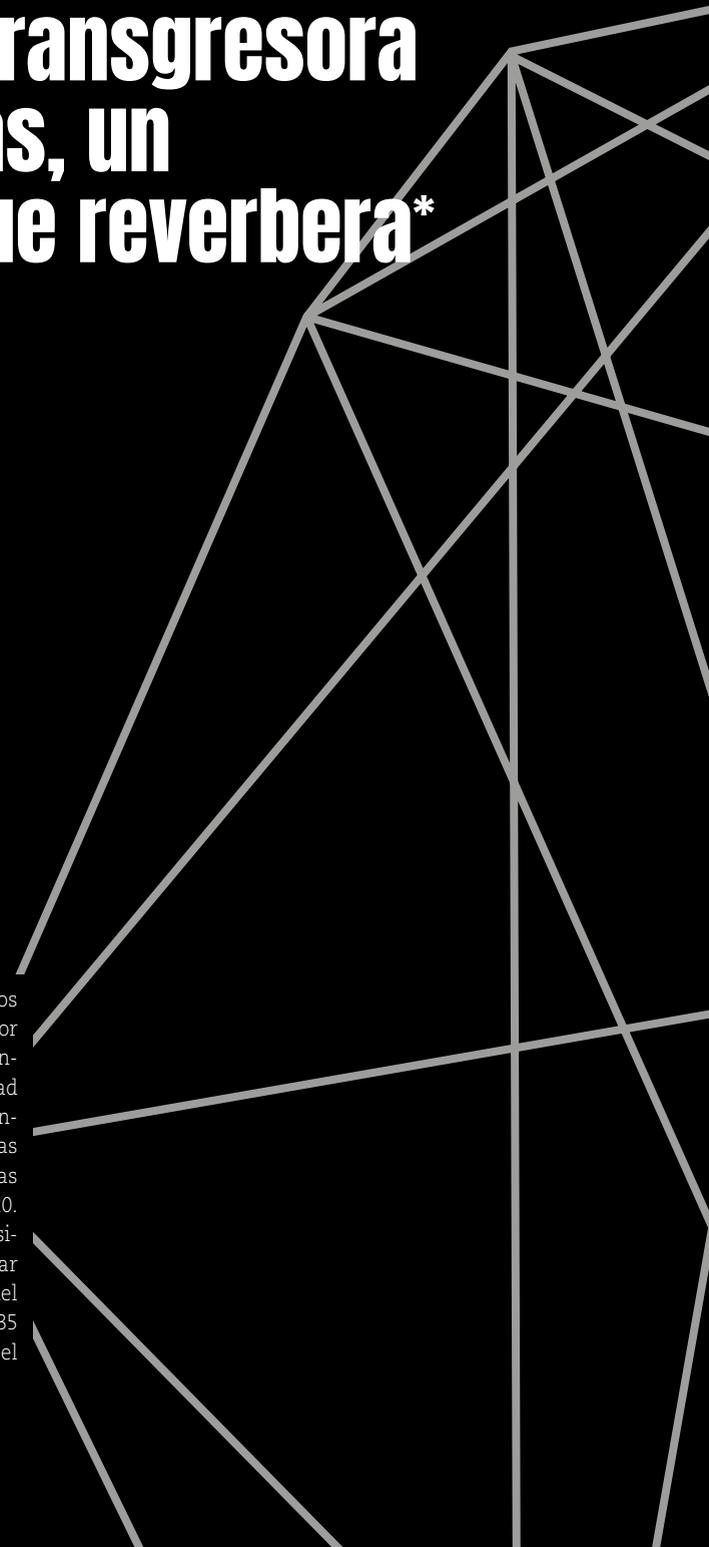
Referencias videográficas

- UNR Oficial, (28 de junio de 2022). *Doctorado Honoris Causa Marlene Wayar*. [archivo de video]. Youtube. <https://www.youtube.com/watch?v=Nv9mA8H8dvE&t=1566s>

Severina y Anaconda
MAMM Medellín
Foto / Teresita Rivera



Sexualidad transgresora en Barbacoas, un Guayaquil que reverbera*



* Este capítulo hace parte de los resultados de la investigación doctoral finalizada por el autor en el marco del Doctorado en Ciencias Humanas y Sociales de la Universidad Nacional de Colombia, sede Medellín. La investigación contó con el apoyo de las becas para Doctorados Nacionales de Minciencias convocatoria N°785 en el periodo 2018-2020. Asimismo, recibió el apoyo de la Universidad Pontificia Bolivariana (UPB). Vale agregar que este texto hace parte de los productos del proyecto de investigación N° 507C-06/19-35 radicado en el Centro de Investigación para el Desarrollo y la Innovación (CIDI) del a UPB.

The background of the page features a complex network of thin, grey lines that intersect to form various geometric shapes, including triangles and polygons. These lines are scattered across the page, creating a modern, architectural feel.

Narrativas sobre Barbacoas**

Miguel Arango Marín

PhD. Ciencias Humanas y Sociales. Docente investigador de la Facultad de Diseño Industrial. Universidad Pontificia Bolivariana.
miguel.arango@upb.edu.co

** El número de artículos periodísticos consultados para la elaboración de este trabajo es considerable. En tal sentido, y con la intención de evitar que la lista de referencias finales del documento sea excesivamente largas, se ha optado por dejar constancia de los datos de mayor relevancia de cada artículo estudiado (nombre del autor/a, nombre del artículo, fecha de publicación) en algunos pies de página que irán acompañando el recorrido del texto.

El Parque Bolívar

la Catedral Metropolitana y sus calles aledañas, especialmente Barbacoas, ubicadas en el centro tradicional de Medellín, han sido un tema recurrente en la prensa local desde hace, al menos, veinte años. Esta zona de la ciudad es considerada por la narrativa periodística local como un lugar de grandes contrastes en donde se hacen evidentes los problemas y contradicciones que *aquejan* desde hace décadas el Centro. En efecto, sobre ese parque, sobre ese templo y sobre sus calles circundantes se ha escrito una abultada cantidad de crónicas, reportajes, informativos, perfiles y opiniones que redundan, en su mayoría, en tres grandes ideas que tienen una estrecha relación entre ellas: i) Una que insiste en que todo el sector ha sido tomado por la ilegalidad, la delincuencia y el bajo mundo, en donde el microtráfico, la prostitución de mujeres trans, la presencia de habitantes de calle, las riñas, los atracos y los asesinatos son una manifestación evidente del abandono de esta «valiosa zona histórica para la ciudad»¹; ii) Otra que quiere poner en evidencia que, justamente, en ese sector reposa un patrimonio histórico, cultural, religioso y arquitectónico invaluable. Desde este relato institucionalizado de las élites políticas, religiosas, empresariales e intelectuales, se mira con nostalgia un pasado idealizado de un centro tradicional manejable, con personas que disfrutaban del «juninjar» y con ciudadanos y ciudadanas ideales²; iii) Y, una última, que se sitúa

- 1 Esta primera idea está ampliamente desarrollada en los periódicos *El Colombiano* y *Q'hubo* desde principios del año 2000. Para dar solo algunos ejemplos, se hace referencia a los artículos: «Detrás de La Catedral» de Juan Sepúlveda, publicado el 13/04/2000 en *El Colombiano*; «Historias ocultas del centro» de La Chiva (hoy *Q'hubo*), publicado entre el 23 y 29 de enero de 2003; «Noches de droga y pasión» de Wilson Daza, publicado el 21/09/2004 en *El Colombiano*; «La noche se pone dura en Barbacoas y la madrugada es de escándalos y puñal», publicado el 12/06/2005 en *El Colombiano*; «El entorno del Parque Bolívar es parte del problema» de Juan Monroy, publicado el 24/08/2005 en *El Colombiano*; «Mini combos rondan el Parque Bolívar» de Nelson Matta, publicado el 12/09/2007 en *Q'hubo*; «El Parque Bolívar necesita oxígeno ciudadano» de Gustavo Ospina, publicado el 4/10/2009 en *El Colombiano*; «En el Centro todos pagan su cuota» , publicado el 21/07/2009 en *Q'hubo*, «Homicidios y hurtos siguen concentrados en el Centro» de José Daza, publicado el 5/09/2011 en *El Colombiano*; «Las 220 plazas de vicio que preocupan a la Policía» de Nelson Matta publicado el 5/04/2013 *El Colombiano*, «En 11 zonas de Medellín hay abuso sexual a menores» de Estefanía Pereira publicado el 19/11/2016 *El Colombiano*, «De a poquitos desbaratan la Basílica Metropolitana» de Mauricio Palacio publicado el 28/12/2018 en *Q'hubo*, «Niños travestis, la mina de oro de 'las Madres'» de Nelson Matta publicado el 14/03/2019 en *El Colombiano* y «Así es la cara nocturna del Parque y sus alrededores» de Santiago Mesa publicado el 24/03/2019 en *Q'hubo*.
- 2 En el caso de esta segunda idea, se pueden encontrar diversos ejemplos en *El Colombiano*. Para mencionar solo algunos se pueden traer a colación los siguientes: «El Centro, un caos que encanta» de Reinaldo Spitaletta publicado el 12/07/ 1998 en *El Colombiano*, «De ángeles y demonios del

en el tiempo presente con una mirada al futuro, en términos de las subsecuentes acciones policivas, culturales y, en especial, de renovación urbana, que se han venido implementando desde principios de los 2000 por distintas administraciones municipales para recuperar, en términos simbólicos y factuales, el antiguo esplendor del sector para que otra vez las ciudadanas y los ciudadanos puedan ir a disfrutar del esplendor patrimonial e histórico que este lugar tiene para ofrecer.³

Ahora bien, en este trabajo no se pretende redundar en los lugares comunes que viene produciendo y reproduciendo esta narrativa periodística, y por el voz a voz cotidiano cuando se habla del Centro, en general, y del sector del Parque Bolívar, la Catedral Metropolitana y sus calles aledañas, en particular. Esto, debido a que se reconoce que esa sistemática y reiterada narrativa no ha hecho más que estigmatizar y homogenizar el relato en torno a esta zona de la ciudad, en donde Barbacoas es, sin duda, el sector sobre el cual han recaído con mayor contundencia estereotipos que lo definen como una *parte maldita* de lo urbano, que se contraponen a los valores más preciosos de unas formas de vida civilizadas, bien pensantes y articuladas con la cultura ciudadana local.

Centro» de Reinaldo Spitaletta publicado el 11/04/ 1999 en *El Colombiano*, «El Centro: vívalo y gócelo» de Gustavo Ospina publicado el 27/04/2001 en *El Colombiano*, «Retahílas, locuras y rebusque en el Parque Bolívar» de Gustavo Ospina publicado el 12/01/2002 en *El Colombiano*, «Patrimonio más que un ladrillo sobre otro» de Beatriz Mesa publicado el 29/11/2002 en *El Colombiano*, «Junín es un solo pregón» de Jaime Arango publicado el 15/06 2007 en *El Colombiano*, «Renovación le devolvió su encanto al pasaje Junín» de Juan Duque publicado el 15/04/2011 en *El Colombiano*, «Juniniar todavía emociona» de Marggie Riaza publicado el 30/01/2015 en *El Colombiano*, «Los colores y la pasión por vivir de Junín» de Rafael Gordo publicado el 6/06/ 2018 en *El Colombiano* y «Parque Bolívar, un lugar lleno de vida y de historias» de Gustavo Ospina publicado el 10/08/2018 en *El Colombiano*.

- 3 Por su parte, en esta tercera puede encontrarse desarrollada en diversos contenidos periodísticos del *Q'hubo* y *El Colombiano*. A modo de ejemplo de algunos de ellos, vale reseñar los siguientes: «Barbacoas cuenta historias de vida, olores y desalojos» de María Rivera publicado el 19/06/2003 en *El Colombiano*, «La Metropolitana aseada por habitantes de calle» de Juan Duque publicado el 15/12/ 2010 en *El Colombiano*, «Policía erradica ollas de vicio en Medellín y Rionegro» de Juan Duque publicado el 1/06/ 2013 en *El Colombiano*, «Con ladrillos y pintura cambian la cara de Barbacoas» de Stephen Arboleda publicado el 1/06/2013 en *Q'hubo*, «Barbacoas celebra la ausencia de ollas y espera el resurgir comercial» de Gustavo Ospina publicado el 11/10/2013 en *El Colombiano*, «Barbacoas luce nuevos colores» de Jaime Pérez publicado el 16/10/2014 en *El Colombiano*, «El Parque Bolívar revivió y piden que no lo abandonen» de Juan Valencia publicado el 7/01/2014 en *El Colombiano* y «Obras en Parque Bolívar le devolverán su encanto» de Ángel Orrego publicado el 18/04/2019 en *El Colombiano*.

Esta narrativa estigmatizadora, homogénea y estereotipada de Barbacoas, por el contrario, sirve aquí como un punto de partida para dar cuenta de algunas de las razones que explican por qué ha recaído sobre este lugar la impronta violenta y degradante que le han atribuido y los motivos por los cuales debe evitarse dicho estereotipo, y, a partir de allí, procurar una revisión a contrapelo de estos y otros relatos periodísticos⁴ que, de la mano de investigaciones sobre la historia urbana del Centro, de estudios sobre la dimensión histórica y cultural de las diversidades sexuales de la ciudad, de la configuración y el análisis de un archivo periodístico desde tres periódicos locales⁵ y de un trabajo de campo hecho en Barbacoas, posibiliten hacer visible algo clave que se invisibiliza en estas narrativas estereotipadas, a saber: que las formas de vida de las mujeres trans, habituales a Barbacoas, encarnan una sexualidad transgresora y exhiben cotidianamente unas formas singulares de ser y estar en la ciudad que, si bien dan cuenta de unas condiciones de marginalización, de precarización y de diversas violencias urbanas, son, al mismo tiempo, potentes y creativas.

Claro, estas formas transgresoras de vivir la sexualidad en Medellín, y de exhibirlas públicamente, no son necesariamente una novedad histórica. Ciertamente, del Guayaquil de principios y mediados del siglo pasado, existen registros de las «falsas mujeres»⁶ que hicieron sus vidas

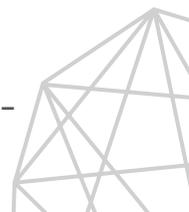
4 Concretamente, se hace referencia a algunos apartes del análisis hecho sobre un acervo periodístico desde tres periódicos locales, en el periodo 1998-2019, específicamente, de *El Colombiano*, por su vinculación a la matriz conservadora-religiosa local, y por ser un lugar de producción y legitimación de la verdad institucional, *El Q'hubo*, por su estrecha vinculación con las tragedias y las trivialidades de lo que pasa en la calle; y *Universo Centro*, por su carácter alternativo, por ser producido en y desde el Centro; además, por su forma de aproximarse a esta zona de la ciudad desde otras perspectivas.

5 Cabe señalar la configuración del mencionado archivo periodístico no es un asunto accesorio en este trabajo. Por el contrario, y como se hará evidente en el recorrido del texto, es desde el abordaje detallado de ese acervo desde donde se construye un componente clave del análisis.

6 Como ha quedado documentado y analizado en los trabajos de Elkin Naranjo y Walter Bustamante (2015) y de Guillermo Correa (2017), a inicios y mediados del siglo XX las personas que manifestaran preferencias sexuales alejadas de las normas binarias tradicionales, que solo concebían el vínculo heterosexual entre hombres y mujeres como única posibilidad, eran consideradas enfermas y desviadas. En el caso concreto de los hombres que manifestaron sus preferencias sexuales al relacionarse afectivamente con personas de su mismo sexo, y al reconocerse públicamente como mujeres con sus modos de andar, de hablar y de vestir, se los nombraba de forma peyorativa y burlona por la prensa escrita y amarillista de la época como hombres vestidos de mujeres o como falsas mujeres.

en esa —también estigmatizada— zona de la ciudad; guardando las distancias y diferencias, son maneras de ser y de estar que aún reverberan en los modos en que las mujeres trans que trabajan y son habituales a Barbacoas se hacen a un lugar en una Medellín aun profundamente religiosa, pacata y conservadora.

Antes de continuar, vale mencionar las estrategias metodológicas que se articularon para la elaboración de este trabajo. La investigación integra la lectura y el análisis de fuentes secundarias que han abordado el lugar y la temática de interés, la configuración y el análisis de un archivo periodístico desde donde fue posible establecer una relación dinámica del pasado con el presente y la realización de un trabajo de campo llevado a cabo principalmente a inicios y finales del 2020 en donde se realizaron recorridos diurnos, se aplicaron entrevistas a dueñas y dueños de bares del sector, a gestoras y gestores culturales, a activistas de la población LGTBIQ+ y se estableció un diálogo con una mujer trans habitual al sector de Barbacoas.



Un vistazo al pasado: la Catedral, el Parque Bolívar y el barrio Prado

Para iniciar esta *lectura a contrapelo* que se anunció, y con la intención de presentar unos antecedentes que se relacionan con los modos en que se entienden al día de hoy los lugares cercanos a Barbacoas, se procede a realizar un breve recuento de algunos de los procesos de conformación de la historia urbana del sector también aludido.

En este orden de ideas, vale advertir que el fragmento urbano que ocupan hoy el Parque Bolívar, la Catedral Metropolitana y Barbacoas eran para la Medellín de la primera mitad del siglo XIX unos terrenos que, si bien estaban siendo habitados por personas que se dedicaban a diversos oficios (González, 2018a), no estaban integrados a la trama urbana de un pueblo grande que empezaba a planearse desde las élites políticas, económicas e intelectuales como una pequeña ciudad moderna (Botero, 1996). Sin embargo, entrando a la segunda mitad de ese mismo siglo, y con el crecimiento poblacional, la necesidad de ampliar los límites de la naciente ciudad y el proyecto de construir un nuevo templo religioso, esta zona se constituyó como un epicentro importante de ensanchamiento urbano.



statazo

En este contexto, la planeación y extendida construcción de la Catedral Metropolitana puede entenderse como un proyecto urbano estrechamente asociada a este crecimiento económico y demográfico, y a la necesidad que fue encontrando la consolidada burguesía local de impulsar el crecimiento urbano de la ciudad hacia su zona norte (Perfetti, 1995; Avendaño, 1998)⁷.

Como lo expresa González (2007):

La ubicación de un proyecto gubernamental o religioso, de carácter público, fue otro fuerte factor dinamizador del crecimiento y expansión urbana (...). La delimitación de la plaza de Villa Nueva, posteriormente llamada de Bolívar, con el primer proyecto de la Catedral, determinó en gran medida el crecimiento hacia el norte y el primer movimiento urbanizador de la ciudad, en las áreas próximas. (González, 2007: 85).

Así, con la construcción de una iglesia como centro simbólico urbano, en este caso de un templo de inmensas proporciones que hiciera honor a la remarcada devoción de los habitantes de la ciudad, se consiguió, para la segunda mitad del siglo XIX y los primeras décadas del siglo XX, un desarrollo urbanístico marcadamente burgués con un parque concebido para el encuentro y la sociabilidad de las élites locales, alejado del «populacho» y donde se pudiera poner en escena las formas de una urbanidad sofisticada y moderna del paseo diario y la conversación. Hay que agregar, además, que en los inicios del siglo XX, más precisamente en 1902, la ahora ciudad de Medellín es erigida como sede Arzobispal y Metropolitana, lo que aumentará su relevancia política y religiosa, y será una declaración explícita del talante que tomarán

7 En su trabajo, Verónica Perfetti (1995) hace una amplia revisión cartográfica de la conformación de Medellín de la época de la Colonia a la ciudad contemporánea, y va mostrando cómo ciertas iglesias del centro tradicional tuvieron un papel protagónico en la expansión de la trama urbana de la ciudad. Esta interpretación es respaldada por Claudia Avendaño (1998) cuando expone que la construcción de la Catedral Metropolitana, a finales del siglo XIX, fue determinante para el desarrollo de la zona norte de la ciudad y el desplazamiento de las élites hacia el naciente barrio Prado.

ciertos sectores de la ciudad en torno a los nuevos aires e imaginarios que traerá la modernidad (González, 2007).

Así, en los alrededores de la Catedral, se consolidará un proceso de construcción de varias quintas de las familias más prestantes y, al poco tiempo, en la zona trasera del templo se empezará el desarrollo urbano de un barrio decididamente burgués: el barrio Prado. Al respecto, son ilustrativas las investigaciones de Gilda Wolf (2015a; 2015b). Esta autora defiende la hipótesis de que los barrios burgueses que se construyeron en diversas ciudades latinoamericanas, a finales del siglo XIX y principios del siglo XX, buscaron la materialización de los imaginarios de la modernidad siguiendo los preceptos de la seguridad, el prestigio y el progreso para las nacientes élites locales.

Con ello, se fue perfilando una forma urbana particular en estas ciudades, como en Medellín, en donde, con la construcción del barrio Prado, se determinaron usos del suelo y el desarrollo del (hoy) centro tradicional de la ciudad que aún es determinante y que en su momento exaltó los imaginarios urbanos caracterizados por lo sagrado, el poder, la salud, lo bucólico y la imagen parisina (que representaba el buen gusto, la buena vida y la sofisticación).

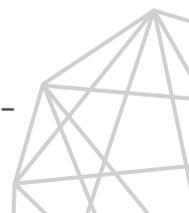
En este contexto, y como parte de esta adaptación a los modos de ser burgueses, se establece como necesario el distanciamiento y la estigmatización de un otro que no se rige a partir de los valores civiles/religiosos «correctos», que huele mal y que no tiene prácticas higiénicas adecuadas. De ahí que la burguesía decida escindirse de un pueblo considerado como infeccioso (Wolf, 2015b). Considerando lo anterior, y como lo ponen en evidencia los profesores Botero Herrera (1996) y González (2007), pareciera que la historia de la Medellín de finales del siglo XIX y principios del XX fuera aquella escrita por los empresarios y burgueses locales⁸.

8 En efecto, como lo exponen Botero (1996) y González (2007), esta fue una época prolífica en la que hombres industriales y adinerados, como Ricardo Olano, tuvieron una importante influencia en las transformaciones urbanas de la época y en el establecimiento de la narrativa del progreso al que debía estar abocada la ciudad de Medellín y sus habitantes. Un ejemplo elocuente de dicha narrativa está consignado en la revista *Progreso* (1911-1979) fundada por la Sociedad de Mejoras Públicas (SMP) y que sirvió como medio de difusión de los ideales ciudadanos de la época y de las labores que desempeñó esa institución.

Sin embargo, es necesario considerar que todo relato hegemónico tendrá siempre sus contra relatos. De ahí que este relato de prohombres de negocios que hacen la ciudad a su medida, con ideales modernizadores traducidos en una trama urbana cambiante, con la emergencia de barrios burgueses y formas de comportamiento, ajustadas más a lógicas urbanas que pueblerinas, tiene otros relatos que le hacen contrapeso y subrayan la dimensión popular que constituyó y constituye hoy a la ciudad de Medellín, en general y, a su centro tradicional, en particular, como lo hace explícito Wolf (2015b) al plantear que:

En contraposición al espacio burgués que el comercio, los equipamientos y las viviendas construyeron alrededor del Parque Bolívar, se fue consolidando el mundo aparte de Guayaquil, un lugar donde estaba la terminal del tren y las líneas que cubrían las líneas del departamento y donde su apropiación era libertina, permisiva, desinhibida, de hoteluchos, inquilinatos y cantinas, y donde se movía un gran comercio mayorista y minorista (...). Su gente nómada y aventurera, sin mucho que perder, que encontró su modelo a seguir, en el malandro argentino y el macho mexicano, figuras del cine y de las canciones que allí se representaban y oían y con las que se representaba una población marginal con nostalgia de campo, en contraposición a las pretensiones y ostentaciones burguesas. **Guayaquil servía como medio de contraste para los burgueses que tenían este espacio como la parte maldita de una ciudad que ellos tenían el deber moral de encausar hacia la modernidad y las buenas costumbres**, y lo hacen a través de la creación en cada barrio de la ciudad, de los Centros Cívicos, que promovidos por la Sociedad de Mejoras Públicas, usaba el tiempo libre de los obreros y empleados en el mejoramiento de sus propios barrios, sin que el Estado tuviese que responder por ellos. (Wolf, 2015b: 145). (Negrillas por fuera del texto).

Y es, precisamente, en esa *parte maldita* de la Medellín de finales del siglo XIX y principios del XX, encarnada y concentrada en el sector de Guayaquil, en donde se encuentra uno de los acontecimientos que explican las complejidades urbanas, usualmente estigmatizadas, del actual centro tradicional de la ciudad y, en especial, del lugar del cual nos ocupamos en este trabajo. Guayaquil, como lo cuenta Jorge Mario Betancur (2000), fue un lugar donde la muerte, la higiene, la pobreza, la riqueza, el sexo diverso, la bohemia y otras actividades humanas convergieron de forma vertiginosa.



Guayaquil como la *parte maldita* de la ciudad y la «guayaquilización» del Centro

A partir de esta lectura de Betancur, es factible entender que esta zona de la ciudad funcionó como escenario de manifestación de la modernidad imperfecta (Berman, 1991). Las ideas modernizantes de las élites de Medellín procuraron la creación de un enclave para el desarrollo que continuará materializando los ideales propios de esa modernidad europea, pero que pronto se vio rebasada por la dimensión pueblerina y popular que fue encontrando en ese «puerto seco» en Guayaquil, un lugar en la ciudad. En efecto, en ese lugar se construyeron edificios «modernos» para centralizar los abastos de la ciudad, recibir la carga de mercancías, así como los pasajeros que llegaban a la estación del ferrocarril cercana.

No obstante, como señala Betancur (2000), lejos de los deseos de las élites, Guayaquil se convirtió en un lugar de la ciudad lleno de vida, comercio y de un pálpito pueblerino/ciudadino que puso a flor de piel los desajustes sociales de una ciudad conservadora, poco equitativa y de doble moral, en razón a que fue una zona urbana que recogía las características propias de una ciudad colombiana de finales del siglo XIX, caracterizadas por unas lógicas, en su mayoría, pueblerinas, llenas de desigualdades sociales heredadas de la Colonia y las guerras civiles que apenas terminaban, sumado al acelerado proceso de crecimiento demográfico para el cual la ciudad no estaba preparada.

