

El archivo de Juan Guillermo Rúa Figueroa: comprensión de la experiencia de un afrointelectual de Medellín en el siglo XX*

Wilson David Cabezas Galindo**

Andrea Ciacchi***

Hander Andrés Henao****

Gustavo Adolfo Bustamante García*****

[RESUMEN]

El artículo se basa en el estudio documental de la experiencia artística del teatrero y polifacético artista afrocolombiano Juan Guillermo Rúa Figueroa, cuya trayectoria artístico-política permite reconocer e identificar a un afrointelectual de Medellín en la segunda mitad del siglo XX. Así que, al describir los procesos y los diversos avatares en la formación, preservación, organización, digitalización, difusión y estudio de su archivo personal, tratamos de dilucidar el carácter estructural del racismo, la clandestinización y el mnemocidio de la afrointelectualidad en Medellín y en Colombia. Como sustentación teórico-metodológica, partimos de la "epistemología vagabunda" emanada de la trayectoria del intelectual Manuel Zapata Olivella, que abre hermenéuticamente el archivo en dirección al desvelamiento de los mecanismos de racialización.

Palabras clave: archivo, Juan Guillermo Rúa Figueroa, afrointelectual, Medellín, mnemocidio, clandestinización.

Doi 10.11144/javeriana.mavae19-1.rfam

Fecha de recepción: 21 de julio de 2023

Fecha de aceptación: 15 de septiembre de 2023

Disponible en línea: 1 de enero de 2024

- * Artículo de investigación. Resultado de tesis de maestría. Bolsas e Estudiantes - CAPES - Gobierno Federal.
- ** Canticuentero. Experiencia de cuentería en Colombia, Ecuador, Perú, Bolivia, Paraguay, Chile y varios estados de Brasil. Cofundador de la Compañía Bailes Inhonestos y Provocatibos. Miembro de la AfroEscuela: Laboratório Urbano (Santo André, São Paulo, Brasil). Licenciado en Educación Física por la Universidad de Antioquia, magíster en Estudios Latinoamericanos por la Universidade Federal da Integração Latino-Americana y doctorando en Educación Física en la Universidade Federal do Espírito Santo (UFES). Asesor de la Asociación Cultural Despertar (Zaña, Perú). Becario FAPES 2022-2026. Becario CAPES. Miembro del Grupo de Investigación LESEF-CEFD de la Universidade Federal do Espírito Santo y del Grupo de Investigación PES (Prácticas Corporales, Sociedad, Educación-Currículo) de la Universidad de Antioquia.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0002-3997-7105>
Correo electrónico: wilson.cabezas@udea.edu.co
- *** Antropólogo por la Sapienza-Università di Roma, magíster en Letras por la Universidade Federal da Paraíba, doctor en Estudios Ibéricos por la Università di Bologna, posdoctorado en la Universidade Estadual de Campinas y posdoctorado en Antropología en la Sapienza-Università di Roma. Profesor de la Universidade Federal da Integração Latino-Americana.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-6341-2705>
Correo electrónico: andrea.ciacchi@unila.edu.br
- **** Licenciado en Filosofía por la Universidade Federal da Integração Latino-Americana y maestrando en Filosofía en la Universidade de Brasília.
ORCID: <https://orcid.org/0000-0001-9606-7450>
Correo electrónico: sociologiadialectica11@gmail.com
- ***** Percusionista. Director, arreglista y compositor del Bambata Colectivo Artístico y de la Orquesta La Idiosincrasia. Ingeniero químico por la Universidad de Antioquia. Ganador con Bambata Colectivo Artístico de la Beca de Circulación Internacional de la Convocatoria de Estímulos para el Arte y la Cultura 2018.
ORCID: <https://orcid.org/0009-0004-6276-4185>
Correo electrónico: gbustamantegarcia054@gmail.com



CÓMO CITAR:

Cabezas Galindo, Wilson David, Andrea Ciacchi, Hander Andrés Henao y Gustavo Adolfo Bustamante García 2024. "El archivo de Juan Guillermo Rúa Figueroa: Comprensión de la experiencia de un afrointelectual de Medellín en el siglo XX". *Cuadernos de Música, Artes Visuales y Artes Escénicas* 19 (1): 14-35. <https://doi.org/10.11144/javeriana.mavae19-1.rfam>

Juan Guillermo Rúa Figueroa's archive: the comprehension of the experience of an afro-intellectual in Medellín in the XXth century