Es decir, Guayaquil se constituyó en un enclave para el lado oscuro (*parte maldita*) de la sociedad, caracterizada por la fiesta popular, la promiscuidad, la enseñanza de las lógicas de la calle (el manejo de cuchillos, el robo y la estafa), la prostitución masculina y femenina, las prácticas sexuales prohibidas por la moral católica, entre tantas otras dinámicas sociales que hicieron de Guayaquil un referente del pecado, el caos y la inmundicia para la ciudad. Por esas mismas características, fue un lugar altamente frecuentado por un ecosistema de personajes: campesinos, comerciantes, abogados, funcionarios del Estado, intelectuales, músicos, ladrones, «mujeres de la calle», habitantes de calle, fotógrafos, policías, escritores, escritoras, mulatos, negros e indígenas.

Esta apuesta que se hace para pensar los desajustes del Centro se ve reforzada con los trabajos de Naranjo y Villa (1997) y González (2018a).



Del vínculo entre ambas investigaciones interesa un punto común que refuerza el planteamiento propuesto sobre las resonancias que tiene Guayaquil aún hoy en esta zona urbana, a saber, el proceso de «guayaquilización» que tuvo el centro de la ciudad a partir de los años setenta y las diversas consecuencias que esto ha traído para esta zona urbana. Ciertamente, esa vitalidad que identificó Betancur en la Guayaquil de finales del siglo XIX y la primera mitad del XX, estuvo situada geográficamente en ese lugar de la ciudad hasta finales de los años setenta.

Ahora, como todo fenómeno socio histórico, la «guayaquilización» del Centro es compleja de explicar y para hacerlo hay que mencionar una sumatoria de acontecimientos que, de forma general, son: i) El abandono de las élites y la clase media alta del centro de la ciudad, a partir de finales de los años sesenta, por la fragmentación y aislamiento de porciones significativas del centro tradicional que trajo consigo la construcción de la Avenida Oriental; ii) Los incendios del Mercado Cubierto de Guayaquil, y el establecimiento de El Pedrero, como una extensión de ese mercado popular sobre los escombros del antiguo mercado; iii) La construcción del Centro Administrativo José María Córdova (conocido como La Alpujarra) entre 1983 y 1987 y el traslado del poder estatal a su nueva sede, dejando el centro de la ciudad en un vacío institucional físico y simbólico; iv) La construcción en la zona sur del Valle de Aburrá de la Central Mayorista y, posteriormente, de la Minorista (por la misma época de la Alpujarra) para centralizar las ventas de abastos formales e informales que se concentraban en la zona de Guayaquil; v) La profunda crisis institucional, social y cultural por la que pasó la ciudad entre los años-setenta, ochenta y noventa, derivada del narcotráfico; vi) La crisis económica y financiera que conllevó a la apertura económica y posterior quiebra y cierre de muchas industrias locales, dejando sin empleo a miles de personas y consolidando diversas estrategias de supervivencia, a partir de la venta informal y de lo que hoy se conoce como la «cultura del rebusque»⁹;

9 Betancur (2004) explica que debido a una sumatoria de fenómenos económicos y socio políticos como i) la agudización del conflicto armado en el campo y en las ciudades, ii) el cierre de gran parte de las industriales locales, iii) los subsecuentes despidos masivos y iv) las brechas entre puestos con exigencias de mano de obra especializadas, y una población desempleada no calificada, se gesta en la ciudad de Medellín de los años 80 una «cultura» del trabajo informal y del rebusque cotidiano, con una diversidad de oficios y ventas callejeras para suplir las necesidades de subsistencia económica de miles de familias.

vii) Un sistema político administrativo profundamente corrupto e incapaz de gestionar estas graves manifestaciones de fragmentación social y económica, cuyas fotografías de la construcción del Metro de Medellín, detenida por años en un Centro semidestruido, quedaron como postales de la mediocridad estatal para responder a los grandísimos problemas que enfrentaba la ciudad (Naranjo y Villa, 1997; González, 2018a).

Así pues, en el transcurso de los ochenta y comienzos de los noventa, se inició por todo el centro de Medellín un proceso de dispersión de las complejidades económicas y sociales de Guayaquil a diversos sectores de esta zona urbana de la ciudad¹⁰. Con ello, las lógicas del dominio del espacio por poderes paraestatales con su violencia y sus cobros de impuestos para mantener la «seguridad», la dispersión de las zonas de encuentro para las personas con algún tipo de adicción, la presencia de prostitución masculina; así mismo, la venta y consumo de drogas, y la presencia de habitantes de la calle en el entorno del Parque Bolívar, de la Catedral Metropolitana y Barbaçoas, entre otros fenómenos sociales, fueron dando elementos para el establecimiento de una narrativa negativa que recayó sobre el Centro, que aún hoy, cuarenta años después, se mantiene vigente.

Sexualidad transgresora en Guayaquil y su expansión por el Centro

A inicios del año 2000, Walter Bustamante (2004) cuestionaba las razones que llevaron a que el homosexualismo en Medellín se estuviera viviendo, en aquel momento, desde el silencio, el anonimato y la seguridad

10 Cabe hacer mención de ese Guayaquil de finales de los ochenta y principios de los noventa que Carlos Sánchez Ocampo (2007) describe en sus crónicas, escritas entre 1991 y 1992 y publicadas por primera vez en 1993 bajo el título de *El contrasueño: Historias de la vida desechable*. Allí, el autor expone cómo las personas «desechables» del centro de la ciudad dan cuenta del submundo que por años estuvo latente en Guayaquil. La obra reseña las formas de vida de las/los habitantes de las calles: jíbaros, mendigos, prostitutas, ladrones, personas maniacas, prófugos, personas adictas al alcohol o a las drogas; niñas y niños de los barrios populares que huyeron de sus casas. Son historias de personas que para la época habían sido denominados —por la Medellín bien pensante, creyente y trabajadora— «desechables». En ellas se relatan las entrañas del Centro, la marginalidad más profunda, la *parte maldita* que estaba concentrada en Guayaquil y que, para ese momento, aumentaba y se desperdigaba por sus calles aledañas, penetrando en las esquinas, parques y plazas de esa zona céntrica de la ciudad.

de círculos de discusión cerrados. Con ello, el encierro, el acallamiento y las dinámicas del compartir se realizaban sin mucha exhibición, sin escándalos ni extravagancias.

A primera vista, la inquietud de Bustamante parecería contestarse desde lo evidente: en una ciudad constituida por una sociedad conservadora y de sólidos valores católicos, era apenas lógico que las personas con inclinaciones homoeróticas, en contravía de las buenas costumbres y el ideal de la familia, encontraran un refugio para expresarse en el ámbito de lo privado con aquellas personas que, como ellas, tuvieran las mismas inclinaciones. El espacio de lo público, entendido como el escenario en donde se está expuesto a la mirada y al escrutinio de la sociedad, demandaba presentarse como personas «normales»¹¹, conteniendo y ocultando sus deseos y formas de ser, mostrándose sin ningún tipo de «desviación» ni de «perversión» sexual. Esta posible respuesta tiende, sin embargo, a la generalización y se presenta como insuficiente.

En efecto, y como posteriormente el mismo Bustamante (2008) va a mostrar, en Medellín dichas desviaciones y perversiones de la norma no se dieron ni se dan únicamente desde la discreción y el ocultamiento. Por el contrario, y como quedó ampliamente registrado en el semanario *Sucesos Sensacionales* entre los años 50 y los 70, existieron en Guayaquil (esa parte maldita desaparecida, pero que reverbera con fuerza hoy) muchas personas que con sus formas de ser y estar en la ciudad transgredieron las normas establecidas desde sus modos de hacerse visibles en las calles de ese sector del Centro.

Desde un abordaje cuidadoso de ese archivo periodístico, un semanario amarillista, conservador y encaminado de forma explícita a condenar las «perversiones» de las personas con inclinaciones homoeróticas, Bustamante consigue elaborar una analítica encaminada a mostrar, al menos, cuatro asuntos de relevancia en este apartado: i) La discreción y el ocultamiento no ha sido la regla general a partir de la cual las personas homoeróticamente inclinadas han vivido su sexualidad en la ciudad de Medellín; ii) Los «(...) sujetos homoeróticamente inclinados

11 Se hace alusión a la normalidad en términos de los cánones de comportamiento tradicionales; en el contexto de este trabajo, hacen referencia a personas que se ajustan a la lógica binaria de hombres y mujeres cuyas preferencias sexuales se expresan únicamente hacia personas del sexo opuesto.

han cuestionado —y cuestionan— el orden heteronormal, tal vez no con sustentaciones teóricas, pero sí con sus existencias, sus devenires, su estar siendo, en la asunción de diversas identidades subjetivas móviles» (Bustamante, 2008: 143) (Rayas fuera del texto). Lo anterior, da cuenta de que las formas de vida de estos sujetos se resisten a los discursos y prácticas institucionales hegemónicas, encaminadas a la homogenización de las formas en las que, se supone, debería expresarse la sexualidad; iii) Para ese momento, la diversidad y movilidad de identidades sexuales buscaba ser simplificada en un relato sancionatorio encaminado al desprestigio, la estigmatización y la ridiculización, materializado en expresiones dirigidas a quienes se manifestaran desde dicha diversidad como «pervertidos», «afeminados» o «falsas mujeres»; iv) La existencia de estas personas dio (y da) cuenta de que el cuerpo, la sexualidad y los comportamientos pueden ser «(...) contruidos históricamente por los sujetos (...) sin desconocer la intervención de las instituciones que presionan, las construcciones simbólicas previas y las resistencias que ellos mismos ofrecen con su existir» (Bustamante, 2008: 181).

De todo ello, lo que permite analizar Bustamante es que estas personas, lejos de ser discretas, se inclinaban por la extravagancia y por mostrarse, públicamente, frente a la mirada del otro. Pues fue allí, en las calles, en donde pudieron construirse una vida y ser lo que querían. De esta manera:

los (...) sujetos homoeróticamente inclinados habitaban el afuera y no tenían aún discursos alternos sobre su autodefinición y autodeterminación, había otras manifestaciones más perceptibles ya que ellos deambulaban por las calles, se dejaban ver en las esquinas y los lugares públicos. (Bustamante, 2008: 188)

Efectivamente, demostraban (y demuestran) con su existencia, los cuerpos que se hacían (y se hacen) visibles en las calles, y su obstinación por seguir estando a pesar de las violencias, negaciones y estigmatizaciones que soportaban (y soportan); demostraban, y demuestran, que a pesar de todo ello, «(...) se podía [y se puede] amar, sentir y **ser de formas diferentes a las establecidas**» (p. 188) (Corchetes y negrillas por fuera del texto).

Bajo estas circunstancias, y buscando profundizar en esa relación entre un lugar específico del centro de la ciudad y unas formas de ser que son fabricadas por los sujetos móviles y que se alejan de la norma, se encuentra un punto de anclaje y, a la vez, de ampliación comprensiva sobre este planteamiento en el trabajo de Guillermo Correa (2017).

Respecto de esta investigación, se resalta la multiplicidad de fuentes con las que Correa configuró su archivo, en especial, la manera en que consigue mostrar las formas como las instituciones jurídico/policiales, médicas y periodísticas se configuraron como intensos dispositivos de subjetivación,¹² encargados de normar, encerrar, medicalizar y estigmatizar a los sujetos «raros»¹³. Esto es relevante, por lo menos, en tres sentidos: i) Al ser un trabajo que considera la dimensión histórica de un fenómeno de la homosexualidad en Medellín, es sensible a las transformaciones en la concepción y en el tratamiento que se hace de dicho fenómeno; ii) Debido a que hace visible que, por lo menos en los noventa años en los cuales se basa el estudio, esos dispositivos de subjetivación buscaron no la comprensión de estos sujetos para posibilitar modos de vida distintos, sino la aplicación de estrategias de represión, persecución y control para eliminar dichas transgresiones sexuales; iii) El fracaso que esos dispositivos tuvieron en la eliminación de las transgresiones sexuales, en especial, sobre aquellas que se han exhibido desde la marginalidad y de manera explícita en las calles del Centro, particularmente en lugares como el desaparecido Guayaquil.

Visto así, desde los modos de configuración histórica del homosexualismo, Correa (2017) va mostrando que a principios del siglo xx, los hombres

12 Siguiendo a Sandro Chignola (2018), aquí se hace referencia a los dispositivos de subjetivación cuando expone que los dispositivos pueden ser entendidos como puntos de conexión de elementos heterogéneos, como discursos, prácticas, saberes, arquitecturas, comportamientos, formas administrativas y de gestión, premisas filosóficas, entre otras, que se conjugan para la determinación y el control sobre unos sujetos determinados. Con ello, se entiende que toda subjetividad es producida sociohistóricamente y estará estrechamente vinculada a los dispositivos de control que la constituyen. En esta dirección, es conocido el análisis hecho por Michael Foucault (2002) en relación, por excelencia, con los dispositivos de subjetivación de las sociedades modernas, como fueron la familia, la escuela, la fábrica y la prisión.

13 Como bien lo expone Correa (2017), las instituciones jurídicas, policiales, médicas y periodísticas, en la Medellín de la primera y segunda mitad del siglo xx, se encargaron de constituir todo un aparataje discursivo de control para hacer de los «raros» unos sujetos que se movían entre la ilegalidad, la delincuencia, la enfermedad y el escándalo público, lo cual resultó determinante en los modos en que esos sujetos vivieron sus vidas.



cuyo comportamiento público fuera «desviado» o «afeminado», eran considerados personajes cómicos que se toleraban, no sin cierta molestia, pero que estaban allí para hacer reír con sus «locuras». Ya para mediados de ese mismo siglo y gracias a la suma del reaccionario discurso religioso, la patologización realizada por el discurso médico, la persecución policial y el sistemático señalamiento periodístico, los hombres con inclinaciones homoeróticas pasaron de ser personajes cómicos, de ciertos lugares públicos de la ciudad, a ser pervertidos, degenerados, falsas mujeres y delincuentes que debían ser controlados y, en algunos casos, eliminados.

No obstante, para finales del siglo xx y principios del xxi, expresa el autor, permanecen varios de estos discursos y señalamientos sobre las personas que transgreden los límites sexuales y que osan hacerlo explícito en las calles, ha habido un reconocimiento de la diversidad dentro de este grupo de personas. Se pasa, entonces, del calificativo peyorativo de falsas mujeres al reconocimiento de mujeres trans; y del sentido unívoco del homosexualismo (con su connotación como una perversidad o una enfermedad) a la pluralidad creciente de las colectividades LGTBQ+.

Correa reconoce, además, que las diferencias socioeconómicas y materiales fueron (y son) determinantes en las maneras en que se vivía la homosexualidad en Medellín. Ciertamente, mientras que a las personas adineradas y cercanas a los círculos de poder económico, político e intelectual, hasta cierto punto se les respetaban sus gustos y elecciones sexuales, a las personas empobrecidas y marginalizadas que manifestaban sus inclinaciones *desviadas*, eran señaladas como *perversas*, *corruptoras*; personas que no merecían ninguna consideración. Esto se demuestra con creces en la comparación que hace el autor entre las formas en que ha quedado registrado un homosexual reconocido de Guayaquil, Benjamín de la Calle, acerca de quien hay, sobre todo, elogios, y los hombres populares afeminados o falsas mujeres que quedaron registrados en *Sucesos Sensacionales* como delincuentes degenerados que habitaron y, en su mayoría, murieron temprana y violentamente en Guayaquil.¹⁴

14 Para ampliar el contexto de las violencias registradas por el semanario *Sucesos Sensacionales*, se recomienda la lectura del texto de Olga de Pilar López (2005), quien hace un análisis asentado en los estudios estéticos contemporáneos sobre la prensa sensacionalista de la época. Allí, la autora revela, por vía estética, un complejo entramado social y cultural que reposa en los reportajes de dicho semanario y que da cuenta de unas narrativas de los hechos *sensacionales* que irrumpían en la vida cotidiana de la Medellín de mediados del siglo xx.

De la mano de Correa, es posible observar que este abordaje diferenciado entre una vida transgresora en una posición acomodada y privilegiada, y otra vivida desde la periferia, la pobreza y la marginalidad, resulta determinante. Si bien la constitución de una identidad sexual por fuera de los límites establecidos es una condición que pueden compartir una persona privilegiada y otra empobrecida, sus experiencias vitales son diametralmente distintas, sobre todo, si se la vive en la calle, pues en el afuera (en lo público), los dispositivos de control ante las conductas sexualmente irregulares, aplican sus normas de forma más severa. Y, aun así, en el caso de la Guayaquil de los años 50 a los 70 del siglo pasado, aunque marginalizados y perseguidos, los sujetos que expresaron sus inclinaciones sexuales por fuera de la norma, consiguieron estar en la ciudad del modo que se acomodaba mejor a sus inclinaciones y preferencias:

En una relectura en negativo de las denuncias de la prensa, se observa que, en un periodo superior a las tres décadas, el personaje afeminado y el sujeto transgénero emergen y permanecen en la ciudad pese a los esfuerzos desde todo orden institucional para corregirlos, encerrarlos o aislarlos, marcando con fuerza fragmentos territoriales de la convulsionada Guayaquil, reapropiando y negociando un espacio compartido por la serie de personajes proscritos y conquistando una serie de lugares donde resguardan su existencia y reafirman su especificidad subjetiva. Su construcción subjetiva está atravesada por la insistencia y la resistencia contra tales fuerzas institucionales que buscan borrarlo o asimilarlo. **En su devenir, resistiendo, le arrebató a la marginalidad y a la serie de personajes proscritos una espacialidad para habitarse como sujeto; de ahí que, pese a las negaciones, su insistencia a contracorriente termine por resquebrajar los marcos discursivos que los deshumanizan, hasta lograr un sentido problemático de reconocimiento con categorías ambiguas de representación.** (Correa, 2017: 390-391) (Negritas por fuera del texto).

Dicha relectura *en negativo* de esas crónicas y noticias amarillistas puede ser profundizada con el trabajo de reconstrucción narrativa ficcional hecho por Naranjo y Bustamante (2015), quienes tomaron una veintena de contenidos publicados por *Sucesos Sensacionales* que abordaban las experiencias de vida, en su mayoría, dramáticas y violentas, de hombres homosexuales que habitaron en Medellín a mediados del siglo xx, algunos de ellos adinerados, que pudieron vivir con relativa tranquilidad; en contraste, un gran número de ellos pobres y pueblerinos, que habitaron, robaron, disfrutaron y murieron en Guayaquil o en la cárcel.

En cualquier caso, la totalidad de las historias consignadas en el libro ponen sobre la mesa que las personas que siguieron sus deseos e inclinaciones sexuales no normadas, lo hicieron pagando un inmenso precio social, al ser objeto de señalamientos, de exclusión, de patologización y de persecución. De igual manera, aquellos que vivieron en los márgenes urbanos fueron violentados por la Policía, humillados y asesinados por sus compañeros o por algún personaje anónimo. Según registran estos relatos, quien fuera homosexual, necesariamente estaba inclinado, por naturaleza, al crimen, la violencia y la perversión. Quien fuera «dañado» era, además, una amenaza social ya que podía pervertir a las otras personas y contaminarlas de sus deseos perversos. Asimismo, las personas populares que seguían sus preferencias sexo afectivas homoeróticas y decidían construir su propia identidad sexual, debían ingresar en las dinámicas del trabajo sexual callejero como una condición de vida inevitable.

Aun cuando esto puede leerse en todas las historias del libro, hay otra consideración que también está presente en el texto y en los trabajos de Bustamante y Correa, a saber: por diversas razones, Guayaquil acogió a grupos pertenecientes a la disidencia sexual de esa época. En otras palabras, a pesar de las violencias institucionales e ilegales a las que eran sometidas los sujetos que expresaban una sexualidad fuera de lo normado, Guayaquil posibilitó que se constituyeran singulares maneras de vivir la ciudad en donde fuera posible expresar el deseo sexual más allá de los mandatos heteronormativos.

Ciertamente, han sido y son experiencias de vidas transgresoras, disidentes y marginalizadas que, en todo caso, siguen existiendo. Tanto es así que, en paralelo con el proceso de decadencia y paulatina desaparición del puerto seco que fue Guayaquil, se fueron extendiendo, de la mano de la «guayaquilización» del Centro, estas formas de vida disidentes hacia otros lugares de la ciudad en donde pudieran expresarse. Así lo comenta Correa (2017) en las entrevistas a personas pertenecientes a esta población que vivieron su inclinación homoerótica en la Medellín de la segunda mitad del siglo xx:

El vicio tolerado y negociado en Guayaquil se vuelve expansivo hacia otros lugares, transgrediendo los límites territoriales para filtrarse por nuevos escenarios, conquistando calles céntricas como Junín o parques importantes

como el Parque de Bolívar, filtrándose en los billares, las cantinas y los cafés ubicados por fuera del circuito de Guayaquil y expandiéndose hacia zonas alejadas del centro. (p. 378)

En resumen, de lo expuesto con Bustamante (2008), Naranjo y Bustamante (2015) y Correa (2017) se recogen tres premisas clave para lo que sigue: i) En las dramáticas y violentas vidas de las personas marginalizadas con inclinaciones homoeróticas, se puede dar cuenta de formas de fabricación de unas subjetividades que se expresaban en unos cuerpos, en unas maneras de andar y de exhibirse en las calles que les permitieron ser, a pesar de todo, quienes quisieron; ii) La zona urbana de la Catedral Metropolitana, del Parque Bolívar y sus calles aledañas, entre ellas, Barbacoas, fue habitada por diversos grupos de personas «desviadas» y «pervertidas» que transgredían las normas sexuales a partir de los años 70, coincidiendo con la paulatina decadencia y posterior desaparición definitiva de Guayaquil; iii) Estos grupos fueron conformados, también, por aquellas personas marginalizadas y empobrecidas en cuyas formas de vida, maneras de trabajar, sobrevivir y hacerse visibles en las calles de ese nuevo sector del Centro, siguen reverberando las lógicas de arrabal «guayaquilescas» que se registraron con elocuencia en *Sucesos Sensacionales* y que luego fueron valoradas en el texto de Naranjo y Bustamante (2015).

Barbacoas, otra parte maldita o un lugar para otras formas de vida creativas

Teniendo en cuenta lo anterior, vale centrar la atención en el sector de Barbacoas. Para ello, cabe comentar que en el archivo periodístico y en las entrevistas que se sostuvieron en el trabajo de campo realizado se encontraron registros donde se verifica que, efectivamente, esta zona urbana se fue estableciendo como un lugar de llegada de una parte de las personas pertenecientes a las disidencias sexuales de la ciudad. Así, por ejemplo, ha quedado plasmado en el *Q'hubo*, las formas de encuentro y de expresión de la sexualidad homoerótica en los alrededores del Parque Bolívar.



Evidencia de ello son los contenidos publicados a principios de los años 2000, en donde se señala cómo dos antiguas salas de cine cercanas al Parque de Bolívar se especializaron en la proyección de cine porno. Así, en la mezcla de la proyección, la oscuridad y el anonimato, fueron establecidas como lugares para encuentros homosexuales. Por esta misma línea, se da cuenta de cómo el atrio de la Catedral Metropolitana se constituyó en un lugar para encontrar hombres jóvenes dispuestos a negociar un encuentro sexual esporádico en las residencias cercanas.¹⁵

Es posible, además, encontrar registros de las violencias a las que son sometidas estas personas que transgreden su sexualidad, que están empobrecidas y que, además, tienen la *desfachatez* de hacerlo en las calles ofreciendo sus servicios sexuales. En efecto, los abusos, los atropellos y los asesinatos hacia personas pertenecientes a la población de las mujeres trans en condiciones de marginalidad y precariedad, como aquellas que son habituales a Barbacoas, el Parque Bolívar y la Catedral Metropolitana, son hechos constituyentes de sus formas de vida y de existencia en estas calles.¹⁶

De igual manera, en los reportajes periodísticos se pueden leer perfiles hechos con mujeres trans que suelen trabajar en los alrededores, los cuales ofrecen contenidos que apuntan más hacia la descripción de una práctica urbana que hacia la estigmatización de la persona entrevistada. Este es el caso del reportaje «La calle Perú es territorio travesti», escrito por Sara Cano y publicado en el *Q'hubo* del 27 de noviembre del 2011. En este artículo, se cuenta la historia de la transformación física de Evelyn, una joven trans que trabajaba en el sector cercano al Parque Bolívar. Allí se lee lo siguiente:

Fácilmente cualquier hombre podría confundir a Evelyn con una mujer (...). La transformación de su cuerpo debía ser tan pulida, para alcanzar lo que tanto anhelaba que no escatimó esfuerzos para convertirse en una 'joven atractiva'. Tomar hormonas, aprender a maquillarse, comprar extensiones de cabello natural y ropa de buena calidad para poder tener la 'pinta' de moda fueron

15 Ejemplo de ello son los siguientes reportajes de La Chiva (posteriormente, *Q'hubo*): «Las salas X, mucho más que cine porno en el centro de la ciudad» publicado entre el 7 y 13/07/2003 en *La Chiva* y «Prostitución masculina en el parque Bolívar» publicado entre el 3-9/07/2003 en *La Chiva*.

16 Un ejemplo de esto es el reportaje «Asesinaron a la travesti 'Lulú' en el Centro», de Andrea Torres, publicado en el *Q'hubo* el 19/10/2011.

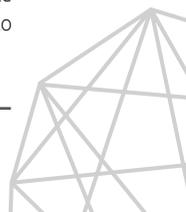
algunas de las actividades que empezó a realizar para verse como mujer. Teniendo algunas de las características mencionadas anteriormente, Evelyn empezó a bajar al Centro a trabajar; primero lo hacía en la carrera Sucre, donde se paran las que apenas empiezan, porque están recogiendo dinero para realizarse los procedimientos necesarios para verse cada día más mujeres (...). En la calle Perú uno de los requisitos para trabajar es tener por lo menos una cirugía que armonice su cuerpo, no tener peluca sino extensiones de cabello natural y ser lo más mujer que se pueda, cuenta ella. (Cano, 2011: 7).

Lo que interesa de este reportaje, y de los demás contenidos del *Q'hubo* que se traen a colación, es que ponen en evidencia que, efectivamente, este sector del Centro ha sido habitado desde al menos hace dos décadas por personas que han trasgredido los límites normativos de la sexualidad. Asimismo, los modos en que frecuentan de manera anónima las salas de cine que proyectan pornografía heterosexual para hacer de las butacas y los baños de estos establecimientos un escenario de prácticas sexuales transgresoras¹⁷. Son hechos a través de las señales, gestos y modos de mirar, que se establecen como códigos entre las personas que buscan negociar en las puertas de la Catedral intercambios sexuales. Dichos encuentros son marcados por la violencia homicida cotidiana en la experiencia de vida de las mujeres trans que se exhiben y trabajan en estas calles.