O arquivo de Juan Guillermo Rúa Figueroa: compreensão da experiência de um afro-intellectual de Medellín no século XX

[ABSTRACT]

The article is based on the desk study of the artistic experience of the multifaceted afro-colombian artist and theater man Juan Guillermo Rúa Figueroa, whose political-artistic trajectory allows us to recognize and identify an afro-intellectual from Medellín in the second half of the 20th century. By describing the processes and the various avatars in the formation, preservation, organization, digitalization, dissemination and study of his personal archive, we try to elucidate the structural character of racism, clandestinization and mnemocide of afro-intellectuality in Medellín and Colombia. As theoretical-methodological support, we start from the "wandering epistemology" emanating from the trajectory of the intellectual Manuel Zapata Olivella, which hermeneutically opens the archive in the direction of unveiling the mechanisms of racialization.

Key words: archive, Juan Guillermo Rúa Figueroa, afrointellectual, Medellín, mnemocide, clandestinization.

[RESUMO]

O artigo baseia-se no estudo documental da experiência artística do multifacetado artista de teatro afro-colombiano Juan Guillermo Rúa Figueroa, cuja trajetória artístico-política nos permite reconhecer e identificar um afro-intellectual de Medellín na segunda metade do século XX. Assim, ao descrever os processos e as diversas vicissitudes na formação, preservação, organização, digitalização, divulgação e estudo do seu arquivo pessoal, tentamos elucidar o caráter estrutural do racismo, a clandestinização e o mnemocídio da afro-intellectualidade em Medellín e na Colômbia. Como suporte teórico-metodológico, partimos da "epistemologia vagabunda" emanada da trajetória do intelectual Manuel Zapata Olivella, que abre hermeneuticamente o arquivo no sentido do desvendamento dos mecanismos de racialização.

Palavras-chave: arquivo, Juan Guillermo Rúa Figueroa, afro-intellectual, Medellín, mnemocídio, clandestinização.

Introducción

> El “racismo” no es una actitud, un prejuicio, un mero rechazo o fobia subjetiva, es un conjunto de relaciones sociales, un sistema de organización de la sociedad, del cual los procesos de subjetivación son efecto reproductivo. Es este carácter “estructural” (Almeida 2019) el que produce un complejo de mecanismos de racialización hacia “corp-oralidades” (Maya 2005; Maya y Cristancho 2015) definidas como depósito de las relaciones de inferiorización, subordinación, dominación y muerte. La discriminación racial es un efecto subjetivo del racismo como condición de organización “estructural” de las relaciones sociales.

Esta relación entre lo objetivo y lo subjetivo del “racismo” se entrelaza ejemplarmente cuando se piensa la formación de una tradición cultural-intelectual en el interior de las sociedades. La formación de la “intelectualidad” es un mecanismo de construcción de una subjetividad que moviliza y crea los contenidos significativos que representan un colectivo, siendo al mismo tiempo la condición de posibilidad de la selectividad de la corp-oralidad típicamente representativa de los contenidos. La exclusión racial siempre fue justificada ideológicamente por la religión y por la ciencia (biología, antropología, genética, etc.), siendo propiamente la intelectualidad un dispositivo de difusión de tales discursos y relaciones de racialización. La selectividad es el nexo entre la forma y el contenido que asegura la reproducción del sistema de relaciones que viene a dinamizar. La forma es la selectividad y el contenido la selección. En ese sentido, la formación de la intelectualidad es una de las modalidades por las cuales se produce una cultura específicamente blanca (producción de la blanquitud), ya que es una discriminación (selectiva) de los elementos no blancos (el residuo que debe ser descartado) para identificar lo representativo de la modernidad.

Este mecanismo de la formación de la intelectualidad contiene los rasgos de la herencia colonial que impuso el eurocentrismo como matriz de racionalidad civilizatoria. El modelo de la cultura europea como el “ideal regulativo” a ser imitado para la consolidación de la intelectualidad es ya la manifestación y consolidación de la dominación civilizatoria. Así que la intelectualidad es algo que viene externamente y no se produce en el interior de la sociedad colonizada. Con el proceso de independencia, la nueva élite criolla en el poder no modificó drásticamente este mecanismo, todo lo contrario, lo refuerza e hizo de su vínculo con la formación moderna la insignia para su vanguardia dirigente, manteniendo el “ideal regulativo” de la blanquitud para las nuevas sociedades en construcción. Las instituciones del Estado sirvieron como instrumentos para defender y promulgar esas ideas, concepciones, miradas y posturas hacia lo que se consideraba diferente. La cultura del dominador colonial se impuso como vanguardia de civilización, el elemento afro y aborigen es vaciado de contenido mientras se impone una forma. En ese sentido es que

o epistemicídio é, para além da anulação e desqualificação do conhecimento dos povos subjugados, um processo persistente de produção da indigência cultural: pela negação ao acesso à educação, sobretudo de qualidade; pela produção da inferiorização intelectual; pelos diferentes mecanismos de deslegitimação do negro como portador e produtor de conhecimento. (Carneiro 2005, 97)¹

El carácter objetivo de este proceso implica que el capitalismo, que se construye a partir de formas de dominación racial, de clase y de género, afecta directamente la producción de sentido de los pueblos que entran en su cadena de valorización. Los cuerpos africanos son “cuerpo-territorio” convertidos en “cuerpo-mercancía” sobre la base del principio de intercambio de equivalencias que los hizo circular alrededor del mundo bajo el proceso de esclavización y en medio de la colonización que da lugar a la acumulación primitiva, sufriendo con ello una pérdida cualitativa de los fundamentos creativos, simbólicos y significativos (efecto del des-arraigo), que los reduce a mero objeto de disposición y uso de sus propietarios. Los reductos culturales sobrevivientes de sus orígenes africanos son, a lo sumo, mero elemento ornamental o de folclore que rarifican para valorizar el “cuerpo-mercancía”, y así asegurar la reproducción estructural de sus formas de dominación.

Comprender estas herencias coloniales de la dominación en la formación de la tradición intelectual en los países latinoamericanos implica reconocer el racismo que está incrustado en el interior de las formas de sociabilidad, manifestado en una constelación de fenómenos que a primera vista parecen aislados, pero que tejen una red que los estructura en una dinámica que los moviliza hacia una misma dirección.

El caso colombiano y de Medellín es en ese sentido prototípico, ya que la formación de la cultura “paisa” tiene como premisa la selectividad del elemento blanco y el desprecio del contenido aborigen y afro, construyéndose en un componente significativo de una alta potencialidad racista (Henoa 2019). Alrededor de la formación sociocultural antioqueña se han escrito un sinnúmero de investigaciones, desde los trabajos de James Parsons (1915-1997), las referencias a Soledad Acosta de Samper (1833-1913), los estudios de Alberto Mayor Mora (1943-2021), hasta los materiales más recientes, que han demostrado que el mecanismo de la selectividad étnica es central a la hora de construir una imagen identitaria en razón del rechazo de núcleos propios a su configuración histórica desde el proceso de la primera colonización antioqueña hasta la actualidad, cosa que se evidencia con el recurrente afán en los estudios genéticos de determinar las características objetivas (¡raciales!) de lo exclusivamente “paisa”:² La característica relación entre espacio geográfico y la idiosincrasia conservadora y tradicionalista produjo una formación cultural que se cierra sobre sí misma, en lo que lo endógeno implica también rechazo de lo exógeno; el ímpetu de grandeza se expresa como una megalomanía en el interior de la “estructura mental” del “paisa”; su iconografía, gastronomía y formas de dominar la naturaleza expresan las relaciones sociales impuestas por el proceso de colonización que construyeron un “yo conquisto” en el centro de la formación de la subjetividad. Este racismo es estructuralmente encubierto sobre formas sofisticadas de cordialidad difusa en medio de tensiones immanentes ante los elementos no paisas.

En ese orden de ideas, cuando vemos la trayectoria de Juan Guillermo Rúa Figueroa (Medellín 1956-1988)³ (figura 1), un multiartista afrocolombiano que anda por las calles, las plazas y los parques de Medellín y del mundo desarrollando una intensa carrera teatral, artística, social y política desde su adolescencia hasta sus últimos días de existencia,⁴ es posible evidenciar los mecanismos de apagamiento de su identidad étnica afrodescendiente en el momento de producir una legado cultural en el seno de la sociabilidad “paisa”.