Más aún, son lugares marcados por las transformaciones corporales, comportamentales y vestimentarias que hacen sobre sí mismas las mujeres trans, las cuales han conquistado con su presencia y su forma de trabajo, han tomado las calles de esta zona urbana. Por ello, personas como Evelyn y tantas otras que dejaron sus memorias en las crónicas de Guayaquil a mediados del siglo xx, han encontrado en este parque del Centro y en calles cercanas como Barbacoas un lugar para fabricarse una vida, muchas veces corta, según sus deseos.

Por su parte, en *Universo Centro* se encontró una perspectiva que narra a Barbacoas desde un punto de vista francamente distinto a aquel que se centra en su estigmatización. Así, desde los primeros números de este periódico se planteó la tarea de mostrar un Centro entendido

17 Sobre este tema, se recomienda la lectura del texto de Ramón Pineda (2018) sobre el ejercicio de *inmersión* hecho por el autor en el teatro Sinfonía, una de las dos salas que proyecta cine porno en el centro de Medellín.



en sus complejidades y sus diversidades sociales, culturales y sexuales. Como bien puede apreciarse en sus primeros números —cuyas publicaciones muestran algunos fragmentos inéditos del asesinado activista, filósofo y profesor León Zuleta en donde se reivindicaba el derecho de una ciudad para ser vivida por todas las personas, con independencia de su condición social y sus preferencias sexuales.

En dicho contexto, este periódico ha publicado contenidos en torno a las disidencias sexuales que se manifiestan en los alrededores de la Catedral Metropolitana, a partir de perfiles, crónicas, informes, fotografías, ilustraciones y artículos de reflexión académica, todos ellos encaminados, no a la simplificación de lo que allí viene ocurriendo desde hace años, sino, más bien, ofreciendo otros relatos que amplíen las posibles vías de interpretación de lo que acontece en este lugar de la ciudad.¹⁸

Lo anterior es evidente en el perfil de Dayanna (una mujer trans que vive y trabaja en Barbacoas), cuya voz permite un vistazo a las historias sobre la violencia mafiosa, la vida en la cárcel, sus prácticas sexuales trasgresoras y sobre su premisa de que el «90% de los hombres son maricas»¹⁹, ya que la mayoría de hombres que la contratan quieren que una mujer los penetre. Otro perfil relevante sobre este asunto, y que se encuentra en el archivo de este periódico, es aquel que aborda la figura de una mujer trans conocida como la Danny, reconocida por los shows que, generalmente, realizaba los domingos en el atrio de la Catedral Metropolitana.

Lo que llama la atención de ambos contenidos es que se ocupan de registrar y hacer memoria sobre las experiencias de vida de estas dos mujeres, quienes han vivido de forma distinta su inclinación sexual

18 Muestra de lo expuesto puede encontrarse en los siguientes artículos publicados por *Universo Centro*: «El 90% de los hombres son maricas: Historias de La Dayanna» de Juana y Guillermina publicado en diciembre del 2009 en *Universo Centro*, «Naderías de una pluma tardonadaísta» de Rubén Vélez publicado en mayo del 2010 en *Universo Centro*, «La última hada» de Orlando Arroyave publicado en marzo del 2011 en *Universo Centro*, «Barbacoas St. » de María Naranjo publicado en noviembre del 2011 en *Universo Centro*, «A las maricas nos quieren sacar» de David Guzmán publicado en mayo del 2013 en *Universo Centro*, «Divas» de María Naranjo publicado en julio del 2018 en *Universo Centro*, Arte Central de Diego Trujillo publicado en agosto del 2018 en *Universo Centro* y «Afuera de la plaza» de Luis F. González publicado en septiembre del 2018 en *Universo Centro*.

19 «El 90% de los hombres son maricas: Historias de La Dayanna» de Juana y Guillermina», publicado en diciembre del 2009 en *Universo Centro*.

transgresora y disidente, pero comparten una sumatoria de violencias que han marcado sus cuerpos con cuchilladas y disparos.

Por su parte, es posible encontrar reportajes sobre lugares reconocidos en las calles de Barbacoas (zona alta) al ser los puntos de encuentro entre personas homosexuales. Este es el caso concreto del artículo «Barbacoas St.», escrito por María Isabel Naranjo para *Universo Centro* N.º 29 en noviembre del 2011. Allí se cuenta la historia de los reconocidos bares gays ubicados en la Barbacoas cercana de la Avenida Oriental y cómo en los años 80 se fueron estableciendo como lugares oscuros, escondidos y discretos, que ofrecieron las condiciones propicias para la homosocialización en este sector de la ciudad. Como bien se cuenta en el texto:

Los bares gay nos permitieron comprar nuestro derecho de ser ciudadanos en esta calle, acá nos sentimos libres' (...) 'Todos fuimos al Machete a chupar jeta', así recuerda Mario León al Machete, que abrió sus puertas en 1984 (...) Quizá porque era un rinconcito agradable y discreto, **metido en el callejón oscuro y solitario, que fue donde las parejas gay encontraron el escondedero ideal para sus encuentros amorosos.** (Naranjo, 2011: 9) (Las negritas por fuera del texto).

Se puede encontrar, además, un reportaje del 2013 sobre las intervenciones de choque y los desalojos que adelantó la Alcaldía de Medellín ese año en Barbacoas. En este caso, las personas entrevistadas no fueron ni los funcionarios de la Alcaldía ni los policías, sino las mujeres trans que trabajaban en las zonas «higienizadas» y custodiadas. El reportaje hace énfasis en los atropellos cometidos contra varias mujeres trans de la zona, el día de los operativos, en abril de ese año, y de los subsecuentes abusos y maltratos a los que fueron sometidas:

La comunidad transgenerista y la Personería han denunciado que quince policías irrumpieron en el hotel Majestic, sin mostrar orden alguna; requisaron habitación por habitación y a las chicas les pidieron documentos y empezaron a tratarlas por sus nombres masculinos. Cuenta el administrador del hotel que ellas pedían que las llamaran por sus nombres femeninos, pero los tomboles les decían: «es que ustedes son hombres» (...). Luego de años de trabajo con las autoridades, se ha concretado, al menos en el papel, una política pública LGTBI que propone un trato diferencial y respetuoso hacia esta población (...). **Samanta dice que su comunidad está aquí desde hace quince años, que crearon la vocación del lugar,** y piden que esta sea su zona de tolerancia (...).

Para Samanta el tema de las ollas de vicio es un pretexto para sacarlas del sector (...). El 80 por ciento de ellas sostienen a sus familias y todas sienten que les están violando el derecho al trabajo, que las están desplazando y, además, se saben engañadas porque les dijeron que la intervención sería solo por unos días. (Guzmán, 2013: 4-5) (Negritas fuera del texto).

Más adelante, ya para el 2018, hay dos contenidos que llaman la atención. Uno cuenta la historia de un bar del sector de Barbacoas (zona baja) que, para el momento de la publicación, estaba estrenando administración y empezando a ser el escenario de propuestas artísticas encaminadas a reflexionar sobre la diversidad corporal, sexual y urbana de la zona. El otro, titulado «Afuera de la plaza», escrito por Luis Fernando González para el N.º100 del periódico *Universo Centro*, sitúa su atención en elaborar una sucinta historia urbana de Barbacoas, desde finales del siglo XVIII hasta el siglo XX.

De este último interesa la propuesta del autor acerca de cómo la calle ha sido, en distintos momentos de su historia, un lugar en donde han habitado grupos de personas marginalizadas o, incluso, invisibilizados. Asimismo, cuenta el autor, ha sido una calle indisciplinada por sus características topográficas y por las personas que históricamente la han habitado:

(...) basta mirar el mapa de Medellín desde la calle Tejelo, en la plaza Rojas Pinilla, siguiendo por la llamada Calle del Calzoncillo, hasta la parte más reconocida de la calle Barbacoas pasando por detrás de la catedral, sacando la avenida Oriental hasta la avenida Echeverri y continuar por Enciso arriba... para entender su lógica y la permanencia en sus fragmentos de unas determinantes geográficas, históricas y, aun, sociales. **Todavía en el Centro siguen habitando periferias, ahí por los laditos...** (González, 2018b: 37) (La negritas fuera del texto).

De lo expuesto con *Universo Centro*, se quiere subrayar las historias de las dos mujeres trans a las que se hizo alusión, puesto que buscan contar sus vidas desde el modo en que ellas mismas la han ido constituyendo. Además, se estima de especial relevancia que desde mediados de los años 80 las calles aledañas a la Catedral, en particular la de Barbacoas, han sido un escenario de proliferación de personas que fueron encontrando en este sector un lugar para «sentirse libres» y expresar sus inclinaciones sexuales sin temor a ser reprimidas.

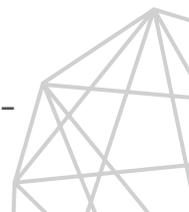
De *Universo Centro* se resalta que, debido a las formas en que se escribe sobre Barbacoas y las personas que allí habitan, logra fisurar el abultado y monolítico relato acerca de la perdición del Centro que no deja prosperar a la gente que visita el Parque Bolívar y la Catedral. Con ello, contribuye al des-cubrimiento en torno a la historia reciente de esta zona. Lo que se ha puesto en juego no es tanto la degradación del entorno por la aparición de una «escoria» humana transvestida que se exhibe día y noche en estas calles, así como en el atrio de un templo religioso y un parque idealizado por la historia institucionalizada, sino, por el contrario, de qué manera lo han venido territorializando con unas formas de vida transgresoras que se expresan en sus gestos, sus cuerpos y sus preferencias sexuales.

La discusión que propone este periódico es que estos grupos de personas no son un «accidente» del sector; son, como lo fueron en la Guayaquil de mediados del siglo xx, parte constitutiva del lugar y la expresión de unas existencias negadas, violentadas y, en muchos casos, asesinadas.

Esta paradójica condición de existencia se hace explícita en las palabras de Liberachy, una mujer trans que para el 2015 era trabajadora sexual en el sector del Parque Bolívar y cuyo relato fue publicado en el 2019 en el libro *Voces del territorio: el cuerpo en el Centro de Medellín*. Se cita, entonces, *in extenso*, lo siguiente:

(...) en el Centro no falta el agarrón cada ocho días; por ejemplo, a Alejandra la apuñalaron en estos días y a mí me metieron un pico de botella porque le robé a un hombre. Aunque la prostitución es buena, porque a veces uno pasa rico, se emborracha y consigue dinero, también es muy horrible: hay hombres que lo llevan a uno a la pieza y le pegan; a mí me han apuñalado muchas veces. En estos días mataron a una amiga de nosotros. Han matado como a tres en dos meses, y a la de allí, de la vuelta, también.

A una amiga mía la degolló un hombre en el baño: se fue a estar un rato con ella y ella le robó; el hombre se dio cuenta y la degolló (...). Eso es muy horrible, porque le puede pasar a cualquiera. Lo que hacemos para protegernos un poco es contarles a las otras cuando sabemos que un hombre es muy horrible o que ese hombre es muy malo (...). Nosotras, las maricas, somos agresivas, pero cuando las personas se meten con uno... En esta zona aún hay narcotráfico. Usted sabe que eso no lo acaba nadie, pero como le digo: nosotros, con lo de nosotros, y ellos, con lo de ellos.



Por aquí mandan las Convivir, que son las que vigilan las peleas. Hay muchos hombres homofóbicos. Hoy en día nos aceptan un poquito más, pero los hombres no han querido a las maricas nunca. Pero, claro, este Centro sin las maricas estaría muerto, porque los bares son con las maricas, es como una zona de mujeres. (Gómez y otros, 2019: 40-41).

Lo expresado por Liberachy sobre las formas de vida de las mujeres trans, habituales a esta zona urbana del Centro, es elocuente, puesto que hace una clara síntesis de su condición como «marica», en tanto parte constitutiva de la vida en esas calles y los bares circundantes, y sobre las relaciones de poder en las que se encuentra involucrada. Esta mujer trans sabe que gracias a ella y a sus compañeras que trabajan en la zona, hay bares, hoteles y residencias que se mantienen activos. Sabe también que el tipo de trabajo sexual que practica, por ser una «marica», y por hacerlo en ese sector del Centro, la pone en riesgo constantemente. Las cicatrices en su cuerpo y los continuos asesinatos de sus amigas y conocidas de la zona así lo muestran con contundencia. Sabe, finalmente, que por ser «marica» del modo en que lo es, está vinculada en unas redes de poder que la violentan y buscan controlarla: unos hombres que la odian, la desean y la contratan para pegarle y tener sexo; otros hombres que son los dueños de las cuadras donde trabaja, y que la extorsionan y la «cuidan».

Bajo estas circunstancias, es posible afirmar que esas «maricas» del Parque Bolívar, que recorren el atrio de la monumental iglesia del lugar y que trabajan en Barbacoas, tienen-experiencias de vida en las que resuenan, con fuerza, condiciones que vivieron las «falsas mujeres» de Guayaquil hace setenta años. Hay permanencias: las vidas cortas y finalizadas por el asesinato; la criminalización, la estigmatización y la marginalización; los abusos institucionales y policiales, expresados en desalojos, atropellos y negación sistemática de sus identidades sexuales; el hecho de que sea en el trabajo sexual callejero en donde encuentren una de las pocas opciones para sostenerse y, de paso, vivir sus vidas como mejor sienten que deben ser vividas.

Así, a diario enfrentan con formas de violencia sumamente agresivas, vinculadas a los intensos controles no institucionales de las calles por parte de poderes paraestatales y criminales que mandan en las zonas donde trabajan. De igual manera, su vinculación con el arrabal

callejero del robo, las grescas, el consumo de drogas y licor, y los atracos, todo ello como parte de sus formas de trabajo en estas zonas de la ciudad; el cambio radical de sus cuerpos a través de cirugías, muchas de ellas caseras y clandestinas, para pulir los rasgos del rostro y para lucir senos y glúteos hiperestetizados y feminizados.

Esos cuerpos que se exhiben de manera explícita con transparencias y microprendas que apenas cubren sus sexos que increpan al transeúnte, mientras seducen y alarman por los estigmas que traen consigo, son cuerpos híbridos en la medida que transgreden los límites del género y la sexualidad, rehaciendo nuevas corporalidades con los «materiales» precarios de los que disponen. Y es allí donde es notable, a la vez, una permanencia y un cambio.

Permanencia, puesto que se siguen señalando, insultando, criminalizando, violentando, hiriendo y asesinando esas existencias. Cambio, debido al reconocimiento de la potencia creativa que subyace en esas mismas vidas y cuerpos de estas mujeres trans, que académica, social e institucionalmente se viene reconociendo y valorando. Una potencia que está en ese fabricarse un cuerpo y una sexualidad que da cuenta de la maleabilidad, la indisciplina y la desobediencia de unas formas de vida, esto es, de un ser y estar en la ciudad, que ha conquistado y singularizado calles, un parque y los alrededores del templo monumental del Centro.

Llegados a este punto, y para englobar este apartado, vale traer a colación apartes del trabajo de campo en donde se tuvo la oportunidad de hacer recorridos diurnos y nocturnos, de hablar con activistas de la población LGTBIQ+, así como con personas que administran bares históricos y recientes, de entrevistar a gestores y gestoras artísticas y culturales de la zona, y de presenciar acciones de reivindicación de la memoria de esta población en la ciudad.

De estas experiencias, cabe subrayar tres asuntos que se han venido enunciando en el recorrido de este estudio: en primer lugar, según varios de los grupos entrevistados, las mujeres trans habituales a Barbacoas son las más fuertemente vulneradas de la población LGTBIQ+, por cuanto a sus condiciones de empobrecimiento, explotación, y maltrato (por parte de la policía y las mafias que controlan esas calles)

así como las agresiones hacia sus compañeras y por las múltiples violencias ejercidas por sus pares y sus clientes.

Pese a estas ásperas condiciones de vida, muchas de estas personas reconocen que las mujeres trans tienen su propia agencia. Aun cuando sus cuerpos y sus vidas cargan con todo lo dicho, es cierto que desde hace algunos años se han estado vinculando con iniciativas que reivindican sus formas de existencia, como hacer memoria de sus muertas. Esto último se pudo constatar en el evento realizado en el mes de noviembre del 2020, promocionado y promovido por la Red Popular Trans de Medellín. Allí, entre otras acciones, se les hizo un homenaje a varias de las mujeres trans asesinadas que habían hecho de la «zona baja» de Barbacoas un lugar habitual para estar y trabajar.²⁰

En este contexto de reivindicaciones y de memoria en torno a las disidencias sexuales que han venido generando una impronta de este sector, no se puede obviar el proyecto *The Gallery at Divas*²¹. Esta apuesta artística y cultural expresa un diálogo desde la diferencia, constituido como lugar *sui generis* desde donde se hizo eco de las potencias creativas de las personas que hacen a Barbacoas lo que es.

Desde *The Gallery at Divas* se realizaron más de una veintena de exposiciones de artistas emergentes y reconocidos, entre ellos, *performances* que interpelaban alrededor de re los límites del cuerpo y los discursos que lo constriñen, verbigracia, el discurso religioso. . Se establecieron vínculos con facultades de artes; fue el caso del Instituto de Bellas Artes que gestionó y sirvió de sede de intervenciones artísticas diversas, así como para sesiones de dibujo, en donde las mujeres trans accedieron a participar. Fue un lugar de *tours* alternativos ofrecido a personas ajenas a esta zona de la ciudad, pero interesadas en conocer el lugar y acceder a las exposiciones que alojaba.

Posibilitó, de esta manera, experiencias con las cuales se buscaba reivindicar los cuerpos hiperfeminizados de las mujeres trans, a partir del

20 Evento que quedó registrado en la cuenta de *Instagram* de esta Red y que puede consultarse en el siguiente enlace: <https://www.instagram.com/p/CH1juztD8t7/?hl=en>.

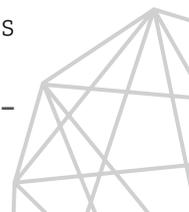
21 Vale decir que la información que se recopiló sobre *Divas* fue hasta diciembre del 2020. Hasta ese momento, tanto el bar como la galería seguían activos, aunque fuertemente afectados por las medidas de confinamiento por la contingencia sanitaria de la covid-19.

diseño, la producción y la realización de una gala en las calles del lugar. Fue, en fin, un lugar de producción de memorias de Barbacoas, no desde la negación, el rechazo y la confrontación, sino desde el reconocimiento que en las formas de existencia que han conquistado estas calles. Si bien pululan violencias y lógicas criminales, laten también, y con fuerza, posibilidades creativas para hacerse a una existencia en la ciudad, en sus propios términos.

Una Barbacoas transgresora

En el marco de la diversidad de las disidencias sexuales de la población LGTBIQ+, ha sido sobre las mujeres trans de Barbacoas que se ha dirigido la atención, con el propósito de conocer sus experiencias en estas calles, sus vidas precarizadas y marginalizadas, sus vínculos con las violencias de esta *parte maldita* del Centro del cual ellas son partícipes, sus cuerpos apuñaleados y baleados. Se ha querido, además, aproximar a sus formas de existencia, en donde se encuentran esas permanencias del arrabal «guayaquilero» de las «locas» callejeras, de las «pervertidas» y las «falsas mujeres». Esto es importante, porque en las subjetividades transgresoras que habitan Barbacoas desde, al menos, el año 2000 hasta la fecha, hacen eco y reverberan las formas de vida de las personas que vivieron y, en su mayoría, murieron en la Guayaquil de mediados del siglo xx.

Bajo estas circunstancias, se encuentran tipos de subjetividades transgresoras que, aun siendo diversas por definición, tienen en común su condición disidente y de rompimiento de los límites morales, sociales y corporales, considerados «naturales». Son subjetividades, por cuanto, como se analizó a través de los textos de Bustamante (2008) y Correa (2017), han sido reelaboradas a partir del deseo de ser de otro modo y de hacerlo público, y visible a la mirada del otro. De allí que las formas de exhibición (sus estéticas) sean exuberantes. En Guayaquil las «falsas mujeres» se travestían; ahora, las mujeres trans modifican sus cuerpos hiperfeminizándolos, hiperestesiándolos. Lo anterior, a partir de los insumos que tienen, ya sea a través de intervenciones caseras o clandestinas o de cirugías plásticas más seguras. Finalmente, esos cuerpos, su exuberante presencia, sus gestos y las formas

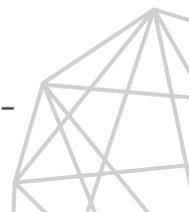


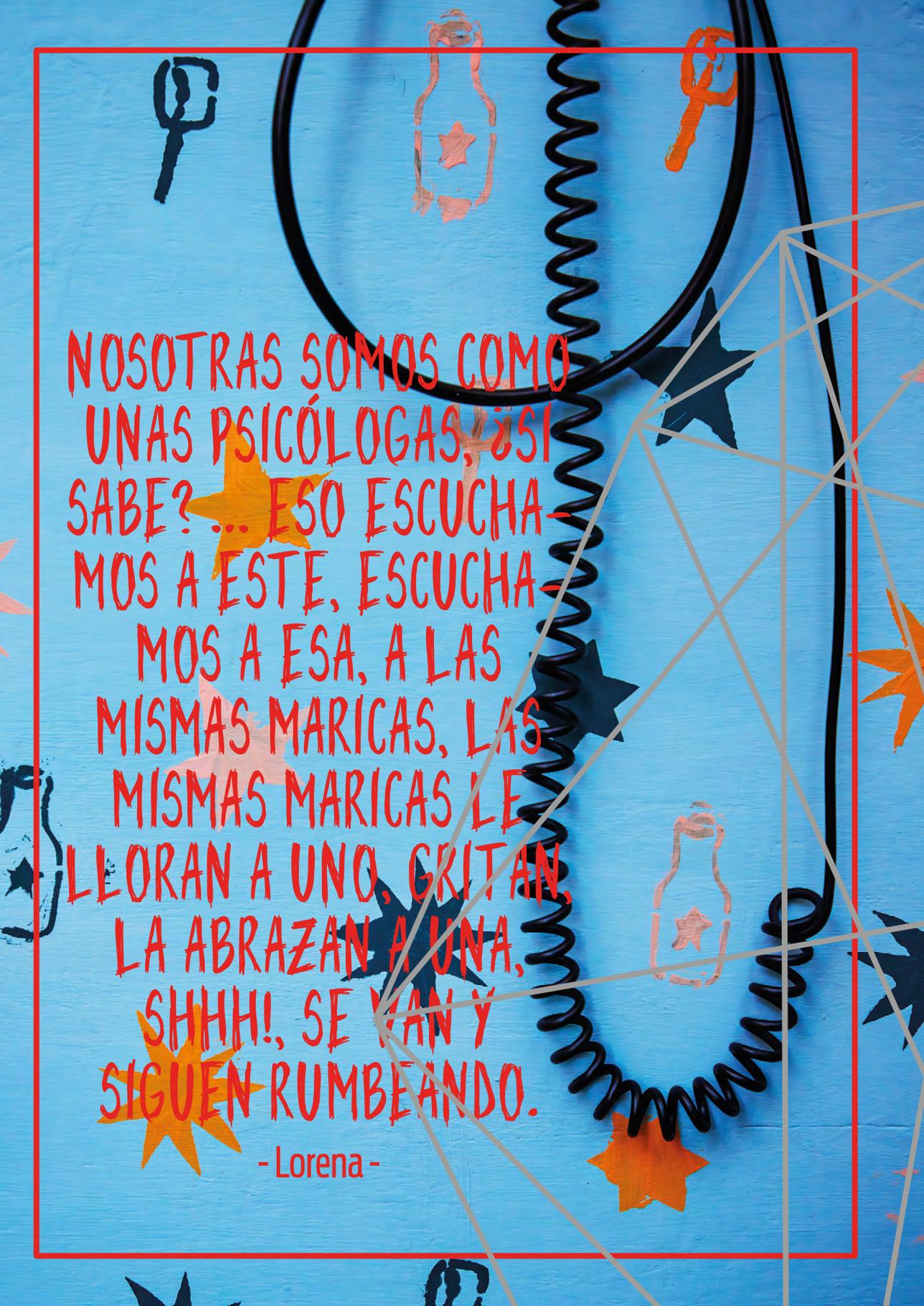
en que recorren con sus pequeñas prendas las aceras de Barbacoas, los alrededores del Parque Bolívar y el atrio de la Catedral, son una constatación de que, aun con todo, existen y lo hacen intensamente.

Referencias bibliográficas

- Avendaño, C. (1998). Desarrollo urbano de Medellín en el siglo XX. *Pensamiento humanista* (4), 81-92.
- Berman, M. (1991). *Todo lo sólido se desvanece en el aire. La experiencia de la modernidad*. Siglo Veintiuno Editores.
- Betancur, J. (2000). *Moscas de todos los colores: historia del barrio Guayaquil de Medellín, 1894-1934*. Ministerio de Cultura.
- . (2004). Medellín y la cultura del rebusque. En P. Navia & M. Zimmerman. *Las ciudades latinoamericanas en el nuevo (des)orden mundial* (págs. 273-292). Siglo Veintiuno Editores.
- Botero, F. (1996). *Medellín 1890-1950. Historia urbana y juego de intereses*. Editorial Universidad de Antioquia.
- Bustamante, W. (2004). *Invisibles en Antioquia 1886-1936. Una arqueología de los discursos sobre la homosexualidad*. La Carreta Editores E.U.
- . (2008). *Homofobia y agresiones verbales. La sanción por transgredir la masculinidad hegemónica. Colombia 1936-1980*. Walter Alonso Bustamante Tejada.
- Cano, S. (27 de Noviembre de 2011). La calle Perú es territorio travesti. Q'hubo, págs. 6-7.
- Correa, G. A. (2017). *Raros. Historia cultural de la homosexualidad en Medellín, 1890-1980*. Editorial Universidad de Antioquia.
- Chignola, S. (2018). Foucault, más allá de Foucault. *Una política de la filosofía*: Cactus.
- Foucault, M. (2002) *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Siglo XXI.
- Gómez, S., Arboleda, R., Hernández, L., & Gómez, L. (2019). *Voces del territorio. El cuerpo en el Centro de Medellín*. Periferia.
- González, L. (Septiembre de 2018b). Afuera de la plaza. *Universo Centro*, págs. 36-37.
- . (2007). *Medellín, los orígenes y la transición a la modernidad: crecimiento y modelos urbanos 1775-1932*. Escuela del Hábitat CEHAP. Universidad Nacional de Colombia, Sede Medellín.
- González, L. F. (2018a). *Ensayos inútiles sobre historia urbana de Medellín*. Ediciones Unaula.
- Guzmán, D. (Mayo de 2013). A las maricas nos quieren sacar. *Universo Centro*, págs. 4-5.
- López, O. (2005). *Amarilla y roja. Estéticas de la prensa sensacionalista*. Fondo Editorial Universidad EAFIT.