Juangui hace parte de una tradicional familia artística de Medellín. Su padre, Juan de Dios Rúa, es descendiente de la comunidad afroantioqueña ubicada en el antiguo palenque de la vereda San Andrés de Girardota, Antioquia.⁵ Fue un eximio trabajador jubilado del Ferrocarril

de Antioquia. Su madre, Ana Rosa Figueroa, era amante de los dramas de la primera mitad del siglo XX. Inculcó en Juangui y en sus hermanxs,⁶ Ovidio, Inés, Myriam y Édgar, la pasión por la actuación y las tablas. Juangui participó de los grupos teatrales Colectivo Los Comunes, La Antorcha y el Pequeño Teatro. A finales de la década de 1970, creó el Teatro Ambulante, donde fue director, dramaturgo y el único actor. Con este recorre Medellín, Antioquia, Colombia y países como Panamá, Costa Rica, Nicaragua, México, Países Bajos y Ecuador. Fue un cantautor con un alto contenido de crítica social. Su trayectoria está marcada por la búsqueda permanente de indagar, con y desde el teatro, las situaciones diversas de los grupos sociales (obrerxs, sindicalistas, estudiantes, profesorxs, minerxs, campesinxs, grupos étnicos, artistas, teatrerxs, músicxs, poetas y movimientos sociales y partidos políticos de izquierda) con los cuales compartía en Medellín, Antioquia, Colombia, América y Europa.



Figura 1. Juangui en la celebración del Día Internacional del Teatro. Parque Berrio, Medellín, 1982
Fuente: Archivo Personal de Juan Guillermo Rúa Figueroa.

Estas son sus obras:

- Teatro: *La colmena humana* (1970),⁷ *Mito y realidad* (1978),⁸ *El país mágico* (1979), *El circo callejero* (1980), *Vida y muerte en el litoral* (1980), *La moneda del centavo y medio* (1981), *El guadañas* (1981), *A la Ceiba que llora abandonada en La Playa con Junín* (1982), *Chibchacún, recuerdos de un futuro incierto* (1983), *El bufón* (1984), *Esperando a Tell* (1986), *El buscador de sonrisas* (1986), *Pantomamos* (1986), *Los espanta sueños y el pequeño juglar* (1987), *Ciudad olvidada* y *La casa rodante* (1977).⁹
- Poesía: autor de innumerables poemas difundidos en gran parte en el *Mensajero* (1976-1983), su boletín de publicación personal.
- Cuentos: *Anahuac o el hombre que quería volar* (1975), *Chulí y las montañas mágicas del emperador* (1977), *La hoja negra del viento del viejo de las barbas blancas* (1977).
- Libros: fueron tres los libros escritos por Juangui, siendo el más reconocido *Cartas a Tell* (1985), una narración corpo-poética de, para y en Medellín. Las dos restantes fueron las dramaturgias de las obras: *La moneda del centavo y medio / El guadañas* (1981) y *La Ceiba que llora desconsolada en La Playa con Junín* (1982).
- Producciones musicales: *Que se agrupen las gentes del pueblo* (1985) y *Canto a los trabajadores* (1987).

Juangui dejó su archivo personal, un patrimonio colombiano y de la humanidad. Está compuesto por fotografías, postales, recortes de prensa, cartas, canciones, programas de teatros, *brochures*, manuscritos, videos, libros, obras de teatro, audios, afiches, agendas y dibujos. Es una riqueza infinita ofrecida para nosotros por el juglar Juangui.

El proceso de racialización y la resistencia artística de Juangui permite comprender críticamente la forma de subjetivación y la estructura del racismo que está detrás de la formación de una tradición intelectual.

Racismo y resistencia intelectual de Juan Guillermo Rúa Figueroa

Arboleda Quiñónez (2011) examina diversas trayectorias individuales y colectivas de políticos, escritorxs, artistas y gestorxs culturales afrocolombianxs que actuaron desde la segunda mitad del siglo XIX hasta la década de 1980, demostrando, a partir de la descripción minuciosa de sus vidas y sus producciones, cómo

el pensamiento político intelectual afrocolombiano ha sido sometido bajo un patrón de clandestinidad a un proceso sucesivo de clandestinización pública, que se expresa en la larga duración en forma heterogénea y estructural con diferentes intensidades y discursos en cada momento y espacio concreto. (6)

La formación de la "intelectualidad" es en la modernidad un mecanismo sumamente sofisticado del racismo estructural en el que, al unísono con el rebajamiento, la desconsideración y

el desprecio de las capacidades cognitivas del elemento africano, produce también el olvido de sus orígenes mediante la adquisición de la forma “civilizada” de cultura (producción de sentido). Es un “apagamiento”, una periferización y como tal una “clandestinización” que las élites blanco-mestizas y el Estado ejercen al pensamiento afrocolombiano fundamentado en cuatro órdenes: escamoteo, tribalización, trivialización y invisibilización (Arboleda Quiñónez 2011, 6).

La selectividad se dinamiza sobre estos órdenes fundamentados estructuralmente, pero que se concretizan subjetivamente en una articulación que supone entonces un “epistemicidio” y un “mnemocidio”;¹⁰ es decir, establece la destrucción y desaparición de una tradición ancestral de matriz africana. Por un lado, asesina y, por otro, se encarga de no dejar vestigios de su crimen, escondiendo desmedidamente todo registro, todo recuerdo, cualquier signo que pudiera dar voz a la presencia incómoda de la tradición que debe ser borrada.

Ahora bien, la “plasticidad simbólica” (Reis y Silva 1989), la capacidad para apropiarse de símbolos y signos de la cultura católica o europea en general para re-semantizarlos es una de las estrategias y de las manifestaciones de resistencia en lo que ha sido una inversión de la selectividad para formar una tradición intelectual afrocolombiana que logró superar los embates del racismo en todas sus manifestaciones y consolidarse como intelectuales obteniendo un reconocimiento de su trabajo por la sociedad en el ámbito local, nacional e internacional. Siguiendo a Arboleda Quiñónez (2011), habría que entender que

la constelación afrodiaspórica ha planteado el tipo de intelectual que requiere y lo produce en cada momento [...] Dicho intelectual es el sujeto reconocido socialmente en una determinada comunidad, por sus prácticas de producción y socialización de ideas y conocimientos, que para el caso de estas comunidades subalternizadas no pasa como requisito indispensable por la escritura alfabética. (5)

Esta tradición (en la que puede agregarse un sinnúmero de manifestaciones culturales) es indispensable para pensar la intelectualidad y el ejercicio teatral-político-literario de Juangui, y aunque en ninguna parte de su archivo aparezcan conexiones, ni mención de él con los intelectuales afrocolombianxs y afrodiaspóricxs clásicxs, sí hay unas coincidencias de preguntas, preocupaciones, búsquedas, construcciones, cuestionamientos, etc., que nos permite entender que Juangui estaba permeado y con conocimientos de ciertos procesos y discusiones que se daban en la ciudad, en el departamento, en el país y en el mundo. La evidencia profunda de esto son los debates planteados por él mediante advenimientos, arrullos y alabaos en la obra *Vida y muerte en el litoral*.¹¹

Aunque dejamos de ser esclavos, no somos libres, como usted ve [...] Que duémete, duémete, que duémete ya, que, si no se duerme, se enoja el papá. Y, si el negro es bueno y se duerme ya, su tata Montero se va a trabajá pa’ que el negro un día vaya a trabajá, no rompiendo roca, no señó, eso ni pensá. Mi negro se va pa’ la capital, pa’ aprender en libros toditas las cosas que no sabe acá. Pa’ que aprenda a hablar como los señores. Dormite nomá... Dormite nomá [...] Que, si no se duerme, me arrepiento ya. Y ahí sí, me negrito, a ganarse el pan, vendiendo pescao, chontaduro y sal [...] Negro me llaman porque soy negro, nunca he tenido otro color [...] mi negra parió un cipote negro [...] negro como el papa como un cimarrón. (Rúa 1980b)

Juangui pensaba, soñaba, veía, criticaba y escribía teatro. El tinglado, las tablas, eran sus dispositivos para dialogar, descifrar y narrar el mundo. Juangui plasmó en escena todas las preocupaciones sociopolíticas que lo abarcaban. Su accionar político-artístico fue el instrumento para responder a todas las situaciones locales, nacionales e internacionales que respiraba, sentía,

soñaba y sufría. Sus poemas, canciones, cantos, cartas, obras y dramaturgias certifican esto. Una mente brillante y versátil que logra interpretar y traducir escénicamente todo lo que lo rodea. El arte se convirtió en una forma de expresión de la realidad de su experiencia vital. Esto decía en 1982: “El teatro es para mí una síntesis de la vida misma y de todo el arte. Hay muchas escenas de la vida cotidiana que vistas en teatro cobran más sentido [...] Hay que tomar las situaciones que se dan en la vida real y crear a través de ellas” (Sánchez 1982).