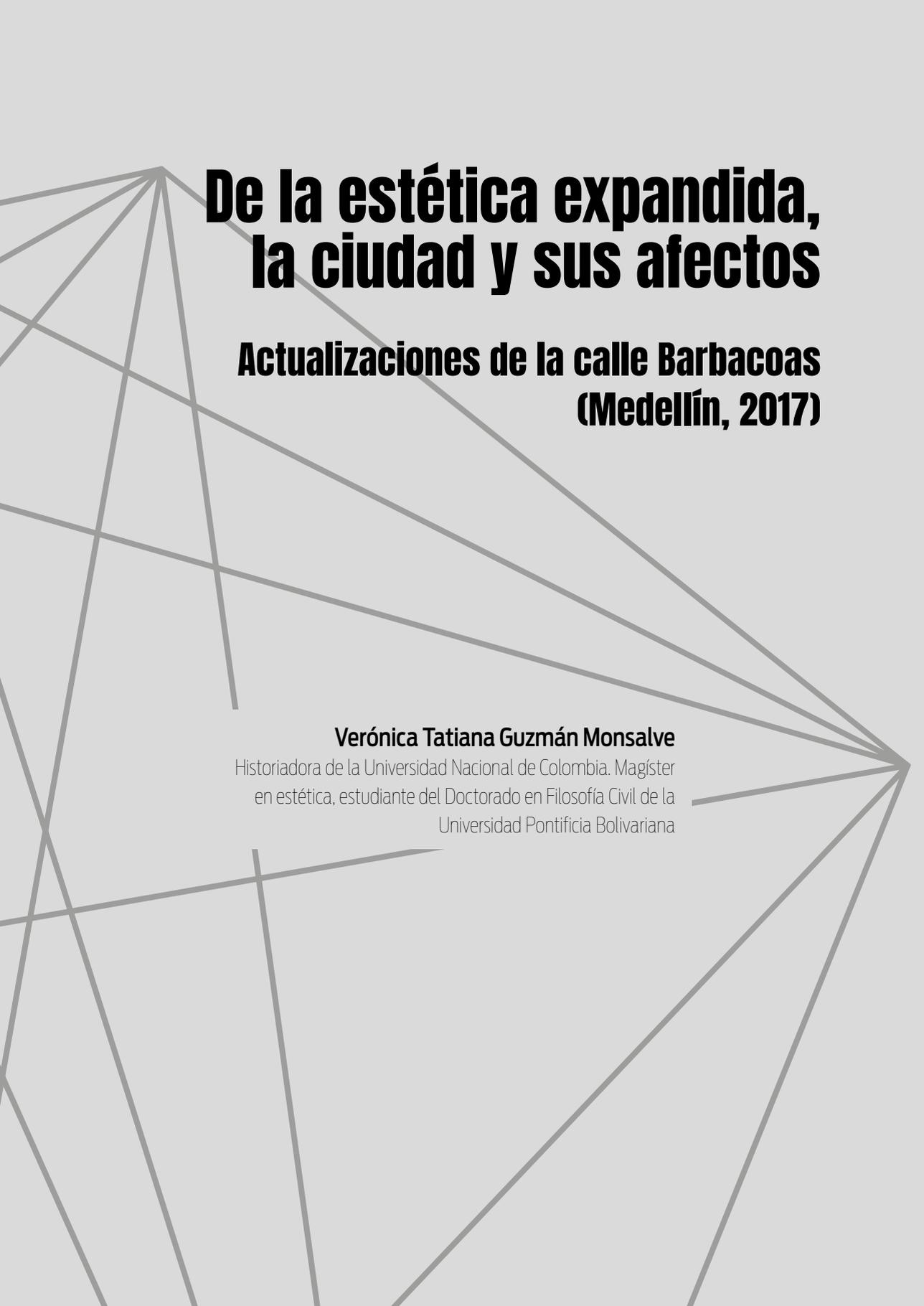
- Naranjo, E. y Bustamante, W. (2015). *Homosexuales y travestis. Memorias de Guayaquil*. Sello Editorial Universidad de Medellín.
- Naranjo, G. y Villa, M. I. (1997). *Entre luces y sombras. Medellín: espacio y políticas urbanas*. Corporación Región.
- Naranjo, M. (Noviembre de 2011). Barbacoas St. *Universo Centro*, pág. 29.
- Perfetti, V. (1995). *Las transformaciones de la estructura urbana de Medellín. La colonia, el ensanche y el plan regulador* [Tesis de doctorado no publicada]. Universidad Piloto de Madrid.
- Pineda, R. (2018). Sexo en la pantalla, sexo en las butacas. Una inmersión-comprensión en las penumbras de las salas X. *Folios*, 167-177.
- Sánchez, C. (2007). *El contrasueño. Historia de la vida desechable*. Pregón Ediciones.
- Wolf, G. (2015a). Los imaginarios en los que se soporta la imagen urbana del barrio burgués en América Latina. *Quiroga* (8), 52-64.
- . (2015b). *La incidencia del barrio burgués en la configuración de la ciudad latinoamericana. El barrio Prado de Medellín* [Tesis doctoral no publicada. Programa de Doctorado Historia y Artes (Tesis doctoral no publicada). Universidad de Granada.





NOSOTRAS SOMOS COMO
UNAS PSICÓLOGAS, ¿SI
SABE? ... ESO ESCUCHA-
MOS A ESTE, ESCUCHA-
MOS A ESA, A LAS
MISMAS MARICAS, LAS
MISMAS MARICAS LE
LLORAN A UNO, GRITAN,
LA ABRAZAN A UNA,
SHHH!, SE VAN Y
SIGUEN RUMBEANDO.

- Lorena -

The background of the cover features a series of thin, grey lines that intersect to form various geometric shapes, including triangles and polygons. These lines are scattered across the page, creating a complex, abstract pattern that frames the text.

De la estética expandida, la ciudad y sus afectos

**Actualizaciones de la calle Barbacoas
(Medellín, 2017)**

Verónica Tatiana Guzmán Monsalve

Historiadora de la Universidad Nacional de Colombia. Magíster
en estética, estudiante del Doctorado en Filosofía Civil de la
Universidad Pontificia Bolivariana

teórico

Marco teórico

Investigar es un ejercicio vital que exige un lenguaje digno entre lo sentido, lo visto y lo pensado. Para tal efecto, Gilles Deleuze y Félix Guattari (2018) abren los planos del arte y la filosofía junto con sus solapamientos. Ellos hablan de personajes conceptuales como Van Gogh o Zaratustra quienes encarnan ideas, conceptos —tarea de la filosofía—; en sus palabras, «rasgos personalísticos se unen estrechamente con los rasgos diagramáticos del pensamiento y los rasgos intensivos de los conceptos». Así, una consecuencia del razonamiento anterior, es la relevancia del cuerpo en la creación de conocimiento.

Para ampliar la idea, ahora desde la paleontología de André Le-roi-Gourhan (1971), se pone en la experiencia el cuerpo y, del cuerpo, la estética como bisagra entre el sustrato zoológico y la cumbre figurativa humana; es decir, entre el instinto y la razón abstracta; entre lo orgánico y lo cultural. Esta es la dimensión estética en su carácter expandido. En consecuencia, habitar es un determinismo de la especie que se va particularizando en la etnia, así, el hombre, un ser en el mundo, traza un *axis mundi* y constituye una cosmovisión. Al singularizar su espacio y hacerlo vívido, su lugar, su hogar, su lecho, su patria, establece los linderos, distingue los senderos, reconoce los vecinos y sus casas. Domina la panorámica como cualquier mamífero su territorio. A esta práctica catastral del agrimensor, la amenaza siempre el azar y la indeterminación. Siendo la ciudad una forma de habitar, de territorializarse, ésta se desterritorializa en los límites, en sus fronteras. Es cuando entra el concepto de *heterotopía* de (Foucault, 2010) que pone en «entredicho» al *topos normalizado*, al erigir espacios que se escapan a la media.

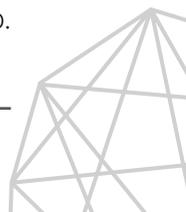


Método

Con el fin de estudiar estos espacios, los mismos autores, Leroi-Gourhan (1971) y Deleuze (2017), plantean los conceptos para crear una metódica en la que el acto de pensar y la emoción condensan los puntos de la intuición y la inteligencia. La emoción se constituye por diferenciación entre lo sentido como etnia y especie, entonces, creación. Ellas son efectuaciones del estado de cosas, encarnaciones, «entrecuerpos», entretenimientos, terceros cuerpos, afectaciones. Intensidades de un estetograma (Parra, 2015), resonancias del habitar. Sin embargo, aquí no termina. Cada intensidad es un estrato en movimiento, el territorio y su borramiento; cada actualización es un boquete. Desplazamientos diferenciadores: ritmos de las multiplicidades en donde una alteración minúscula y simple trastoca ya todo el sistema. De este modo, al describir las heterotopías en actualizaciones, se posibilita un «ir a otra parte» en una relación, no de coherencia de sentido, sino de consecuencia azarosa o arbitraria, que las abre y potencia.

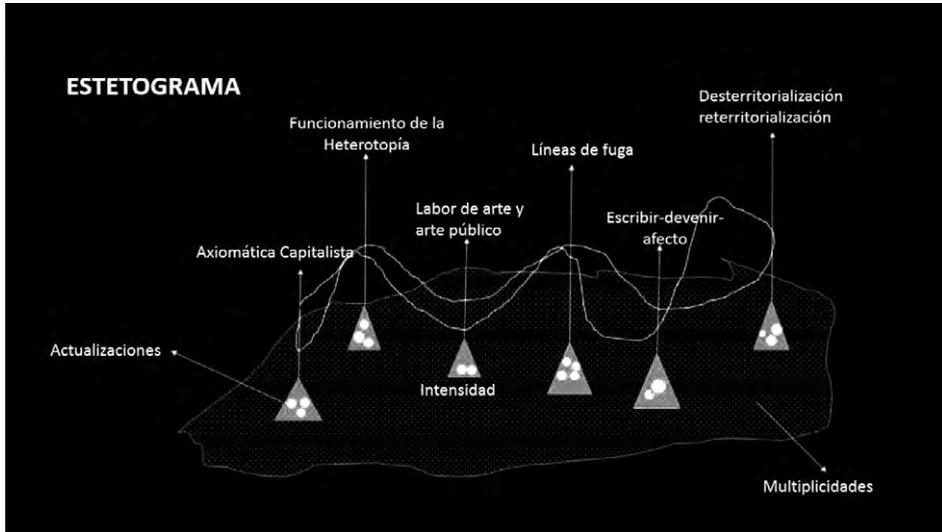
Emulando el movimiento rizomático (Deleuze, 2020), deleuzeano, en donde segmentos del pensamiento se solapan y distienden por diferentes zonas, Deleuze y Guattari (2018) afirman: pensar tiene que ver con el territorio, en consecuencia, la actualización presenta voces o bloques del pensamiento entre el *flâneur*, «los teóricos» y el esteta, que marcan una intensidad producida por el devenir lugar. Tal cual, las actualizaciones conforman el estetograma de la calle Barbacoas, y cada una de ellas se derivan en pliegues o sedimentaciones del estrato.

En síntesis, se parte del arte y la filosofía, y sus entrecruzamientos en personajes conceptuales que encarnan conceptos. Se continúa con el cuerpo humano como dispositivo sensorial para la experiencia de la especie y el pensamiento, que constituye lo biológico y lo simbólico; se considera la ciudad como solución estética a la necesidad de la especie de dominio del territorio y como habitáculo de las multiplicidades que dinamizan los estratos sociales, siendo, entonces, heterotopías; finalmente, presentamos la actualización, como metódica que integra la experiencia y la memoria para devenir lugar dando cuenta del mismo.



Estas actualizaciones, son insistencias de un estetograma (Parra, 2015), que se agrupan por coincidencia es sus características y serán explicadas más adelante. Ellas son: axiomática capitalista (Deleuze, 2022); descripción de la heterotopía; movimientos de territorialización y desterritorialización; experiencia del travesti como artista en la calle Barbacoas; líneas de fuga de los estratos (Deleuze & Guattari, 2020); finalmente, la escritura como método de investigación en el que la afectación está condicionada por el afuera, siendo una propuesta de devenir lugar. Justamente, el estetograma, resultante de las actualizaciones, permite una lectura de las heterotopías a través de dichas intensidades.

Figura 1
Estetograma



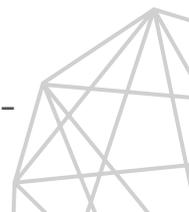
Fuente: Elaboración propia

Hallazgos

Cada actualización señala una intensidad o varias y, a su vez, abren otras. Las intensidades, se definieron a partir del marco conceptual de los autores mencionados. A continuación, una taxonomía de los hallazgos. El primer cuadro da cuenta de la intensidad y su definición.

Tabla 1
Intensidades

Intensidad	Definición
1. Axiomática capitalista	Dinámica del capital que oscila entre la codificación y la descodificación del mismo. Como su nombre lo indica, codificar es poner en códigos y descodificar es extenderlos hasta cambiarlos. Para el presente análisis, se hace énfasis en el polo que lo consolida, o sea, la codificación, asociada con la reterritorialización, que significa fijar un sentido. En el caso del travesti, la fuga, se reterritorializa en la prostitución, es decir, la fuga, a través del capital, se vuelve a codificar para detener su movimiento distendido.
2. Heterotopías	Las heterotopías son «espacios otros» (Foucault, 2010), en los que se emplazan relaciones diferenciadores y dinamizadores de los códigos y territorios sociales.
2.1 Principios de Foucault (2010) para considerar las heterotopías	Aplicación de los principios de la heterotopía a la calle Barbaocoas (Medellín, 2017)
I. Todas las sociedades constituyen heterotopías. Estas nunca permanecen constantes y pueden ser de dos tipos: de crisis biológica o de desviación. Las sociedades podrían clasificarse según las heterotopías que constituyan.	I. La calle Barbaocoas es una heterotopía de desviación, que se refiere a la práctica sexual diferente a la heteronormativa. En Colombia, la despenalización de la práctica homosexual se dio en 1980. A partir de allí ha habido una legislación que, de forma regular, desde la Constitución Política 1991, ha incluido el reconocimiento de las minorías sexuales y la incorporación paulatina de sus derechos, situación que connota los principios I y II de las heterotopías, según Foucault
II. Las sociedades pueden actualizar, olvidar heterotopías o darles cabida a otras que no existían.	II. La prostitución trans es un repliegue de la heterosexual. Su presencia en las calles cada vez es menor en la medida en que la prostitución ha variado las estructuras de su servicio: Las nuevas tecnologías de la información han hecho que los lugares ya no sean necesariamente físicos; es decir, una página en internet desplaza la calle «socialmente reconocida»; que, a su vez, modifica la práctica como tal.
III. «La heterotopía tiene por regla yuxtaponer en un lugar real varios espacios que normalmente, deberían ser incompatibles» (pág. 25).	III. Esta condición aplica para gran parte de la ciudad por ello, demostraremos cómo se cumple, pero no consideramos que para el espacio contemporáneo se pueda distinguir. La calle Barbaocoas, reconocida como la calle de prostitución trans, tiene una marquertería, una venta de acetatos, una pescadería, una carnicería; espacios no coherentes con el estigma, que aparentemente no se relacionan y cuyo pacto es precisamente ese, pues como se dice en la calle, «uno no se mete con ellos ni ellos con uno»
IV. «Las heterotopías la mayoría de las veces están ligadas a recortes singulares de tiempo; son parientes de las heterocronías» (pág. 28). Pueden ser eternizantes o crónicas.	IV. La heterocronía de la fiesta como principio no aplica tanto; algunos toman un par de cervezas y otros no lo hacen. Quizá para muchas trans sí sea su heterocronía de la fiesta y del abismo. También es una heterocronía para el usuario, quien se queda con su recuerdo silencioso, tampoco lo sabremos; lo que sí se puede afirmar es que los Reservados son una suerte de cierre del tiempo y del espacio, puesto que no se sabe cuándo ni dónde se encuentran.



Intensidad	Definición
V. «Las heterotopías tienen un sistema de apertura y de cierre que las aísla respecto al espacio circundante» Existen cerradas, abiertas y aquellas que parecen abiertas. (pág. 28)	V. La calle Barbaocoas, parece abierta, pero es cerrada; los trans imponen la lógica de la calle; en su mutismo sólo responden con monosílabos o repiten el final de la frase; otros, dan la impresión de tener todo un discurso montado; hay también aquellos que no hablan completamente. La única relación posible es la de cliente. O sea, pagar por ellas, y en la lógica del capital este último es el responsable directo del enriquecimiento del dueño de los medios de producción.
3. Labor de arte y arte público	Para el caso de la calle Barbaocoas, se hace énfasis en la dimensión artística del travesti. En tanto que su labor de arte se traduce en la apuesta de ser más allá del condicionamiento biológico y su apuesta escénica por lo femenino y la venta de este.
4. Líneas de fuga	Estas son Resistencias nómadas al estrato social que se determina en mesetas. Es decir, lo fijado en un territorio, en una meseta, se escapa, estos escapes son líneas de fuga, que nomadean por fuera del territorio establecido y que se vuelven a fijar en otro territorio. Ese movimiento es constante.
5. Escribir/devenir/afecto	Una metódica de la estética para devenir lugar por medio del concepto de actualización. En la presente propuesta se usa la escritura no como mera observación descriptiva y participante sino como creación de un afecto, que potencia la experiencia del lugar porque no lo determina, sino que lo estimula con las diferentes conexiones que sugiere. En este gesto, la relación entre experiencia y pensamiento se vuelve indistinguible.
6. Desterritorialización-reterritorialización	Tensión de la axiomática capitalista, que, como se enunció en el punto 1, se asocia con el movimiento de descodificación y codificación respectivamente. Las diferencias entre ambos tienen qué ver más con el gesto (desterritorializarse) que acontece en la cultura (descodificarse). En consecuencia, una línea de fuga que se reterritorializa, se codifica y viceversa.

Fuente: Elaboración propia.

A continuación, presentamos las experiencias de la calle en cuestión, de forma creativa, imitando sus movimientos, dando cuenta de la intensidad y su dinámica. Para ello las actualizaciones están compuestas, primero, por una experiencia vital del lugar; segundo, por unos teóricos que exponen sus ideas, y, termina con la síntesis del esteta que propone un desplazamiento más de lo ya dicho; finalmente, las conclusiones de la heterotopía en cuestión, y un apéndice que señala nuevas relaciones.



Actualizaciones

Actualizaciones de la calle Barbacoas

Sobre divas o del cómo se unta labial mientras da pasos largos

Doscientos metros y una bolsa de mano son suficientes para andar por la calle como si fueran las pasarelas de Milán. Mientras tanto, el público itinerante, entre pasajeros de buses, motocicletas y transeúntes miran a la diva altiva y soberbia, cual diosa pagana, como canta el tango. Con su propuesta abolicionista de los determinismos biológicos entre macho/hembra, le grita al mundo que cualquiera puede hacerse a un cuerpo; solamente hay que extirpar los órganos para luego organizarlos y fijarlos en un territorio.

— Leroi-Gourhan:

La vida étnica es toda figuración, puesto que el individuo está incorporado al grupo sólo en la medida en que se pone el uniforme de gestos, las fórmulas y rasgos vestimentarios, los cuales asimilan su naturaleza de homo sapiens en una cultura determinada (1971, p. 343)

— Deleuze & Guattari:

El Cuerpo sin Órganos, CsO, él es la realidad glaciaria en la que se van a formar esos aluviones, sedimentaciones (...) que componen un organismo-y una significación y un sujeto- sobre él pesa y se ejerce el juicio de Dios, él es el que lo sufre. En él los órganos entran en esas relaciones de composición que llamamos organismo (...) él es estratificado. Como consecuencia, oscila entre dos polos: la superficie de estratificación, sobre las que se pliega y se somete al juicio, el plan de consistencia, en el que se despliega y se abre a la experimentación (2020, p. 164)

— El esteta: la experimentación del propio cuerpo y la sexualidad, más allá del condicionamiento biológico, muestra la posibilidad de la especie humana de salir del juicio de dios, aunque sea para luego arraigarse en otro juicio. La mujer trans pasa por el CsO para terminar en el cuerpo organizado de la mujer.

Tiempos modernos

Culos rimbombantes en piernas flacuchas; tetas gigantes en torsos pequeños; vuelve el asunto de la proporción. Del David de Miguel Ángel



y del Vitrubio de Da Vinci no queda mucho. El envoltorio étnico o decorado evidencia la era del artificio; cuerpos distópicos en la villa que apenas consolida su modernidad.

- Vaggione: «el cuerpo contemporáneo, en su alianza –sin precedentes históricos- con la tecnología aparece como un espacio que se puede transformar, se torna plástico, modelable, versátil» (Vaggione, 2010, p. 68)
- Leroi-Gourhan: «la humanidad cambia un poco de especie cada vez que cambia a la vez de útiles y de instituciones» (Leroi-Gourhan, 1971, p. 244)
- Esteta: hacerse a un cuerpo es cada vez menos difícil. La frasecilla «no es fea, sino pobre» o «mal arreglada» da cuenta del imperativo social sobre el cuerpo y su construcción. Nada nuevo a lo hecho siempre; no obstante, el útil, o la era tecnocientífica, como lo anuncia Leroi-Gourhan (1971), muestra que los alcances actuales de prácticas milenarias ponen al ser humano en una carrera que lo diferencia absolutamente de sus predecesores.

Viernes Santo

De los tres Viernes Santos que ha ido, es la primera vez que ve un travesti trabajando el día que mataron al Señor. La trans apela a un infractor, a un blasfemo, a un pecador. Ella también lo es: convirtió el sexo predilecto de dios en un afeminado; sexo doblemente débil, porque lo es por elección. Descendiente decidido de Eva, al igual que ella, es un gran traidor.

- Foucault: «estas unidades espacio-temporales, esos espacio-tiempos tienen en común ser lugares donde yo soy y no soy [...] o bien donde soy otro, como en el prostíbulo, en el pueblo desviaciones, en la fiesta, carnavalizaciones de la existencia ordinaria» (Foucault, 2010, p. 38)
- Es irrefutable que las heterotopías posibilitan devenires donde tiempo y espacio se salen del margen, del límite. Para los anormales, los monstruos, los enfermos y todo aquel que necesite asilo porque no encaja fácilmente. La ciudad es habitáculo para esos «desperfectos» de las subjetividades.

Placer por el tercio excluido

Entrevistado 1:

— ¿Y usted qué piensa de los que se operan?

— A mí no me gustan; ¿yo para qué quiero un remedo de mujer? ¡Para eso me consigo una de verdad! A mí lo que me gusta es comer y, si quiero, también ser comido (hace el gesto de un falo con su mano derecha, mientras su pelvis se mueve de adelante atrás).

Entrevistado 2:

¿Y usted se operaría?

Nunca, ¿no ve que yo por ahí también siento? Y a mi marido le gusta que lo tenga.

— Serres:

Desde Aristóteles, maravilloso [...] el principio lógico de tercero excluido estipula que «no es posible que haya ningún intermediario entre dos enunciados contradictorios»; se necesita afirmar o negar. El principio de no-contradicción afirma por su parte, que es imposible pensar juntas una proposición y su negación; si la una es verdadera, entonces la otra es falsa. Observad ahora que ese primer principio impone excluir a alguien ¿A quién? Al que se llama el tercero. Pero ¿excluirlo de dónde mis dioses? De un lugar, con toda seguridad. (2011, p. 73)

— Esteta: desde la filosofía. la exclusión de la contradicción se traduce en términos políticos; en este caso, para las heterotopías, como contraespacios y las subjetividades que se producen allí; en el ejercicio del poder, la localización zonal de la prostitución, trans o hetero; la aprobación moral, que se refleja en las políticas públicas. La inclusión de trans en otros sectores de la economía constituye el grado de visibilización del fenómeno y, por tanto, de su tolerancia y respeto. Los entrevistados resaltan la potencia erótica de la contradicción. No obstante, en la cita de Serres se recuerdan las consecuencias políticas del desviado.

De la Madonna que da leche

Mientras Carolina se extirpa los implantes de los que salía leche, le pregunté cómo era posible tal cosa. Orgullosa, denostaba el determinismo biológico y social, haciendo lo imposible posible, engañando a la naturaleza



como Prometeo a los Olímpicos. Ella, que había nacido hombre, daba leche, quizá más abundantemente que la mujer que la miraba con envidia y recelo, mientras su objeto de deseo le besaba los pezones para probar el artificio en boca propia.

—Gil Calvo: «el monstruo es alguien que no respeta normas, convenciones ni reglas, que no busca la aprobación de los demás, no tiene sus castigos o represalias ni espera tampoco alcanzar algún premio de ellos, obedeciendo tan sólo al dictado de su propio *daimon* o genio interior (como lo llama Agamben)» (2006, p. 309).

—Deleuze: «los que crean, los que destruyen para crear, no para conservar [...], una vez más la presencia de lo poético bajo lo histórico» (2008, p. 170).

—Esteta: el monstruo y el artista, bajo la misma categoría, junto con el travesti, significan el gesto de desobediencia que requiere la creación. En este sentido, hacer posible lo negado, lo prohibido, constituye un acto creativo artístico en sí mismo.

En Barbacoas

—Nunca se le van a juntar las piernas como a las de una mujer.

—Tampoco como a las de un hombre... precisamente, eso es lo chimba.

— ¿Será?

— Deleuze: «la sociedad no puede ser la última instancia. La última instancia es la creación, el arte; mejor dicho, el arte representa la ausencia y la imposibilidad de una última instancia» (2008, p. 168).

— Esteta: las actualizaciones anteriores apelan a lo mismo: el acto creativo del travesti pone en «entredicho» lo establecido por la normativa imperante y, aunque la axiomática capitalista mantenga las fugas dentro de sus propios límites, reterritorializando las desterritorializaciones, la fuga sigue siendo la posibilidad latente de algo nuevo y ello comienza, en este caso, con la apertura a posibles experiencias diferentes de la sexualidad y el cuerpo normados.