En 1985, publica *Cartas a Tell*, el cual se torna su escrito más conocido, leído y estudiado. Es una narración corpo-poética de Medellín. Diversas emociones atraviesan los textos-días que minuciosamente son enarbolados. No es la voz de un individuo la que se escucha, tampoco es la inventada remitente Tell. Son los ecos de una ciudad en afugias que dialoga entre sí, descifrando las realidades, delimitando los temores y pronunciando las predicciones de una urbe infestada de caos, miedos, desidias y una hecatombe a instantes de explotar. Es un texto indispensable para comprender las dinámicas sociopolíticas de Medellín entre las décadas de 1970, 1980 y 1990. *Cartas a Tell* es un antecedente y un puente literario-poético de obras clásicas de la literatura urbana antioqueña y colombiana, como *No nacimos pa' semilla*, de Alonso Salazar (1990); *La virgen de los sicarios*, de Fernando Vallejo (1994), y las películas *Rodrigo D. No futuro* (1990) y *La vendedora de rosas* (1998), del cineasta Víctor Gaviria. Todas estas obras narran la descomposición social de una ciudad. No obstante, la capacidad crítica para expresar el movimiento real de una sociedad en decadencia intrigan las razones por las cuales *Cartas a Tell* no hace parte del canon cuando se piensa esa tradición, mucho más si se observa el grado de difusión y conocimiento que estas obras y sus autores tienen en relación con Juanguí, siendo este realmente un precursor de este tipo de literatura.

Así que el procedimiento de la selectividad en la formación de la tradición intelectual “paisa” opera directamente sobre el legado de *Cartas a Tell*, y de Juanguí como intelectual afro, no solo porque su contenido queda reducido a un número selecto de conocedores, raros especialistas de la literatura paisa, sino también porque la obra es vaciada del contenido afrocolombiano, de la mirada experiencial de la subjetividad afro en medio de la decadencia social.

La experiencia de racialización a la que fue sometido Juanguí demuestra que el contenido de su obra es también una resistencia interna; mejor dicho, Juanguí experimenta como conflicto interno (psicológico) lo que es un mecanismo externo (estructural) de racismo. Es en ese sentido que en *Cartas a Tell* Juanguí descarga meticulosamente sus pensamientos. El poemario también se puede identificar como una válvula de escape ante la angustiante situación que vivía: llevaba dos años ciego, padeciendo un tumor en el cerebro, con varias trepanaciones, sin poder ejercer su labor artística, con una economía precaria, sin apoyo del Gobierno, con una asfixiante represión social estatal y múltiples asesinatos a líderes sociales, artistas, y a quien tuviera un pensamiento divergente al régimen. En el poema *Enero 15*, podemos descifrar una potente reflexión marcada de angustia:

Enero 15. El tinglado me absorbe. No puedo dejar mi rol interrumpido después de que termina la función. Tell, querida, el ser actor de mi propia tragedia me resulta algo monstruoso. A veces no se sabe a ciencia cierta, si es teatro la vida, o si solo realmente se vive cuando nos transformamos en escena. (Rúa 1985a)

¿Cuál sería la tragedia? ¿Qué sería lo monstruoso?¹² Juanguí era incompatible con los valores promovidos por la sociedad y el *ethos* paisa. Aunque logró trascender en el mundo artístico gracias a su talento y carisma, padeció los embates racistas, en una sociedad como la de Medellín de la segunda mitad del siglo XX. ¿Cómo construyó su identidad afrocolombiana en medio de una sociedad tan férrea y dominante como la paisa? ¿Cómo logró separarse de los presupuestos e imposiciones escolares, culturales, religiosos, artísticos y políticos paisas?

En su archivo, encontramos silencios respecto de estas preguntas. Creemos que a esto se refiere cuando habla de la “tragedia” y de lo “monstruoso”. Ir a contracorriente de la sociedad y de los valores donde nació es una “tragedia” y es algo “monstruoso”. Es una carga y un desafío extremo. Aun así decide en una ciudad con un número muy bajo de población afro autodeclararse “negro”: “Negro me llaman porque soy negro”, esta es su autodeclaración identitaria, la realiza con *Vida y muerte en el litoral* (1980) a sus 24 años. Desafía la institucionalidad y a la sociedad paisa que lo formó para negarse como “negro”, pero que lo trataba como “negro”. Juanguí respondió con gallardía a lo que desde siempre le habrían hecho sentir: era un negro en una sociedad que se considera blanca. ¿Cuántas burlas escuchó? ¿Cuántas persecuciones vivió? ¿Cuántos rechazos padeció?