La producción de los cuerpos

Seis de la tarde. En una ventana del edificio antiguo que evoca los palacios de princesas, una maquilla a la otra. Es un día en semana, pero es diciembre, cuando todos los días son viernes «miamor». Lentejuelas, porque somos estrellas de la noche. Divas callejeras, promesas de Hollywood para el obrero que transita; para el taxista follador. Esta calle se puebla en relación con los ritmos laborales, y después del agite pocos son los que quedan. A veces toca ir hasta El machete, la calle de los *pirobos* a ver qué pesca uno. Mientras, otra recordaba cómo le prohibieron la entrada a una trans en un establecimiento de esa calle abiertamente homosexual:

— Deleuze:

No ha habido un momento en que los flujos se descodifican y todo estuviera libre, y después una recuperación, siendo ella lo malo. El capitalismo sustituye los viejos códigos derrumbados por máquinas de conjugar, por máquinas axiomáticas infinitamente más crueles que el déspota más cruel, aunque de una crueldad distinta. Que los flujos se descodifiquen y que sean retomados por otra máquina —una máquina de conjurar los flujos descodificados— es algo que ocurre simultáneamente. (2022, p. 45).

— Esteta: así, pues, el funcionamiento del capital se evidencia claramente en la prostitución; verbigracia, un bar gay que restringe la entrada de un travesti, significa que la tolerancia no es discursiva sino económica; es decir, el mercado designa la ubicación. En este sentido, la fuga del hombre en tacones (nómada) se reterritorializa en su dinámica localizada por el capital. Retomamos, entonces, la pregunta deleuzeana: «¿Qué nómadas —aunque sean inmóviles— es capaz nuestra sociedad?» (Deleuze 2005, p. 331). Señalamos una intensidad más: la noción de lo real y lo irreal. Lo que aquí nos interesa es cómo el acto performativo hace de la copia una repetición diferenciante que constituye a otro distinto. En este punto, la creación del personaje, la construcción del cuerpo y todos sus ademanes exigen del espectador la negación de esencia alguna, por cuanto «nunca se está por fuera de escena», es decir, el simulacro no da cuenta de «algo que simula», sino algo que es en sí mismo. Así, la prostitución trans y su visibilización en la ciudad significan siempre un cuestionamiento, quizá incómodo, para el urbanita de a pie, que padece la



tensión política entre las «libertades individuales» y la conservación y «defensa» de la familia. El mundo homosexual tiene un paso adelante en lo que respecta a las experiencias sexuales que propicia la ciudad: las saunas, las cabinas telefónicas, los clubes privados. En cambio, el mundo heterosexual, lo más desterritorializado que propone son los clubes *swingers* (intercambio de hembra por hembra y hombre por hombre, en donde el voyerismo es la transgresión).

El reservado

Allí estaba boca arriba con las piernas abiertas, mirando el techo de aquella habitación blanca, iluminada por múltiples bolitas de colores que salían de un bombillo giratorio, extendidas por todo el cubo de dos por dos y sin ventilador. Probablemente, debajo de la cama algún empaque de condones de cortesía. Una toalla para dos. ¿Cuántos hombres, cuántas mujeres, cuántas trans hicieron poses mayas sobre el colchón con forro de plástico, después de entrar, tomarse dos copas, solicitar un espacio más privado, caminar por el corredor oscuro para atravesar la puerta de Alicia?:

- Foucault: «heterotopías de desviación: lugares que la sociedad acondiciona en las márgenes, en las playas vacías que las rodean, son más bien reservados a los individuos cuyo comportamiento es marginal respecto a la media de la norma exigida» (2010, p. 23).
- Esteta: contraespacios dentro de las mismas heterotopías; la intensidad marcada es la experiencia heterodoxa permitida y normalizada para la dinámica misma de los espacios que, a su vez, constituyen vivencias nuevas para el urbanito cazador de historias.

La calle

En una esquina, varias trans de diferentes edades; la competencia del que muestre más; del culo más grande. Risotadas mientras fuman; una le toma el cabello a otra; ambas evocan el gesto colegial de amigas y rivales, competencia de las hembras por el macho de la manada. ¿Machismo biológico o reproducción de las formas de dominación falocéntrica? O quizá, ley de competencia de oferta y demanda.

— Leroi-Gourhan:

La educación étnica reviste el mismo carácter que todo sistema humano de tradiciones; están canalizadas en un código cuyos artículos generales constituyen la base del gusto de la colectividad entera y cuya interpretación origina, según los individuos, variantes y matices de carácter más o menos sutil (1971, p. 284)

- Esteta: la cita anterior abre las posibilidades de respuestas frente a las preguntas que hace la actualización sobre los comportamientos de las trans, y se vincula con el uso de las tradiciones de lo culturalmente femenino dentro de un oficio que oferta un femenino simulado. Así, «El cuerpo que actúa el género hace parte de un espacio culturalmente representativo e incorpora interpretaciones que están confinadas por directrices ya existentes» (Border Line, 2011, p. 21).

Los dibujos

Diseñadora de modas y dibujante aficionada están sentadas en la barra de un bar sin nombre en la calle Barbacoas. La barra da al exterior y cada una con tabla, hojas y lapiceros comienzan el trabajo de campo. El plan era montar un croquis del lugar, pero una de las chicas pidió que la dibujaran después de indagar por lo que hacían. Daniela se paró de perfil, mientras cada una observaba, con cierta envidia, al simulacro de mujer más guapa que las descendientes de Eva por voluntad divina. Tenía una cabellera ondulada y abundante; una boca carnosa con el volumen justo para querer morder y los ojos profundos de caballo detrás de las pestañas de Angelina Jolie. La dibujante aficionada se esfuerza y corrige. No deja de plasmar al hombre; ahí estaban los labios de Juan, la nariz de Pedro y la frente de Luis. La diseñadora hace un maniquí de alta costura: la hizo modelo. No es de extrañar que Daniela hubiera preferido el deseo al pasado y pidiera el dibujo de modas para ponerlo en su habitación; mientras tanto, la otra estudiante se disculpaba por el dibujo incompleto del rostro y lo metía rápidamente en su mochila, procurando esconder la imprudencia de su trazo.



— Deleuze:

Hay que desorganizar los órganos, deshacerlos, poner entre paréntesis la realidad que conocemos demasiado bien: el organismo no son los órganos sobre un cuerpo; el organismo es un código, o una combinatoria» y «todo código, toda combinatoria termina siempre por transformar un cuerpo en organismo» (2020, p. 93).

— Esteta: con la actualización y la cita de Deleuze se insiste en el gesto de la trans con los dibujos. Ella se hizo su organismo extirpando el anterior; ¿quién quería recordarlo? Lo que dice el francés es muy claro, esto es, el organismo se deshace en el cuerpo sin órganos, el hombre extirpa su código masculino para constituir otro código: el organismo transgénero.

Los valores y los ritmos

«La mañana es una buena hora para conseguir travestis. Están en ayunas y eso hace la cosa más higiénica. Hay unas que se amanecen y otras que madrugan, obviamente yo le hablo de las segundas, esas son más sanitas porque no les gusta tanto la fiesta» Afirma el taxista. Entonces, hay una moral que incide en el valor del producto: su relación con los estimulantes y la noche, los noctámbulos son menos «confiables»; la ausencia de Helios sigue siendo el momento preferido del Coco. El mundo es un juego de niños. Además recuerdo al amigo que le gustaban las trans más femeninas y las menos obscenas. «Más mujeres que hombres» es la expresión para marcar los límites de la transgresión; puta, pero recatada; ¿por qué la condena sobre la exacerbación de la práctica? Cuestión de gustos o desplazamientos del dicho popular «el que me toca el culo, me merca», usado para establecer el pago masculino por acceder a los favores sexuales de la damisela paisa. ¿No es la misma señora, esta vez increpando a su hija por que se ha casado con un hombre que ni siquiera la puede mantener?; ¿jugamos a la trasgresión para arrepentirnos?; ¿qué diría Freud?



— Leroi-Gourhan:

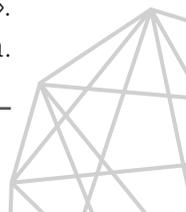
Esta «domesticación» simbólica conduce el paso de la ritmicidad natural de las estaciones, de los días y las estaciones de marcha a una ritmicidad regularmente condicionada en la red de los símbolos del calendario, los horarios y los sistemas métricos, que hacen del tiempo y el espacio humanizado la escena sobre la cual el juego de la naturaleza está regida por el hombre. (...) los fenómenos de inserción espacio-temporal al dispositivo simbólico, siendo el lenguaje su instrumento principal, corresponde a una verdadera toma de posesión del tiempo y del espacio a través de los símbolos a una domesticación en el sentido más estricto (1971, p. 305).

— Esteta: sugerimos dos aspectos de la actualización anterior «Los Valores y los ritmos»: el primero se relaciona con el dominio del hombre sobre lo biológico, como lo indica la cita anterior, y con la transgresión no discursiva que subsiste en los gustos señalados. La conciencia sobre los ritmos viscerales para el ejercicio de la prostitución, ya sea como ofertante o consumidor, denota el determinismo biológico para su elección: que estén en ayunas, por ejemplo. Además, la percepción sobre la noche anuncia el miedo ecuménico por la oscuridad, quizá, porque en ella, la sensorialidad visual dificulta el dominio espacial, situación que instintivamente refiere al peligro del individuo en el territorio.

El siguiente aspecto vinculado, es el gusto por el simulacro que se disimula a sí mismo. En ella subsiste la pregunta por la naturaleza de la preferencia; nosotros la soslayamos de antemano, en razón a que no se puede responder. Lo que sí se puede considerar es un gusto no discursivo, es decir, una preferencia que no se fundamenta en el porqué. Ahora bien, dentro de la oferta de las trans siempre hay alguna que invoque a estos clientes.

«La tía»

Así le decían las chicas a la administradora del bar. Ella les decía «las muchachas». Había cierta fraternidad. Contrario a lo que decía don Manuel, esta mujer se beneficiaba de la prostitución ejercida en su bar. Caminaba hasta San Antonio a las dos de la mañana cuando cerraba: «ellas también lo cuidan a uno; además, que nos vamos conociendo». Era muy amable la señora, pero hace un año no la ve la investigadora.



Los que atienden empezaron a fluctuar como los trans en la calle. Este es un lugar de tránsito; lo dicho: pocos se instalan.

- Deleuze: «en nuestros regímenes, los nómadas no tienen cabida: no se escatiman medios para regularlos y a penas consiguen sobrevivir» (2005, p. 330).
- Esteta: hemos traído a colación la cita sobre los nómadas, pues consideramos a la trans prostituta una suerte de nómada en tacones, señalando la precariedad de sus vidas: «la subversión ontológico-política, que estos son capaces de producir, a un nivel retórico-performativo antes que semántico-cognitivo- sobre el orden sexo-genérico dominante» (Olivera, 2012, p. 107) se da a partir de la segregación que ejerce la misma sociedad sobre ellos.

Tatú San Diego

¿A vos te gusta que te muestren mucho o que te muestren poco? Decime dónde sentís cuando me ves: ¿ahí en medio de tus piernitas de heterosexual?, ¿ahí en la cabecita redonda y dura?; ¿a dónde mirás cuando me agacho?, ¿qué imaginás cuando mirás mi culo? ¿Te ves clavando a Excalibur en medio de la capilla de Londres; o más bien contrariando a Shakira y confundes mis nalgas con montañas? Me encanta mi vida. Me hice un culo grande, porque me fascina que me lo rompan; te imagino cabalgándome como jinete de película del Oeste. Puedo ser la yegua que tú quieras o el macho que responde, lo que tú quieras papi, lo que tú quieras. Pasiva y no necesito saliva; págame, págame, que cada vez que me contratas y siento el líquido divino como caricia de dios en mi espalda, mi vida, confirmo que no somos tan pocas ni tampoco tan locas.

- Deleuze: «El crear conlleva necesariamente una alegría: el arte es por fuerza una liberación que hace que todo explote, y antes que nada lo trágico. No, no hay creación triste, sino siempre una *vis comica*». Nietzsche lo decía: «el héroe trágico es alegre» (Deleuze, 2005, p. 175).
- Esteta: esta actualización da cuenta de la «carcajada» del travesti a la sociedad que lo *marginaliza*, invirtiendo, a través de la resignificación en su cotidianidad léxica, el impropio e insulto; es «la marica amiga» que reconfigura el «loca hijueputa». Por eso, es alegre en el sentido nietzscheano que indica la cita de Deleuze.



Las negras

Recién las vio. No pasan de una zona a otra. Cada grupito tiene su lugar. Los del Hotel, los del bar con la barra en la entrada, los de la Raza y el semáforo. Pero a la vuelta, en la calle que rompe a Palacé y conecta con la iglesia dedicada a la Inmaculada Concepción, hay un pórtico republicano de un verde *gnomesco* con dos trans afro. Aparte de la eterna piel lozana que da la melanina, también está la belleza de la fibrosidad de los músculos, cada uno marcado, delimitado, expuestos para la venta; solo les falta el aceite de coco... No faltará quien diga que en la afroprostitución se repite el gesto milenario de la dominación y vejación del hombre blanco burgués.

- Esteta: estamos frente a dos posiciones respecto a las trans afros: en la actualización, una ironía frente a la perpetua vejación de los afros, no porque se esté en desacuerdo con la reivindicación de sus derechos, sino porque también en ellos es una desterritorialización vinculada con su raza. El hombre negro, desde los cuentos coloniales, ha sido visibilizado (también desde el racismo) como un macho de un falo gigante y desproporcionado...; y que ellos en lugar de continuar con la tradición la inviertan al punto de negar esa masculinidad significa una doble trasgresión. También observamos esta ironía en el paisa y la «Calle del Machete». Esta misma zona es gay y su nombre es una burla directa a esa noción del paisa berraco y heterosexual.

Una diva a la vuelta de la esquina

¿Qué hombre viejo, feo y pobre puede acceder a una diosa de televisión, cuya inversión no le implique mucho tiempo y dinero? Una puta en la esquina. Divina esa trans con un enterizo de malla que dejaba ver sus abdominales y culo redondo de proporción perfecta. Su rostro no era el más bonito, pero su cuerpo recordaba a los flacos jugadores de fútbol: pura fibra. No se le notaba el aceite inyectado o la silicona líquida. Sin embargo, en esas dos horas no había pescado ningún cliente, a pesar de su atarraya.

- Foucault: «el último rasgo de las heterotopías es que tienen, respecto al espacio restante, una función (...) o bien la función de crear un espacio de ilusión que denuncia como más ilusorio todavía, todo el



espacio real, todos los emplazamientos en cuyo interior de la vida humana está tabicada» (2010, p. 79)

- Esteta: el principio heterotópico se cumple a cabalidad con la prostitución regulada por el establecimiento para la economía de las pasiones; en esta se vive una experiencia heterodoxa a fuerza de ilusiones compradas, reforzando la funcionalidad de la heterotopía, la misma que la sociedad constituye como agenciamientos que equilibran su propio movimiento.

Leyendo la ciudad en clave deleuzeana

Finalmente, leyendo la ciudad en clave deleuzeana, la multiplicidad de la ciudad es democrática, permite la posibilidad de todo; sus devenires cuestionan, fastidian o atraen a quien se atreve a mirar. Esa perturbación que genera es creativa y revolucionaria; son máquinas de guerra, no necesariamente efectivas. La revolución tiene que ver con el movimiento y este produce desplazamientos que pueden ser de rotación o traslación: puede que remita al mismo punto y no pase nada o puede llevarlo a nuevos «pastos»; por eso mismo, labor de arte.

- Esteta: la ciudad es un emplazamiento de relaciones que permite ver las dinámicas sociales y culturales de forma directa, además de sus desplazamientos y derivas del estrato que se mueve y deviene «otro» gracias a los límites y a sus transgresores. La desobediencia implica una desviación que es necesariamente creativa al abrir otros senderos.

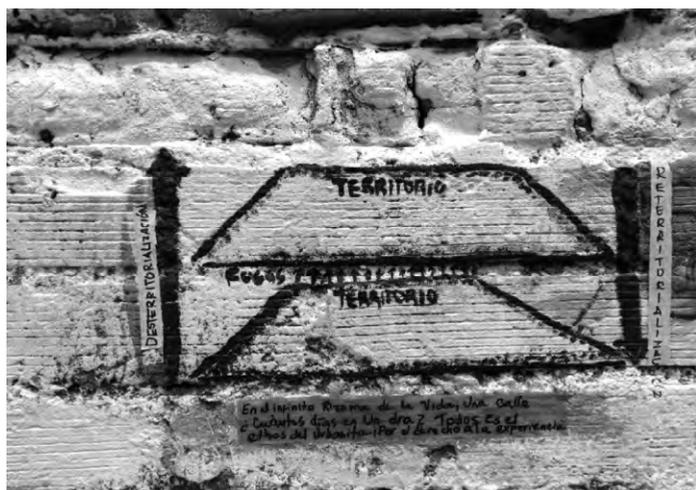
La cereza del pastel, la aceituna del Martini

Por una bendición de los olímpicos, justo al finalizar el estudio, la investigadora pudo entrar en el hotel-residencia-prostíbulo El Tropical, conocer sus habitaciones, sucias, inmundas, con sábanas viejas y espejos en el techo. Un reconocido artista le enseñó el piso donde tenía su estudio, mientras señores terminaban las reparaciones por el incendio ocurrido el año anterior. Pudo ver la ciudad desde las ventanas del palacio, actual lupanar. Imaginó bailes antiguos con finos vestidos seguidos de folladas y mamadas monumentales. Hoy día, el vértigo de salir ileso debe ser un plus —para algunos—. ¿Cuántas historias en las centenarias



paredes? La conflagración, al parecer, fue originada por una veladora y los vestidos. La noticia no está registrada y no se sabe si hubo muertos. A raíz de este encuentro, terminó pintando un mural con los niños que viven allí. La investigadora quiso hacer una gráfica de la tesis de Barba-coas, como objeto de investigación, es decir, saltar de la calle al papel y del papel al mural con el gesto del niño: pintando.

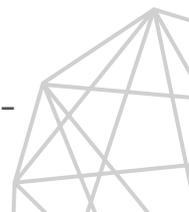
Fototesis



En el infinito rizoma de la vida, una calle ¿cuántos días en un día? Todos. Es el ethos del urbanita ¡Por el derecho a la experiencia!

Fuente: Archivo personal. La gráfica en el muro. Mayo de 2017

Llegó temprano y bajo un sol inclemente hizo el croquis. Los niños: Juan, Valentina, Emanuel y Jordy empezaron a llegar después de sus actividades del sábado como la preparación para la primera comunión. Ninguno se resiste a un pincel; todos quieren pintar. Seguidamente, la tesista da las instrucciones: hacer una historia-paisaje en cada círculo; ellos serían túnel-boquete a otros mundos.



Fotos dibujos de niños



Título: Figuras de los niños en el mural

Fuente: Archivo personal, mayo de 2017



Título: dibujos de los niños en el mural

Fuente: Archivo personal, mayo de 2017



Título: El chofer, dibujo en papel sobre pintura del muro

Fuente: Archivo personal, mayo 2017

En medio de charlas e insultos, los niños van dibujando lo que se les viene a la cabeza. La adulta (que no lo parece) jugaba con ellos hasta que empezó a ver que eran ventajosos, desobedientes, dejaban todo empezado y, constantemente, se decían «cacorro» o «marica» como insulto. A la niña-problema del grupo la trataban mal; de forma incisiva le decían que era lo peor, que con ella no era bueno hacer nada; la nena con rabia respondía: «y qué; venga sáqueme». El calor en la cabeza, las

disputas infantiles, la piel quemada por cuatro horas de trabajo (qué poco se veían) tienen su punto máximo, cuando ve el escudo del Nacional —ahora solo faltaba el dedo de fuck you y un «chimbo», pensó ella—; recogió todo en quince minutos y se fue. Huyó. No entendía, la pobre, que efectivamente la calle era eso que estaba viviendo y se evidenciaba en el mural: era una forma muy potente de estudiar la calle.

Foto del mural-dibujo del mural



Fotografía propia sobre la calle: la sombra y el muro. Mayo de 2017

Fuente: Archivo personal



Dibujo propio del mural hecho en la calle, 2017

Fuente: Archivo personal

Pasada una semana, comprendido mejor las cosas y con el entusiasmo del caso, llevó unos dibujos propios; quería ver el paso del tiempo en el papel. A propósito, le dijeron que era poco probable que se mantuvieran más de un día; ella quiso cinco; consideraba que el papel y la tinta podrían ser algún tipo de registro. Una amiga fue a visitarla. Pintó su frase favorita de Deleuze: «Pensar, crear, resistir». Al irse, se acercaron unos niños y empezaron a leer; al final, dijeron: «qué chimba de frase». Ella recordó escribir también la suya; además, era la premisa para la calle: hacer de la disidencia una celebración; según el filósofo: «matar la muerte con la vida, afirmarse frente a todo resentimiento».



Foto frases de Deleuze



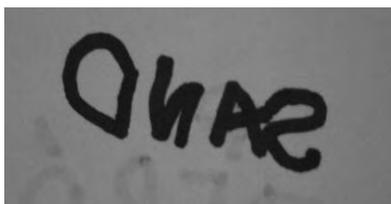
Título: Persona en situación de calle y el muro

Fuente: Archivo personal, mayo de 2017

Piensa esto, cuando el niño más desobediente de todos le dice que quiere escribir el nombre de su mamá; ella le pregunta cómo se llama, y le presta su bitácora personal. Ya habían jugado minutos antes. La encantó con su creatividad. El niño era un artista, le dijo que quería poner una botella de cerveza en la pared para que fuera como una fuente; ahí ella aprovechó para decirle qué era una gárgola (no podía evitar no hacer un comentario frente a cualquier cosa); luego lo vio gastarse medio litro de pintura mientras miraba sonriente cómo se mezclaba un color con otro; como se adhería a la piel al atravesarla con los dedos. Después, hizo un bodegón en la acera con dos botellas de Pilsen pintadas de gris sobre una hoja rosa, puestas en diagonal. El nene le había probado su ojo creador. ¿Todos los niños son artistas? No, no bastaría con ser niño, hay que devenir niño, como dice Deleuze. Ella le empezó a dictar la frase que pintó del filósofo, pero era muy larga y el niño se distrajo. A ella le ganó la vanidad, pues hubiera escogido la que había puesto su amiga, le preguntó cómo se llamaba la mamá y este respondió que quería escribir su nombre.

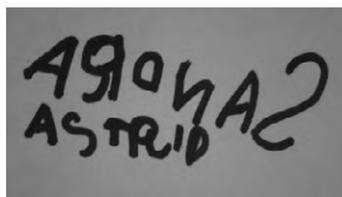
Emanuel, en ese momento era Jerónimo —había mentido al preguntarle inicialmente— también dijo que tenía siete años, pero parecía de cuatro; su hermana de doce, se veía de nueve. Astrid era el nombre a escribir. Ella dijo A y él no sabía cómo hacerla, entonces le hizo la mímica de una v invertida hecha con la mano izquierda y con el dedo índice de la mano le hacía el palo faltante, el niño vio una T. Luego, una adolescente embarazada le dijo que mirara las letras en la pared; la investigadora le empezó a mostrar el abecedario en la frase pintada y él empezó a escribir; se emocionó porque le enseñaba a un niño a escribir con su filósofo favorito de ese entonces; lloró tan caudalosamente que el niño pensó que la mujer tenía la madre muerta y era homónima de la suya; ella tuvo que explicar que se sentía feliz por el momento, y las lágrimas eran su expresión desbordada. Emanuel respondió con otro gesto interrogativo como si no pudiera entender el binomio lágrima/felicidad.

Foto trazos y Emmanuel



Fotografía propia: Madre de Emanuel «Jerónimo» en Bitácora personal, mayo de 2017

Fuente: Archivo personal



Fotografía propia: Madre de Emanuel «Jerónimo» en Bitácora personal, mayo de 2017

Fuente: Archivo personal



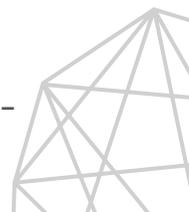
Texto de Emanuel «Jerónimo» en Bitácora personal, mayo de 2017

Fuente: Archivo personal



Fotografía propia: «Jerónimo» -Emanuel pintando y leyendo a Deleuze

Fuente: Archivo personal, mayo de 2017



Después se quedó sola con dos chicos; mientras terminaba, vio cómo Valentina, la niña-problema, envuelta en una cobija, era cargada por una mujer de más de veinte años con la promesa de arrebatársela. La niña, en medio de risas y algo de nervios, le dice que no la «empelote» ahí delante de todo el mundo; la mujer insiste hasta que Valentina promete el llanto en una mueca que precede al «así no le juego más». Ella, quien observaba de reojo, piensa que no hubiera podido sobreponerse a semejante juego.

Terminó feliz. Había valido la pena todo, la participación de los habitantes desde lo que ellos producen como una forma también de autorrepresentarse, sugiere una relación afectiva con el mural. El niño que pintó su nombre, Isaac, fue a mostrarle a los amiguitos cómo le había quedado; otros empezaron a preguntar a quién correspondía cada uno de los dibujos: ¿cuál es el suyo?, ¿qué hizo ahí? Otro ejemplo del escudo del Medellín suscitó una polémica sobre si dibujarlo o no entre niños y adultos y todo el que pasaba tenía que ver. El punto acá es el arte para quién y cuál es su función expresiva en un contexto sociocultural marcado por la segregación de las prácticas que allí se suscitan. Pintar para decorar y que se vea más bonita, o la producción del sentido desde los mismos habitantes. No obstante, se apelará también al dibujo pedagógico de otros mundos, válido, pero ello no excluye la posibilidad de que, partiendo de la cosmovisión de la calle, se genere una experiencia que les muestre otras cosas, verbigracia, lo que pasó con Emanuel y la frase del filósofo francés. En el fondo, dos intenciones pedagógicas con puntos de partida opuestos.

Foto de interacción con el mural



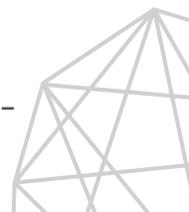
A los niños se les encargó la misión de pegar los papeles que se cayeran; así mismo, que hicieran un aviso pidiendo no cogerlos hasta la fecha indicada, hubo uno de ellos que escribió la frase: «el que lea esto es un cacorro». Todos los que pasaron cayeron y respondieron: «más cacorro el que lo escribió». A ella le gustó la broma. Cinco días después solo faltaban tres de ellos. El agua y el sol doblaron el papel, pero no removieron la tinta; solo uno. Los niños pidieron los dibujos, los querían tener en sus cuartos. También le dio felicidad el viaje de las nubes, de su escritorio a la pared de ellos. Tal vez algún día se vuelvan a encontrar.

Foto papeles en el mural



Pegando las frases advertencias, mayo, 2017

Fuente: Archivo personal





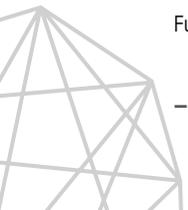
Mosca sobre dibujo propio en Calle Barbacoas

Fuente: Archivo personal, mayo de 2017



Título: Niños pegando dibujos en los círculos-boquetes

Fuente: Archivo personal, mayo de 2017



Conclusiones

En la calle Barbacoas se pueden observar varios conceptos de los filósofos Gilles Deleuze y Félix Guattari, además de los de Foucault y el paleontólogo André Leroi-Gourhan que posibilitan una lectura de la ciudad en función de abrir su potencia más que cerrarla definiéndola en juicios o determinaciones. Con los filósofos se pensó el arte en su función creativa, y con el científico se analizaron las formas étnicas que se mantienen y distancian del condicionamiento de la especie. Si la humanidad es gracias al ropaje de sus símbolos (Leroi-Gourhan), estos tienen alguna relación con el sustrato biológico, visceral, propio de la especie. Esa es la dimensión expandida de la estética en cuyo movimiento se teje la humanidad. Verbigracia, siendo el dominio del territorio una de las exigencias de cualquier especie, ella se particulariza en las formas de habitar que suscitan las casas construidas por los humanos, que varían en razón al material y la técnica que se utilice. Así también la subjetividad se constituye en relación con esos espacios que habita. Por ello, las heterotopías, espacios otros y contradictorios a lo establecido, tienen una labor de arte en tanto que posibilitan experiencias por fuera de lo normal (Foucault). En consecuencia, la condición de la heterotopía en la que se insistió fue como espacio creativo, aun bajo la misma fórmula que reproduce el capital y las desigualdades que lo sustentan. En dicho sentido, la axiomática capitalista en su constante flujo, que oscila entre la codificación y descodificación del mismo, termina fijándose en la dinámica de la prostitución; se apropia de una práctica sexual heterodoxa, para venderla con todo lo que implica un mercado.

Respecto a la heterotopía, se observaron los principios que enuncia Foucault (Ver tabla 1, Intensidades. Punto 2). Del primer principio se deduce que el tipo de heterotopías de una sociedad, de los espacios otros, dan cuenta de la misma en su constitución, puesto que muestra lo contrario y lo adecuado en el juicio que establece sobre cualquier práctica. De la misma manera, los límites negocian con el afuera, asimilando los desmanes del «lado de allá», entonces se alteran, se modifican e incorporan esas otredades. La prostitución es un ejemplo para esta investigación y hoy puede verse este proceso de incorporación, incluso en el reconocimiento de los derechos de las minorías sexuales. Así mismo



las heterotopías cambian, sus usos y consecuencias también, cumpliéndose el segundo principio en el que se olvidan, actualizan o crean nuevas heterotopías. Respecto al tercer principio que se refiere a la presencia de espacios contradictorios dentro de ella misma, podría pensarse que es una condición de la ciudad contemporánea que «junta peras con manzanas», no obstante, demuestra esas alianzas temporales como formas de habitar y sobrevivir en un lugar. El cuarto principio se aplica en Barbacoas siendo una heterocronía no solo de la fiesta y el carnaval para trans y clientes, sino que, al ofrecer espacios como los «Reservados», también se pierde la noción de dónde y en qué tiempo se encuentran. Finalmente, el principio heterotópico que hace referencia al sistema de apertura y cierre, muestra que la calle «parece abierta», expuesta ante la mirada de todos pero que, al estar condicionada por la lógica del capital, se disminuye la posibilidad de una experiencia diferente. No obstante, ante la axiomática capitalista que hace de la heterotopía un lugar codificado, la heterotopía despliega esa labor de arte, no solo porque dinamiza los estratos y procura otras experiencias sino también y sobre todo, por la apuesta artística de la mujer trans que se hace a un cuerpo creando un personaje emancipado del condicionamiento de la especie; esa performática que imita y crea una copia independiente del modelo es la labor de arte del travesti. Por consiguiente, el primero que da el paso dispone la escena para los demás; apuesta por la fuga del estrato, por el movimiento, siendo línea expansiva del lindero social. Las desviaciones sexuales tienen mayor acogida en la ciudad; de ahí que la heterotopía Barbacoas es línea de fuga por la experiencia que ofrece y la posibilidad que vivencia; es decir, por el usuario de la ciudad y por el transeúnte obligado que ve cómo viven otros distintos a él. En suma, Barbacoas, siendo una heterotopía producida que se reterritorializa en prácticas que desdibujan sus contravenciones, es habitáculo del devenir dejando la posibilidad latente, subsistente e insistente de algo más allá de lo que lo produce, es decir, creación, fuga, desterritorialización y, aunque el nómada en tacones se territorializa en la prostitución la naturaleza de la práctica no borra el movimiento que suscita y nunca la línea vuelve al mismo punto de dónde salió, siempre llega a otra parte y es allí donde radica su potencia creativa. Así, aunque sea el acto performativo y repetitivo, posibilita la experiencia del urbanita transgresor.

Una última deriva de Barbacoas como frontera y periferia de la sociedad normalizada, que dinamiza los estratos tiene qué ver con el vestuario de la mujer o trans, «mujer pública o prostituta», que puede ser llevado por la mujer «privada» o viceversa, solapamientos entre los estratos en los que inciden unos en otros. Sobre lo que se insiste es en la vida de la mujer pública y sus ropas y la lencería que se introduce en la experiencia de la vida privada desdibujando esos límites.

Para terminar, una alusión al método usado y es la escritura para pensar la ciudad; como devenir, tercer cuerpo resultante del encuentro, siempre diferente del que precede y al que presenta. Es el gesto del «paseante», en donde la singularidad marcada por quien deja afectarse produce una resonancia respecto al lugar; más que como espejo, posibilidad: herramienta investigativa *in situ*.



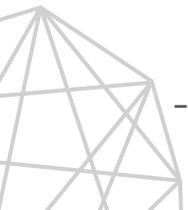
Ilustración 1 Blue Barbacoas, 2016

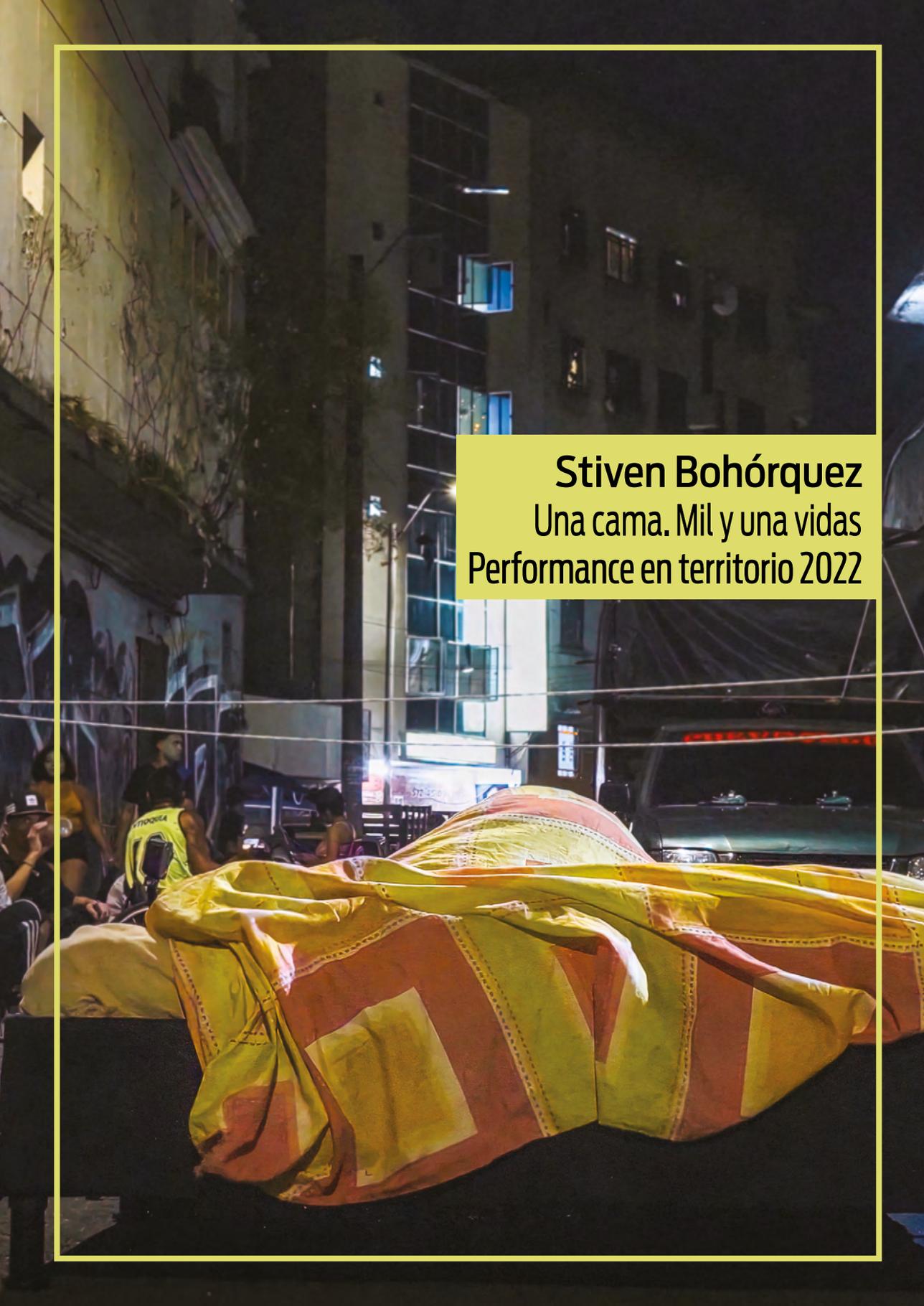
Fuente: Elaboración propia



Referencias bibliográficas

- Border Line, L. (2011). *Divas, tacones y pelucas: performance, teatralización, dramaturgia y puesta en escena del cuerpo y el género en sujetos trans. Travestis, ¿transformistas?, transexuales, transgéneros y yo* [Tesis para optar al título de antropóloga, Universidad de Antioquia].
- Deleuze, G. (2005). *La isla desierta y otros textos. Textos y entrevistas (1953-1974)*. Valencia: Pre-textos.
- ___ (2008). *Dos regímenes de locos. Textos y entrevistas (1975-1995)*. Valencia: Pre-textos.
- ___ (2017). *El bergsonismo*. Buenos Aires: Cactus.
- ___ (2022). *Derrames. Entre el capitalismo y la esquizofrenia*. Cactus
- Deleuze, G., y Guattari, F. (2018). *¿Qué es la filosofía?* Anagrama.
- ___ (2020). *Mil Mesetas*. Valencia: Pre-textos.
- Foucault, M. (2010). *Cuerpo utópico. Heterotopías*. Nueva Visión.
- Gil Calvo, E. (2006). *Máscaras masculinas. Héroes, patriarcas y monstruos*. Anagrama.
- Leroi-Gourhan, A. (1971). *El gesto y la palabra*. Ediciones de la Universidad central de Venezuela.
- Olivera, G. (2012) Entre lo innombrable y lo enunciable: visibilidades y espacialidades LGTB en el cine argentino (1990-1991). *De Signis* 19.
- Parra Valencia, J. D. (2015). ¿Qué es un estetograma? Reflexiones en torno al devenir sensible del Espacio. *Revista de Pensamiento Estético e Historia del Arte*, 3, 64-87.
- Serres, M. (2011). *Habitar*. (Traducción inédita de Luis Alberto Paláu Castaño).
- Valdeffaro. (2010). Más allá de Dolly y Michael Jackson. La moda del tecno-cuerpo: mutantes, clones y cyborgs. *De Signis*, 16, 58-74.





Stiven Bohórquez
Una cama. Mil y una vidas
Performance en territorio 2022

Resistencia e Identidad

Mirar Barbacoas

Teresita Rivera Ceballos

Corporación ÍTACA
riveraceballost@gmail.com

Saúl Álvarez Lara

Escritor Invitado
saulalvarezlara@gmail.com



El Gallero. Autor Jorge Alonso Zapata, 2007.

crónicas

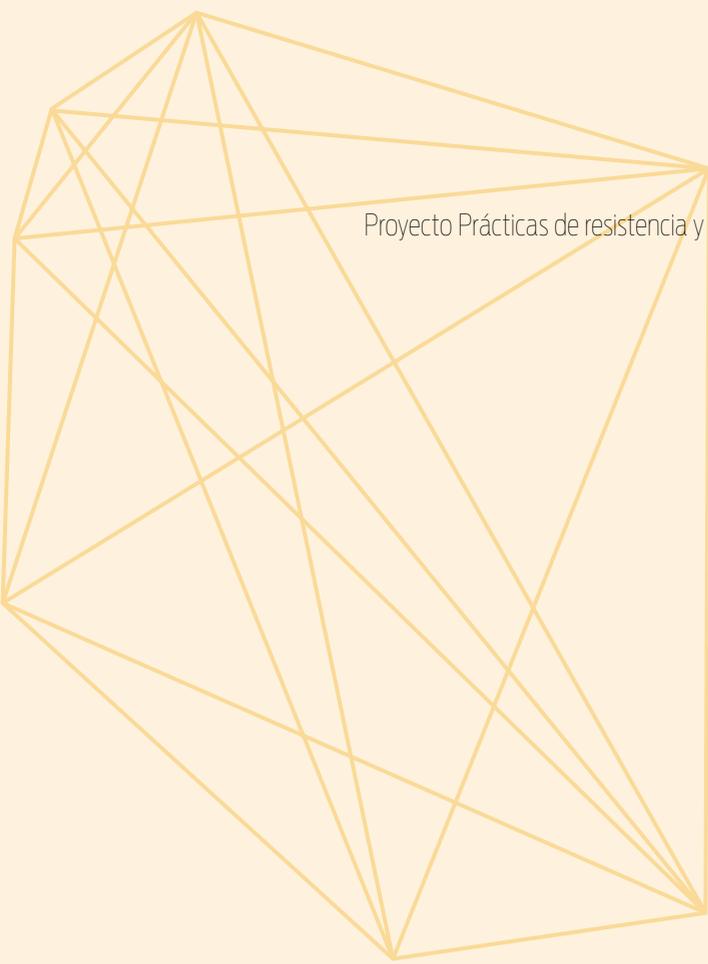
A manera de prólogo

Mi encuentro con Jorge Alberto Restrepo Gómez, *Tapeto* para su familia, *El Gallero* en Barbacoas, ocurrió hace veinte años. Apareció como un ángel guardián en medio de la jungla que significaba vivir o transitar en Barbacoas, cuando allí quedaba el Bronx de la ciudad de Medellín. Mientras yo le llevaba pinturas a Jorge Alonso Zapata para intervenir los muros de La Perla, la olla de vicio más grande del lugar, *El Gallero* acompañaba mi recorrido, hablábamos del territorio, de su experiencia en la calle y de poesía. Sí, de poesía. Extraño lugar para hacer poesía, o, por el contrario, era el lugar perfecto donde Jorge Restrepo daba rienda suelta a su imaginación para escribir en verso o en prosa lo que sucedía a su alrededor.

Nuestra amistad trascendió y poco a poco fui descubriendo la resiliencia de ese ser, al principio fantasmagórico, al que todos respetaban en el lugar. Sus escritos hacen parte de una compilación inédita que, con el paso de los años, fue guardando, aún en su memoria, en cuadernillos y hasta en cajetillas de cigarrillos, de la cual hacemos una selección para este trabajo que presento como un cruce de dos prácticas de resistencia, y como producto de investigación. Una práctica literaria a manera de versos y pequeñas historias, con el mágico pincel de Jorge Alonso Zapata para reflejar las situaciones cotidianas de esa calle convulsa de la ciudad llamada Barbacoas. Casi sin pensarlo, ambos viven la experiencia de la calle y hay momentos en los que uno puede pensar que Jorge, posiblemente, habría leído los escritos de *El Gallero* para inspirar sus pinturas, pero no. Cada uno con una mirada distinta y una práctica distinta ha sido testigo de un mismo tiempo y lugar.

En un primer momento, y a manera de introducción, presento un escrito de Juan Camilo Restrepo Villamizar, hijo de El Gallero, donde narra cómo encontraron a su padre y lo apoyaron para salir de Barbacoas y las drogas. Después, como escritor invitado, Saúl Álvarez Lara, quien ha seguido la trayectoria de El Gallero y de Zapata, hace una interesante reflexión del cruce de ambos trabajos como prácticas de resistencia en territorio.

Finalmente, presento una selección de trabajos de El Gallero, acompañada de las pinturas de Jorge Alonso Zapata; y una pintura de El Gallero realizada por su hijo Agustín Restrepo Villamizar, como la expresión vívida y fugaz de unos instantes cotidianos y comunes.



Teresita Rivera Ceballos

Coinvestigadora

Proyecto Prácticas de resistencia y valores identitarios en Barbacoas

Introducción

Estar en paz con nuestro pasado es sin duda la forma más bella de pensar en el futuro. Cada una de mis visitas a la capital paisa me hacen reflexionar sobre todas aquellas historias que encierra este bello valle. Para aquellos que conocen a mi papá, sabrán que ha sido una parte compleja de mi vida y familia. Aun así, hemos sido testigos de que, aunque a veces la adversidad parece insuperable, hay procesos que dejan marcas alegres que compensan el dolor que sentimos en los momentos de dificultad y angustia. Tiempo atrás, en 2010, después de ocho años de incertidumbre, encontramos a este personaje, a mi papá, también conocido en la calle como *El Tape* o *El Gallero*, moribundo en el centro de Medellín. Decidir darle la mano nunca estuvo en duda, pero sí su capacidad de retomar una vida tranquila y feliz.

Hoy, trece años después, me llena de alegría verlo lejos y ajeno a un pasado oscuro que pudo haber sido fatal. Verlo retratado en murales de la ciudad que narran innumerables historias y realidades que afligen nuestra sociedad, me llena de un júbilo sublime, pues de nuestra mano, con amor y apoyo, es que hoy esas historias no son más que eso: historias.

Juan Camilo Restrepo Villamizar

El Gallero en el fragmento del Mural «La Cuadra Entonada», pintado por Omar Ruiz en el proyecto Prácticas de Resistencia y Valores identitarios en Barbaocoas.
Fuente: Teresita Rivera Ceballos 2021.



Mirar Barbacoas

Mirar Barbacoas

Literatura y Arte

Jorge Alberto Restrepo Gómez, *El Gallero*. Escribe

Jorge Alonso Zapata Sánchez. Pinta

Saúl Álvarez Lara

Cada persona es un mundo que mira y siente, según su entendimiento, su gusto, el azar, la fatalidad o el riesgo. Vivir la calle, recorrerla de acera en acera o esquina tras esquina, convivir con ella, es una posibilidad a la mano. Hay quienes establecen con ella y sus habitantes una relación especial, personal, quizá íntima, porque en su cotidianidad logran comprenderla, mirarla con otros ojos, descubrir sus recovecos, sus actitudes, su día a día y también sus noches.

Jorge Alberto Restrepo, *El Gallero*, mira la calle entre letras, la siente en la narración de sus sentimientos, de sus experiencias, de sus encuentros. En sus narraciones, Jorge se cruza con conocidos, con amigos o, incluso, con algunos menos amigos o desconocidos que allí están y hacen parte del momento. Las palabras trazan su mirada.

Jorge Alonso Zapata representa con colores, formas, líneas, la misma calle. Es su lenguaje, sus palabras convertidas a imágenes y a la luz o sombra del instante, del puesto al borde de la acera, del sancocho en la mitad de la vía, del cuidador con trapo rojo o del que sabe cuál aguacate está a punto y listo para el almuerzo.

Entre Jorge y Jorge se traza y se escribe un lenguaje único, donde detalles, momentos, personajes, horas, se hacen narración e imagen. Jorge Alberto las describe letra a letra; retrata con palabras sencillas personajes de su cercanía; revela venturas y desventuras, hasta que cada uno, con nombre o sin él, se convierte en narración.





Cuidador de carros. Autor Jorge Alonso Zapata, 2013.

Jorge Alonso narra con trazos y colores las aceras que transita, los avisos, los puestos, los interiores, las parejas, los amores y las ausencias. Con ellos, Jorge y Jorge, no hay barreras; sus palabras y trazos las franquean, abren ojos y sentimientos a un universo donde todo sucede a flor de piel: la vida y la muerte, el amor y el desamor, la soledad y el silencio. Letras y trazos en Barbacoas equivalen al lenguaje de Jorge y Jorge.

Con bolígrafo o lápiz o lo primero que tenga a mano, Jorge Alberto ha escrito durante años cientos de páginas en hojas de cuaderno o en papeles sueltos. Allí está lo vivido y lo visto vivir; los días y las noches de la calle, el testimonio de un día por aquí y otro por allá; con compañeros o compañeras camaradas en su elección de vida, no de infortunio; el sentimiento se expresa en la amistad, la confianza, la imaginación de vivir el día a día al azar de las horas, del sol o de la lluvia.



Con lápiz y libreta, Jorge Alonso traza, dibuja. Los personajes aparecen poco a poco, formas que muestran quién espera, quién conversa, quién vende o compra. De su lápiz, que parece llevar adentro todas las formas y personajes, surgen los trazos que crean las escenas. En su taller, luego del recorrido diario, el color y el pincel hacen su trabajo, resaltan expresiones, camisetas de hinchas verdes o rojos, tatuajes que significan todo.



Parche Callejero. Autor Jorge Alonso Zapata, 2020.

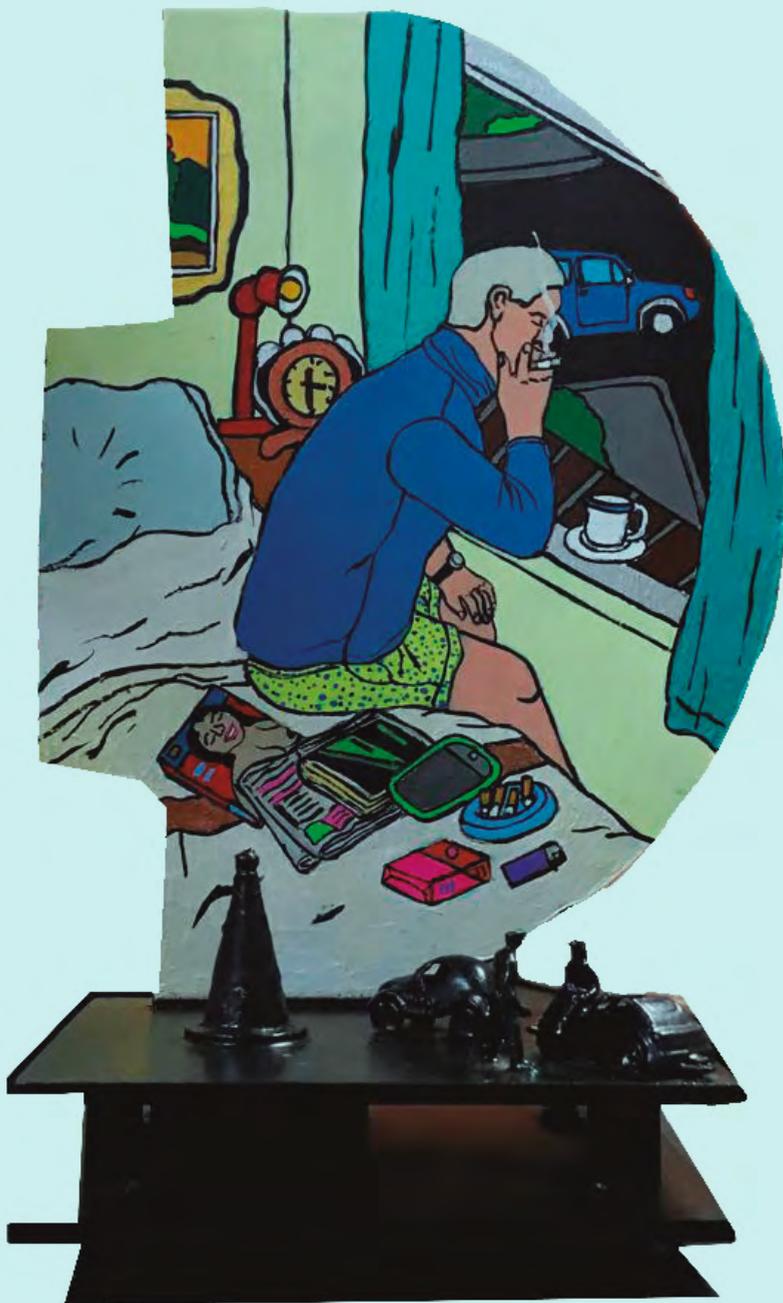
En las coincidencias está la génesis de la literatura y el arte. Un Jorge que escribe y otro Jorge que pinta coinciden en el tiempo y en el corazón de la calle Barbacoas. La narran y la dibujan; la retratan al natural, como vivencia propia, desde adentro, desde el lugar mismo donde unos y otros transitan sus horas. Los retratos que vienen del interior, traen la fuerza de quien retrata y la intimidad del retratado. La unión de las narraciones e imágenes de Jorge y Jorge son la manifestación de la intimidad, del espacio y los sujetos que lo habitan; poco importa si están

en la acera en medio del gentío o esperan en el quicio de un atrio la llegada de la hora que no llega; en definitiva, poco importa que no llegue, la posibilidad de trascender el tiempo, de desvirtuar las horas, de hacer de la noche el día no está al alcance de todo el mundo; representarlo tampoco.

Jorge y Jorge han recorrido el mismo sendero de los personajes que habitan sus narraciones e imágenes; no hubiera sido posible hacerlo de otra manera. Es necesario el contacto de primera mano, la experiencia diaria para describirlo, como también la mirada cercana, detallada, precisa, para dibujarlo. Mirar es un arte. Aprender a mirar toma una vida. La escritura y el arte son procesos que se elaboran a partir de la vivencia, de la posibilidad de ver lo invisible; de distinguir una actitud de otra, una pose de otra, un instante de otro.

Un Jorge que escribe y otro Jorge que pinta coinciden en el tiempo y en el corazón de la calle Barbacoas. La narran y la dibujan; la retratan al natural, como vivencia propia, desde adentro, desde el lugar mismo donde unos y otros transitan sus horas.





Intimidad. Autor: Jorge Alonso Zapata, 2017.

Dos obras: literatura y arte. Una calle: Barbacoas. Un universo infinito casi imposible de rodear con la mirada. Sin embargo, la literatura y el arte lo logran. Jorge Alberto Restrepo, *El Gallero*, escribe; Jorge Alonso Zapata, pinta. Una obra, dos señores artistas en la calle.

Barbacoas 1

Jorge Alberto Restrepo Gómez

1.

Parche, pola, candela, bocanada profunda
Motor, moto, parca, tombos
Requisa, papeles, ellos nos miran, nosotros a ellos
Ritual callejero
San Alejo lejos
Se van. Se fueron
Candela, pola, bareto
Ahora sí... trabémonos con calma.

2.

El rigor de la calle es vertical
Calcina como el rayo
Exhuma como la vida
No podés pensar
Se obra o se muere
Es como una flecha cuando sale del arco
Sin reversa.

3.

Campanero muchacho
Tu voz hasta el último rincón
Rauda atraviesa puertas, calles, esquinas
Poniendo en alerta a todos
Todo bien
Todo maluco.



4.

Miradas como farolas
Que se buscan y se pierden
En los confines de la noche
Clamor de almas
Que se consumen
En el etéreo devaneo de la pipa.

5.

Pipa:
Seductora mujer
Juguetona ofrenda del averno
Monstruoso instrumento de la muerte.

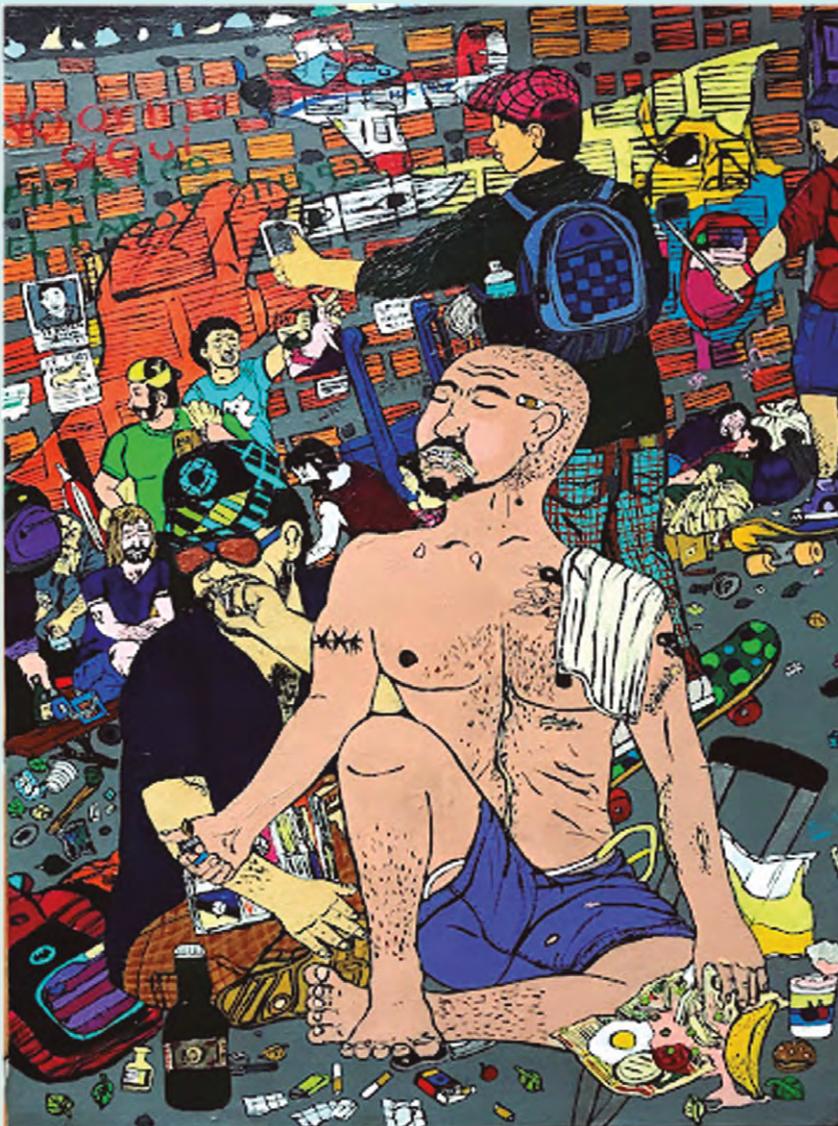
6.

Corrillo humareda
Pitin-rol
Pipazo... pipazo... pipazo...
Todos ahí
Mañana quién sabe.

7.

Jíbaro
En el mismo punto
Expendiendo tu fatal mercancía
Día y noche sin fin
Hasta tu fin.





Bronx. Autor: Jorge Alonso Zapata, 2010.

8.

Cambuche

Pedazo de acera soberano y libre

Donde extendía mis mantas y luego yo

Allí se dormía en las noches frescas de verano y se pasaban todos los días

Lugar que a fuerza de día se conoció como la oficina del Gallero

Hasta allí llegaban y se parchaban



Como si fuera algo más que un pedazo de acera.
(el algo más o la diferencia la hacía el personaje)
Y se tomaba cerveza y alcohol
Y se fumaba bareta y pipa
Y se iban armando francachelas
que degeneraban en farras de muchos días
Lugar soberano
Pues la policía allí no jodía
Y los señores vigiladores tampoco
A veces se tornaba en garito
Otras en discoteca, otras en hotel
Guardadero.
Fue punto de reunión o encuentro para muchos
Caleta de campaneros. En fin
De un momento a otro
Allí podía pasar de todo.

9.

Al ladrón todo se lo quitaron
Entre tombos y «convivires»
A robar otra vez
¡Qué vida!

10.

Pipa. Candela. Ceniza. Coso
Todo listo. Que empiece la quema-fuma.

11.

Operativo.

La jaula. Confusión, movimiento, agite. Puertas al suelo.

Allanamientos

Peleas, gritos

Gatos en desbandada.

12.

Dianita, blanca como la luna. La noche, su madre

El sacol (pegante), su padre

Una noche, hace noches, se avizoraba farra.

Toda la camada debajo del Metro

Había sacol. Había navajas. Había monedas. Había de todo

El sacol, como era de esperarse, se acabó

Y le tocó a Dianita poner el cuero ante la jíbara, como siempre.

Cosa repetida

Siempre había cumplido, pero esa noche se quedó dormida a la orilla de la acera

Y se le pasó el tiempo que tenía para pagar (mil pesos)

Ante este olvido la jíbara roció con sacol las piernas color de luna de Dianita

Y le lanzó un fósforo encendido.

Nosotros asustados, pero de una

Nos lanzamos con mantas y retazos a apagar las piernas de Dianita

Y los compañeros de camada se lanzaron sobre la jíbara y le apagaron la vida

Desde esa noche las piernas de Dianita no salen de un infortunio.



13.

La noche de mi ciudad ronca oscura y pálida la gran
avenida con sus ojos verticales
en la mitad cambiando de color.

A los lados inermes, rotos, sucios mantos cubren cuerpos
Los chaceros ponen candado asegurando el humo y los
confites de mañana

Dos policías requisan, tocan a una puta
Desde un carro les gritan ladrones

Un carro del municipio remoja la basura
Luz roja bañando las paredes

Gente amontonada.

Un charquito en la calle

Un hombre que hace preguntas.

Tres celadores, eco de músicas

Olor a fritangas

Hombres y mujeres con paqueticos en las manos

El callejero *rope* en la terraza del edificio blanco ladra

Una luz verdecita.

¡Gritos!

Y un marica al trote para en la esquina a quitarse los tacones.

Papeles arrastrados

Se dejan oír tañidos de campanas.

Los merenderos cruzan con su carga de alcohol y guitarras

Un grupo de borrachitos gaguea una canción

Tumbos-hijueputazos-gritos

En el horizonte

Allá donde el filo de las montañas se junta con el cielo, empieza un
hilito claro.

La noche va desvaneciéndose





El bajo París. Autor: Jorge Alonso Zapata, 2021.

Las estrellas comienzan a no dejarse ver
Lentamente va haciéndose día
Y cuando menos se piensa... de día.



Herejías

Herejía I

Ardor en el seso
Fuego en la barriga, temblor en las manos, estertor muscular
Ojos extraviados
Alaridos
Bestia que sucumbe. Hombre en el suelo
Ha muerto otro... loco por hambre.

Herejía II

Hoy todos los taburetes estrenan camisas de todos los colores
Ventea, sopla el viento
Nadie escucha el ruido rastrero del papel llevado por él
Estremecidos los taburetes se sacan las camisas
Y empiezan a danzar

Herejía III

¿Hueco vacío de mi ser cómo te lleno?
Dime cómo y lo haré
Di que con polvo de estrellas
O piedrecillas del fondo de los mares
Di que con restos de los hombres
o con plumas de las aves
Di cualquier cosa, dilo, por favor; no esperes a que se llene
Porque no te esperaré.



Herejía IV

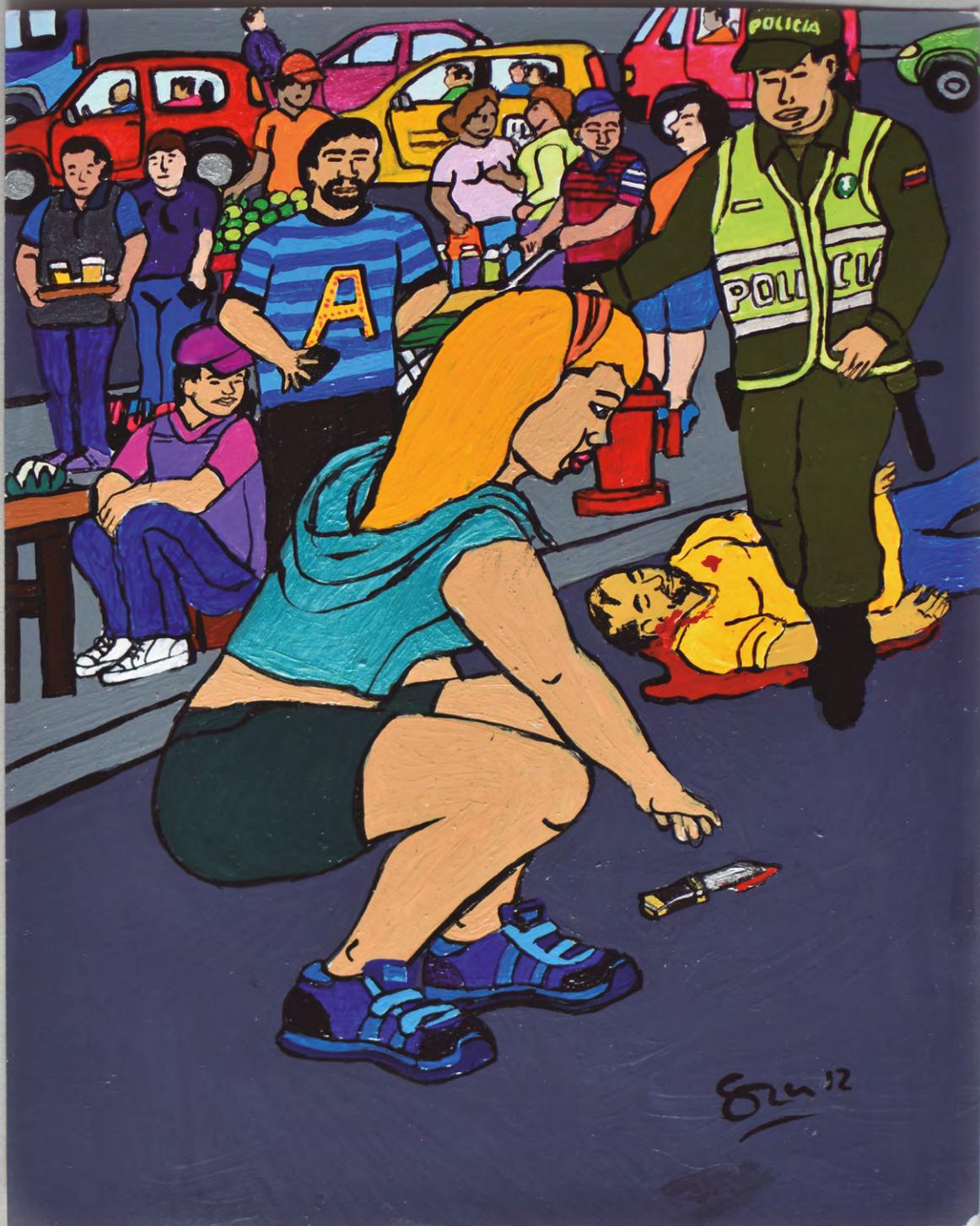
Hoy solamente siento por dentro un gran inmenso vacío que me chupa
Que lentamente se lleva todas mis fuerzas y razones
Que me exprime, que me roba
Lentamente voy quedando como el balón sin aire
Yéndose todo él contra él
Lentamente solo y muy solo.
Aire, fuerzas razones
¿Es necesario que las necesite?
Necesito, siempre he necesitado
¡Sol de mis dioses tan solo por un momento acógeme en tu seno!

Herejía V

Déjate ir
Déjate llevar, déjate arrastrar
Mejor dicho, ¡llévate!
Viaja viajero
Llena de vida tus zapatos, llena de luz tus manos.

Herejía VI

Algún día él se irá del todo
Se llevará el canto de sus pájaros
El color de sus flores
Mochilada de sueños
Una que otra mirada
Un nombre de mujer
Una vida
Un camino
Una muerte
La luz de su estrella
Él partirá ese día
Y así como vino se irá a través de un roto-agujero-ensangrentado.



Pelea Callejera. Autor: Jorge Alonso Zapata, 2012.



Barbacoas 2

Tere

Comúnmente a este sitio-calle nadie viene a traer. Todos, sin excepción, vienen por algo; desde el vicioso hasta la última de las personas, sea cual fuere. Hagamos una pequeña reseña: el vicioso por lo suyo, bareta, ruedas, perico. El zapatero por clavos y *neolay* o qué sé yo; el panadero lleva harina, el carnicero cuchillos, la policía por lo de ellos y a veces por lo que sea; los muchachos por las muchachas y viceversa. Los niños por el *bon-ice*. Así, seguiríamos interminablemente.

De repente, en el inventario de mi memoria, alguien apareció, ¡se me prendió el bombillo! qué alegría. Alguien que de verdad es traedora de algo. Y reconocí en ese alguien la imagen de una *Gran y Diminuta Mujer*, como hada de cuento, sin vara, ni alas ni estrellitas, pero, eso sí, llena de alegría y abrazos, con helado para niños, con regalos, con oportunidades y llaves para abrir puertas.

Hasta con mercados y ropa, con payasos y títeres, con la palabra y el mensaje: no están solos. Esa *Gran y Diminuta Mujer* es Teresita Rivera, ¡Que los dioses la guarden!

Mural La Cuadra entonada, Barbacoas. Tere, El Gallero y Jorge. Fuente: Teresita Rivera Ceballos, 2021.



Sentada a la entrada, él con su pito, encargada de la seguridad por este lado. Cabellera roja teñida, tenis, blusa ajustada y *blue jeans*.

Bajo una sombrilla de colores reparte silbidos con su pito. Inmediatamente después de ella un ventorrillo de comidas baratas (frijol, arroz, malteada, todo por mil pesos).

Tres ñeros tirados en el suelo clasifican unas bolsas de basura entre pipazo y pipazo. Basura aquí, reciclaje allá; de pronto aparece comida agria y *pa'l buche*.

Sobre una caja de cartón, monedas y una cajita de fósforos. A todo el frente el bar *El Peñolero*, ya cerrado.

Un nudo de perros dormidos en la mitad de la calle, y un montón de trebejos en acero y aluminio que se compran, se venden y se cambian.

Pequeños corrillos, grupos de muchachos y muchachas fumando base o marihuana; unos duermen, otros deambulan, otros robotizados se van en miradas sin fin.

Olores agrios, pieles curtidas por todo. El color es el gris, gris oscuro. Casi que se confunden con el pavimento. Muchas mujeres muy avejentadas, aunque jóvenes; las cicatrices del tiempo y el acero surcan sus cueros.

Cambuches, colchones, bicicletas, taburetes, sillas; una gran lona hace las veces de tapete, los jugadores de dado corrido alrededor de la lona, y como garitera la gran "Empanada". Esta es la parte central del Bronx, El Casino.





Diáspora urbana, parte I. Autor: Jorge Alonso Zapata, 2014.

Más allá, plásticos que van de la pared a la orilla de la acera en forma de pequeños cuartuchos gitanescos donde se guarecen del agua y el frío las gentes que aquí viven. Pasa como el viento *Sisas* con su carga de alcohol y cigarrillos.

Casuchas de plástico negro; en sus interiores, poncheradas de *cripa*, pastillas, bazuca, en felpas de todos los colores. Chazas donde se consiguen los insumos para construir pipas.

Ingenieros, médicos, maestros, gentes del común, ladrones, putas, trans. *Garuma* de personajes que participan en el ritual infernal de alcohol, droga, bazar, mercado, donde cualquier cosa se vuelve mercancía.

Pasa como el viento *Sisas* con su carga de alcohol y cigarrillos.

La policía en las esquinas escruta cada movimiento al interior del Bronx, prestos a aporrear a la indigencia; son maestros en eso.

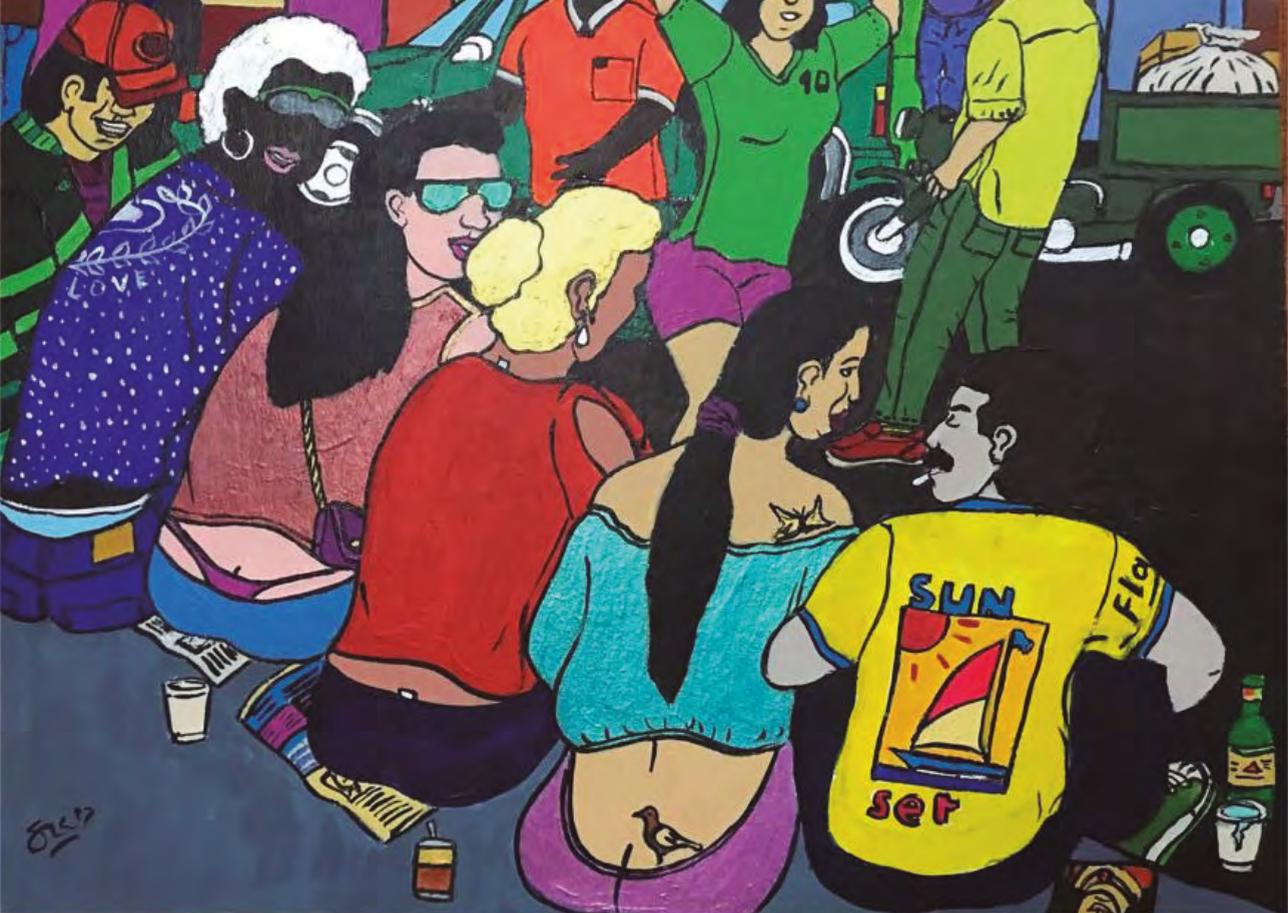
Un sueño. La ilusión, el amor, la dulzura están sólidamente camufladas detrás de miradas que se quiebran ante una caricia, unas palabras tiernas. No todo es sórdido aquí.

También se tiembla de emoción. La policía en las esquinas escruta cada movimiento al interior del Bronx, prestos a aporrear a la indigencia; son maestros en eso.

Todo cambia según la hora. Las mañanas son apacibles; en las tardes aumenta la temperatura y el trajín *efervesce*. Llegada la noche se siente una falsa calma. Se siente. Se ven fogaticas quemando papeles y trocitos de basura para calentarse o por placer.

Entre ellos y como ellos viví y comí durante varios años.

Son mi familia, mis hermanos.



Barbacoas. Autor: Jorge Alonso Zapata. 2011.

Nómadas del sueño

Volvamos a la calle

Entre la policía y los «convivires», los pitos para dormir en la calle han ido en menoscabo. Dueños de negocios, habitantes de edificios, comerciantes varios, pagan para que las aceras en las noches permanezcan desocupadas.

Es así que se torna difícil encontrar un buen punto: cera amplia y alar y que permitan dormir. Hay zonas permitidas, pero peligrosas. Y otras, cercanas a los sitios de expendio, donde la condición para estar es consumir. Entonces, dormir en las calles no es tan fácil como parece.

PD. Algunos sitios utilizados para dormir: alcantarilla en desuso, tendidos de basura más o menos reciclada, costales de fibra, solares baldíos, carrocerías de carros abandonadas. ¡Uyyy, qué sueño!, me voy a hacer una siestica.

A.L.T (Alfonso López Trujillo)

De espalda a la gran puerta de la catedral. *La Rola* recostada en mis piernas, comemos crispetas, vemos volar las palomas mientras danzan los chorros de agua de la pileta.

Los feligreses entran y salen de la catedral; suenan campanas. De pronto, siento como un ventarroncito frío, estremecedor, que me saca de una tranquila desprevenición. Miro hacia atrás y me encuentro unos zapatos muy brillantes, como acharolaos, cafés. Voy subiendo mi mirada y un hábito negro es interrumpido por una franja morada. Me doy cuenta de que estoy viendo una sotana. Sí señor. Emergen de ella dos guantes blancos que cubren las manos del «ensotanao». En una de las manos lleva un libro y una camándula; con la otra, gesticula y hace el ademán como de bendecir a unas viejitas «pelimoradas». El personaje lleva sombrero negro como de espantapájaros y gafas ancladas en una garabateada nariz. Caminaba lentamente por el atrio de la catedral. *Parce*, me dice la Rola, mire, ese es don arzobispo el párroco, ¡qué terror!

Póker: Talento-Lora-Rola y Murciélaga

Un cáncer de pulmón acabó con la vida de este sonsoneño: Rodrigo Fleitas, *Talento*.

Dos años antes había celebrado sus cincuenta. Esa noche bailó salsa, brindó por ambos lados, sorbos de alcohol entre pipazo y pipazo. *La Sombra*, su disco de salsa preferido, sonaba en la grabadora JVC-Nivico, que tenía en su pieza del antro conocido como La Nueva, ubicada en Palacé, encima del guardadero de la Mona Miriam, que antes daba cabida y vida a lo que fue La Fuerza, gran bar de salsa, punto de encuentro de la más variada fauna —pillos, ladrones, universitarios, trans, putas... en fin, gente común y corriente—. Cuando acabó de sonar *La Sombra*, alguien lo llamó. Le puso volumen a otra grabadora en la que sonaba un tango: «... uno más y son cincuenta los que ya suman la cuenta de esta vida que se va...». Apuró un largo trago de alcohol y gritó: «vamos al ping-pong» —arte del escape y cosquilleo en el cual era maestro—. De un brinco salió de la pieza y de otro del antro. En la acera se encontró con José Lora, abrazo apretado, sorbo de alcohol y a patrullar.



Rodrigo Fleitas (*Talento*), bajito, blanco, macizo, ojos claramente pícaros, amigo de todos, sobre todo de los débiles, inferiores de la indigencia, de los abusados; por ellos siempre se alzó contra el que fuera. Su pieza era pequeña, pero había cabida para todo aquel que necesita algo.

De *Talento* se dice que cometió su primera fechoría en Sonsón, su pueblo, cuando siendo un niño se robó la ponchera en la que recogían la limosna en la iglesia. Esta fechoría le quedó fácil de hacer, ya que era monaguillo.

Sus padres lo mandaron para Medellín, para evitar el castigo a que sería sometido por el obispo de Sonsón. Ya en Medellín, siguió por el mismo camino hasta que lo alcanzó el cáncer.



La Calle del deseo. Autor Jorge Alonso Zapata, 2007.

José Lora era su parcerero para el «ping-pong», se conocían desde siempre, a tal punto que adivinaban lo que pensaban cuando se miraban. Lora, pato alegre, gracioso, recursivo a la hora de solucionar cualquier enredo.

De Lora no se tienen datos de sus inicios delincuenciales; parece ser que nació delincuente. Con su cara de terrorista árabe y mirada volada, no había señora que no apretara bien su cartera al verlo. Qué pareja de pillos; los salvaba la nobleza. De Lora se sabe que deambula entre Aranjuez y Campo Valdés, «aporriado» por los años, el alcohol y la bazuca.

De *la Rola*, antes de su llegada a Medellín, poco se sabe. Trasegaba las calles de Bogotá, particularmente los barrios San Fernando y Chapinero. Fue jíbara y, como ella decía, tenía su línea, o sea que vendía bazuca bajo la protección de combos capitalinos.

La recuerdo bellísimamente flaca, esbelta como palmera, inquieta; seducía con facilidad cuando se lo proponía; inteligente, veloz, muy viciosa. Lo último que se supo, sin confirmar, era que la habían matado en Bucaramanga. Donde esté, que esté bien.

Con Angie *La Murciélagu*, o «La Murciégala», como yo la llamo, se forma una cuarteta impresionante por donde se mire. *La Murciélagu*, como dice su apelativo, se movía, o volaba, mas que todo en la noche. Vestía generalmente de negro, con botas hasta la rodilla, minifalda y blusa negra, además de la chaqueta. Arisca y guapa seducía con facilidad. Todavía se le ve por los lados de Centro Día, Zea con Cúcuta, alegre y desparpajada.

Qué bueno que en este momento apareciera un genio de esos que salen de una botella milenaria, para que les dé posada por el resto de los siglos.

Es mi deseo para ellos.





Nikita. Autor: Jorge Alonso Zapata, 2007.

Barbacoas 3

Guayabetón

O John Jairo Marín *El Mono*. Oriundo de San Vicente Ferrer, oriente antioqueño. Cualquiera día paró un taxi en Barbacoas y se bajó un personaje extraño por su elegancia en ese sector. Blanco, rubio, ojizarco, alto, bien hecho, pintoso. Bastante extraño por la ropa que llevaba puesta. Y más extraño aún, porque de entrada preguntó por un jíbaro de bazuca. De inmediato apareció el guía... y *pal'antro*, El Libia, hotel famoso de la zona por la calidad del psicoactivo: bazuco, perico, pastillas... Como llegó se fue.

Como al mes volvió y de una *pal'antro*, ya sin preguntar. Esta vez ya se dejó coger del día, pero también se fue. A los quince días, volvió; luego a los ocho días, hasta que se quedó.

Ahí fue cuando me acordé de lo que decía don José Herrera, el *apá* de todos: «esta calle se ha tragado más gente que el Cauca y la que falta».

El Mono empezó a ser parte de la fauna de Barbacoas, así como todos algún día empezamos. De vez en cuando y de cuando en vez, y después de tiempo completo.

Por esos días se conformó una banda de ladrones: *El Mono*, *El Calvo*, *Máscara*, Isabel, Catalina y José. En la terraza de un hotel de la zona siempre estaban; yo también. ¡Qué francachelas! Yo preparaba el alcohol —media botella de alcohol, una botella de Premio, un yogurt y una botella de agua—; los otros se encargaban del resto: bazuca, *popper*, baretta y poca comida.

Con el tiempo se sumaron dos trans al grupo, *Angie* y *Juana*, vallena y caleña. Todos los días había una fiesta, porque siempre cualquiera de ellos tenía plata.

El Mono era la cara visible, el que ponía el cuero a la hora de la verdad. Ya siendo más cercana la relación con él, tuvo la confianza de contarnos pasajes de su vida: venía de familia adinerada, su padre era poseedor de muchos buses en distintas rutas de la ciudad. Hasta él como que tenía parte en varios. También se supo que había pagado un «canazo» largo en España. Y otro montón de cosas empezaron a oírse

por ahí; muy pronto empezó a notarse la diferencia entre *El Mono* que llegó, al que se quedaba ahora.

Su brillantez había desaparecido y su ropa también. Y es que cuando se consume tan desafortadamente, no hay plata que aguante. Yo, *El Gallero*, tenía un parche debajo de una ventana de una agencia de *Bon Ice*. Allí permanecía casi todo el tiempo. No tenía necesidad de moverme demasiado para conseguir lo que necesitaba. *El Mono* prontamente se dio cuenta de esto y paulatinamente se fue acercando hasta que llegó y se quedó haciendo parte de mi parche. Él no sabía volar por sí solo, pero aquí aprendió los toques sutiles para moverse mejor en la calle.

Ya *El Mono* estaba en las fauces de *Barbacoas*; de ahí en adelante todo pasó hacia un peldaño más abajo, más cerca de los fondos. Era irreversible.

El Mono, Autor: Jorge Alonso Zapata, 2010.



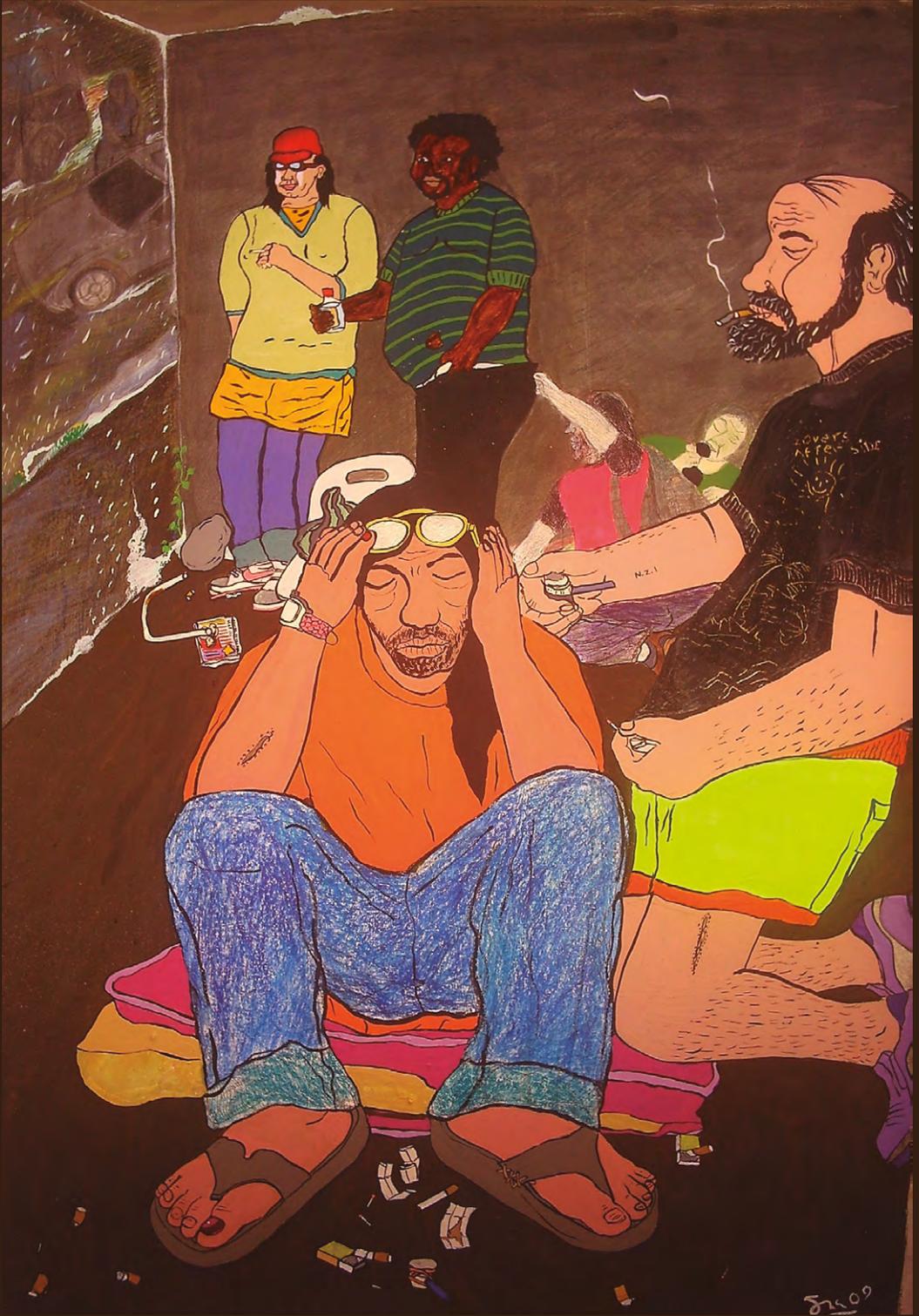
De un momento a otro dejó de ser visto por todos. ¿qué le pasaría? Era la pregunta. Nadie daba razón de *El Mono*. Su ausencia se notaba al principio y después también, pero como siempre ocurre con la ausencia, se va haciendo parte del paisaje, hasta que deja de notarse, y ahí fue cuando apareció, esta vez en otro sector de la ciudad. Ya no volvería a Barba-coas. ¿Por qué? Por «las liebres». Apareció por los lados de La Minorista, territorio álgido, caliente, muy agrio, pues allí llega el rescoldo de todo Medallo —los barrios, el centro—. Rescoldo significa los personajes que por uno u otro motivo tienen que llegar hasta allí para camuflarse, para sentirse más seguros. Además de tener todo a la mano —el río, la avenida del Ferrocarril, la autopista, en fin...—. Cualquier camino a la hora que suceda algo, está a la mano. También los grandes antros están localizados en ese sector.

Como en todas partes, por donde pasó, rápidamente se hizo notar su presencia. Aquí entendió que, para ejercer su oficio, necesitaba estar mínimamente bien presentado; el resto lo tenía de nacimiento. Fue cabeza de «banduchas de ladronzuelos» —qué sabio proceder; así los necesitaba para robarles de la parte que les tocaba—. Ladronzuelos arriesgados, guapos, capaces de enfrentar cualquier eventualidad, pero ingenuos. Por proceder así se ganó problemas muy malucos, hasta que aprendió a ser justo con los muchachos que ya habían aprendido de él muchas mañas.

La droga, el hambre, el alcohol, la calle, todo junto, va quebrando cualquier fortaleza, poco a poco va doblegando todo, y *El Mono* no era la excepción; peldaño a peldaño siguió su descenso hacia allá, hasta donde es casi imposible mirar hacia atrás.

El Mono o *Guayabetón* llegó y por ahí se le ve deambular con cantidad de corotos que trueca por otros.

¡Que Dios lo bendiga siempre!



Esta sí es una pipa. Autor: Jorge Alonso Zapata, 2009.

Cambalache I

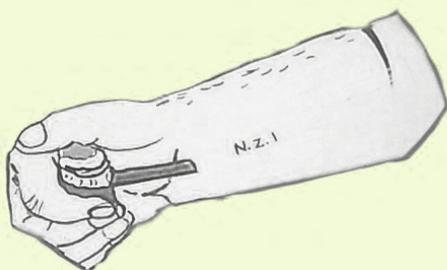
Reblujo

Reblujo es un hombre de talla media, blanco, ojo claro, piel curtida por el tiempo y el cambalache. Conocedor de todos los vericuetos del centro —cualquier dirección o lugar, dice con certeza en dónde se encuentra—; a veces de gorra o sombrero, no le falta un saco clásico, de esos de cachaco; casi siempre lleva tres o cuatro camisas puestas y tres o cuatro pantalones. Siempre lleva un machete en su vaina, a la cintura, y anillos en todos sus dedos; desconfiado, pero preciso de palabra. Lleva los años que quiera en su esquina y no lo ha hecho mover de ahí ni el Esmad.

Cree en Dios y no le teme a una escasez de mujeres. Tiene una sentencia que habla de su honradez: «... lo que aquí deje, aquí lo encuentra, pero eso sí, acuérdense dónde lo dejó, porque aquí no va a venir a hacer reblujos en mi carreta...».

Siempre en el cruce de Bolívar con Perú, la carreta de *Reblujo*. Siempre rodeado por una camada numerosa de muchachos «sacoleros». Siempre al pie de su carreta de lunes a lunes, todas las semanas de todos los meses del año, de día y de noche. Siempre lo verás ahí, despierto o dormido, en su taburete acondicionado con cojines y más artículos para su comodidad.

En la carreta de *Reblujo* se encuentra de todo: chatarra, ropa, envases, productos perecederos —«revuelto»—, lencería, ropa, zapatos; desde alfileres, hasta machetes, guadañas, grecas, marcos para cuadros, planchas, fogones, tutes, remis, dados, parqués, dominós, ajedrez, raqueta de tenis y ping pong, balones, bicicletas, radios, tapetes, T.V., *long play*, etcétera, etcétera. Nada nuevo, todo de segunda, tercera y hasta última mano.



Cambalache 2

El Mudo

En los bajos del viaducto, entre tendidos de mercancía, cambalacheros, carretas con frutas, chazas, restaurantes móviles, motos y tombos, ventorrillos de películas y CD, revueltas, farmacias, jíbaros, minuterios, ropa de lencería en promoción —pague una tanga y lleve tres—, carnicerías, pescado en todas sus presentaciones, fritangas, vendedores de celulares, salas de cine triple X; lo que queda del hotel Nutibara; guardaderos y parqueaderos, ventas de hielo, funerarias, prenderías, panaderías, camadas de prostitutas y sacoleritos recién llegados de los barrios por mil razones. Acopios de taxis, paraderos de buses.

Sí, entre toda esa infernal y multicolor parafernalia, flota, rebota, arrastra el mundo sus pies, *El Mudo*. Delgado, alguna vez alto, hoy doblegado por el sacol, negro con su infaltable camisa verde entre pecho y espalda y su tarro de sacol. Años deambulando por el centro, especialmente entre las estaciones Prado y Parque Berrío. Querido y aborrecido, dueño de una gran carcajada, ya ha perdido casi toda su capacidad sicomotriz; anda dando tumbos y arrastrando los pies que un día bailaron. A tal punto llega su anquilosamiento, que su camada le suministra los alimentos para que no los riegue.





Ventas callejeras. Autor: Jorge Alonso Zapata, 2009.

Cuando aún era adolescente —hoy más o menos tiene veinticinco años—, vivía en el copo de un árbol cerca a la estación Prado. Allí mantenía un plástico, una manta y bolsas con piedras para defenderse. Blanco de sus piedras fue la policía luego de luchas infructuosas para bajarlo de su árbol-guarida-cambuche. Era peleador y bravo. En una de sus peleas se le vió persiguiendo a su contendor con un hacha de albañil, ¡qué fiero! Se voló de todas las fundaciones.

Moviendo los brazos como simulando aletear, da a entender que es libre como los pájaros y que así quiere morir.

¡Que no falte el sacol!

Cambalache 3

Corrientazos

La sopa es de pastas con papa criolla y lentejas con pedacitos de yuca y alguna que otra pepa de frisol. Arroz con asadura, ensalada de remolacha y repollo, rematando con un vaso de aguapanela. Este es el corrientazo más barato en el comedero de doña Piedad: mil quinientos pesos.

—¡El que sigue que usted ya comió! —Ahora qué quiere, hable rápido, aquí no se juega. — ¿Qué dijo?—Vea, doña Piedad, sopa de frisol con rabadilla y arroz sin ensalada

—Siéntese, ese es de dos mil pesos... ¡El que sigue!

—Pa'mí, arroz con torta de carne y frisoles. Ese es de dos mil quinientos... con aguapanela o jugo...

—Con jugo, doña Piedad

—Lleve, coja, siéntese por ahí donde quepa.

El comedero de doña Piedad es un garaje; se encuentra en Perú llegando a Bolívar. Es limpio y la comida es, al menos, higiénica y bien hecha.





Restaurante popular. Autor: Jorge Alonso Zapata, 2008.



Doña Piedad es una señora que anda por los sesenta años, bajita, gruesa, formal, y por lo franca y directa, parece grosera, pero no lo es. Lo que pasa es que en ese territorio si no se es así, te comen. Te atropellan. Hasta donde doña Piedad llegan el lustrabotas, el cambalachero, el chofer, el tinterillo, el culebrero, el alcohólico y el drogo, amén de uno que otro sujeto. Llega de todo; entonces por eso, a toda hora, doña Piedad parece berraca.

¡Qué caso! A todo el frente está *Perlaza*, en una estrechura que termina en una cocina donde hay un fogón de tres puestos, una freidora y una poceta. Cuando todo está funcionando, parece la entrada al infierno. El menú es algo parecido al de doña Piedad. Aquí encontramos hígado encebollado, espaguetis y arroz, por \$2000; mondongo a \$2000; sancocho de menudencias a \$1500, entre otras delicias.

Más arriba, tirando hacia Palacé, está Gerardo con doña Lina; más amplio y otro menú: el chicharrón, la torta de pescado, la garra con arroz tinta de frisol. Los precios son más o menos parecidos.

A todo el frente de Gerardo, se localiza el otro «garajito», el famoso Orejero, el perseguido; aquí todas las comidas son a \$1000. El menú: arroz-sopa y asadura, arroz-sopa-papas y chorizo, y otras combinaciones.

Gracias a Dios existen estos lugares y estos personajes —cocineros-chefs que alimentan a gran cantidad de gentes, a muy bajo costo. El que se muera de hambre en el centro, es por dos razones: *Se le cerró el tragadero, o se la fuma toda.*

Adenda: Además de estos comederos, pasan todo el día ventorrillos ambulantes ofreciendo todo tipo de comidas: los tamales de Santa Elena, las albóndigas de Pinocho, el arroz con pollo, la morcilla y el buche, los chuzos y mazorcas, los asados y el pescado frito...

La Corte

Para los que nos sentimos de aquí, es decir los propios, era una putería llegar a ese otro sitio que queda entre la casa de *Cachazo* y la taberna de *Pecas* y *La Mona*. Ese pedacito era sagrado. Llegar y encontrar al flaco —*Iguano*— con *Nando* —*Tarzán*—, sentados en la acera bombiando bareta y esperando a *Cachaco*.

Todo un rito la llegada. Alejo aparecía en la esquina con la visera de su gorra siempre hacia atrás. *Pecas* en la puerta de su negocio «campaniando»; *La Mona* echando cantaleta; *Pilarico* cagado de la risa; *María* y *Rumaña* armando un bareto; el *Cora* «encanao», *Horacio* también; *Cachaco* el tuerto, pa'rriba y pa'bajo, aterrizaba *Mónica* con su carreta que servía de sillón para todos.

Juliet con su sonora carcajada se hacía sentir, y *Judy* la farmacéuta saludaba de afán, porque iba cogida del día. *Adiela* retacaba por un «ploncito», porque dizque hacía mucho que no se trababa.

El abogado *Alejo* iba «¡a la carga!», mientras *Max* jugaba maquinitas. *Alex*, *Chimbo de oro*, engatusando muchachas; *Tavo* arreglaba un contrabando y don *José* ponía cuidado. *Wilmar* y *El Chinche* picaban hostias. Don *Damián* cocinaba. Doña *Ligia* «armaba la rara» con los jugadores de dominó. A *Bon Ice* llegaban los venteros a liquidar. *Tavo* medio alegaba con *Marisela*. En *La Perla* el desfile de gente entrando y saliendo era perpetuo. *Leila* arrastrando a don *Tomás* en su silla de ruedas rumbo a *Bolívar* con sus comidas. *Totomo*, de camisa verde, y *José El Costeño* lavando carros. *Paola*, *la negra*, en la ventana de su tienda. *Simpson* llegando con su carretada de piñas. La negramenta del tercer piso inundando de salsa la calle a todo volumen. La policía ahí La policía ahí. Doña *Ana* y *la india* charlaban en la ventana. Doña *Alba* en la puerta de su casa. Doña *Susana* con sus hijas *Yésica* y *Daniela*. *Mauricio* y su hermano llegaban con lo reciclado. El gran *Pipa* por ahí de pependenciero. *Brayan* patiando un balón. *Chué* jibariando. Don *Juan*, el jíbaro mayor, administrando seguridad, y *Caucasia* campaniando. *Mateo*, el dueño del mundo, con su hermano *Darwin* de escolta. *Simón* y el taxista durmiendo, habían entregado el turno de la campaniada. Para esos días, *Vitorina* se había regenerado y *la negra* era informante de la policía. Es increíble, pero todos y todo esto era el ir y venir de un día normal. Si eso era en un pedacito, ¿se imaginan los ires y venires de toda la cuadra?





La Captura. Autor: Jorge Alonso Zapata, 2012.

Doblando la esquina

Ese bar tanguero.

En el piano, «... yo también carrero fui..., ellos (los caballos) chispas en la piedras, yo, chispa en lós corazones...».

El semáforo cambiando de color, tantas carreras, tantas cosas y de todo con todos los colores. Tantas voces en el aire, tantas miradas; papaya, pitaya, mamoncillo, ciruelas, guamas, aguacates, bananos y mandarinas, tamarindos, piñas, guanábanas; todos los colores en cada fruta. Y en el piano «allí me esperan Rosa, Alba, Elvira, Inés, Leonor...».

Mil y una chazas con medias, brasieres, tangas, tenis, zapatos, camisas y jean. Jugo de maracuyá; ponche, guarapo; empanadas, morcilla, chorizos, chuzos...

Tantos taxis...tantos loteros, payasos, pregoneros, muchachos con delantales muy bien puestos, palmetiando y, a todo pulmón, recitando los diferentes menús: «sopa de mondongo con aguacate y mazamorra»,

«pase al segundo piso ¡y si no le gusta no paga!»; «sancocho, carne asada... ¡siga, siga!, ¡allá en el fondo está doña Tere con los fritos!».

Afuera, aquí, en la calle, la jauría de la vida no da tiempo a pensar; o te mueves o te arrolla. Correas, cordones, corta uñas, encendedores para fogones, conos, paletas, mango con sal, tinto, perico. ... «¡Cóoooojanloo!...», gritan por allá y pasan dos policías al trote. Ulula una sirena, tinterillos, máquinas de escribir, corrillos de pensionados y pensionadas, filas en los baños en EPM para pagar los servicios. La calma en clarooscuro de la iglesia, contrasta con el acelere del atrio; campanadas avisan la hora. Muchas, muchas muchachas, pintoreteadas en las puertas de los hoteles; «que no se pierda mi hijo/que no se pierda, no» suena en el callejón. Allí está Diego *La Chinga* bailando.



Hotel Magestic. Autor: Jorge Alonso Zapata, 2014.

Crece el día y con él la tarde. Más gente, más bulla, qué algarabía, más gente, va llegando la gente, va llegando la hora en que el día entrega papeles a la noche. Los buses repletos. *Hola soledad*, de Rolando la Serie, va sonando en el radio del embolador. Va cambiando la clientela, la calle, las luces se encienden en bares y cantinas; la función continúa. Se acabó otro día, empieza otra noche. La vida sigue: fritangas, merenderos, putas, maricas, los «guachimanes» de la noche irrumpen en sus ciclas.

Las banditas de sacoleros se hacen más notorias. Merma el gentío, sube el tono de los pianos. El fragor de la noche se siente. Del edificio se ve salir a doña Ligia, la mamá de todos, aunque ella prefiera llamarse Gustavo Adolfo el papá de todos. Va con su carro de jugos a atender a su clientela y a saludar la madrugada.

Bajo el metro. Autor: Jorge Alonso Zapata, 20110

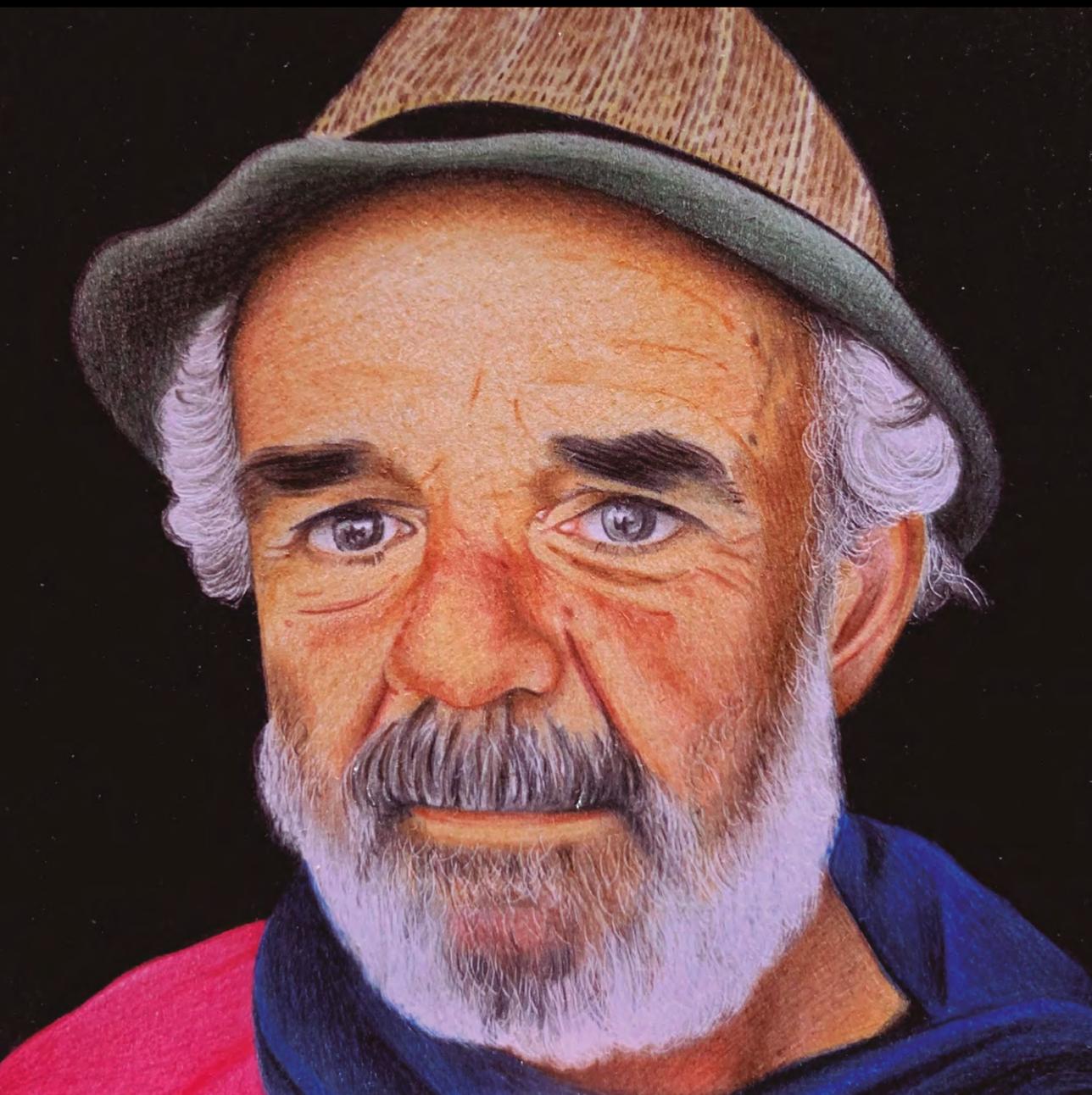


sí,
¿vos qué hiciste?
¿hiciste algo por María?
o no hiciste nada
¡ah!, no hiciste nada
Entonces
Yo también maté a María

El Gallero
Agosto 2010



María. Autor, Jorge Alonso Zapata, 2007.



Tapeto. Autor: Agustín Restrepo Villamizar, hijo del Gallero. 2019.

Resistencia e identidad: MIRAR BARBACOAS

VIGILADA Mineducación

     IUPascualBravo

www.pascualbravo.edu.co

Teléfono: 604 448 05 20

Calle 73 # 73a - 226 Robledo, Vía El Volador
Medellín - Colombia



Alcaldía de Medellín

Distrito de

Ciencia, Tecnología e Innovación