En la trayectoria de Juanguí, se manifiesta una incompatibilidad con los valores enunciados por la identidad regional paisa. Esta identidad, difundida desde el siglo XIX por la élite empresarial y política antioqueña, define al hombre nacido en estas tierras, al paisa, (acortamiento de la palabra *paisano*) como blanco, católico (“más que el papa”), colonizador, (ultra) conservador, trabajador (“amante del dinero por encima de todo”) y hombre de familia. Todo lo contrario a las convicciones existenciales de Juanguí. Era “negro” (como se autodeclara en la obra citada), militante de las Juventudes Patrióticas (JUPA) del Movimiento Obrero Independiente y Revolucionario (MOIR), teatrero, viajero, sin esposa y sin hijos.

Al ser nombrado y entrevistado por la prensa local, ciertos periodistas encontraban la necesidad de resaltar aspectos que ellos consideraban relacionados con el origen afro de Juanguí: “su piel achocolatada [...] el San Martín de Porres del Teatro Antioqueño” (Aristizábal 1981); “ritual negroide” (“5 años del teatro ambulante”); “tradición negra” (Villa 1983); “y el negro Juan Guillermo se despide con su sonrisa limpia” (Salazar 1988); “su mismo rostro moreno” (Mesa 1988); “un delgado hombre moreno” (Natacha s. f.); “el negro Rúa” (“Juan Guillermo Rúa” 1998). Calificativos de una prensa que solapadamente encubre el racismo con una cordialidad que más que exaltar la matriz afrodescendiente la folcloriza, la minimiza y la hace un elemento de ser notado, como si de lo que se tratase fuera de una superación del elemento no paisa para ingresar en el canon de los creadores paisas. El grito es entonces también una denuncia: “el ser actor de mi propia tragedia, me resulta algo monstruoso” (Rua 1985b, 4).

Su biografía se marca por la tragedia de ser negro en una sociedad de paisas, que al mismo tiempo que lo acepta lo rechaza y lo minimiza. En una de las entrevistas realizadas, su amiga María Eugenia Legarda relata la existencia de ciertas mofas e improperios creados contra él y de cómo lo llamaban “Melchor” cuando participaba con un grupo de allegados. Juanguí vivió y padeció la cordialidad agresiva de la sociabilidad paisa; lo jocoso de sus relaciones interpersonales encerraban en sí mismas un racismo estructural que banalizaba lo que para él era una tortura, experimentar su propia tragedia en el escenario de la amistad (María Eugenia Legarda, comunicación personal, 21 de junio de 2022).

Del mismo modo, al dialogar con sus hermanxs sobre la identidad afrocolombiana de Juanguí surgen varias posturas. Todxs se autodeclaran “negrxs”. Identifican el origen afro del padre, nacido en un antiguo palenque ubicado a dos horas y media de Medellín, con el cual no tienen ningún tipo de relación. Ovidio, el hermano mayor, es vehemente al afirmar no tener experiencias de racismo en Medellín, el buen trato de Medellín hacia ellos, cómo las acciones afirmativas son una forma de exclusión y de inferiorización de la comunidad negra, pertenecer a todas las sangres gracias al origen indígena de su madre procedente de Liborina, Antioquia. Al ser indagadas sobre los temas étnico-raciales, las dos hermanas solo se limitan a autodeclararse “negras”. Las palabras y el posicionamiento político del hermano menor, Édgar, son otras: su formación identitaria afrocolombiana inicia en 1980 con los procesos artísticos formales en la ciudad; recuerda cuando Chucho Mejía, su profesor de folclor en la Escuela Popular de Arte (EPA), le “enseñó a ser negro”; describe cómo sus hijxs en ciertas situaciones han sido rechazados por el color de piel en la ciudad; rememora las enseñanzas y el llamado a la conciencia

étnica del guerrillero afro Kunta Kinte en los barrios periféricos de Medellín; se vincula a los procesos organizativos de base afro en la ciudad y en el país; lidera el proceso de consecución de la Casa de Integración Afrodescendiente en Medellín; es candidato a la Cámara de Representantes por la Circunscripción Especial de Comunidades Negras en 2010. El entorno familiar demuestra entonces la ambivalencia, la dificultad y el ejercicio de resistencia que significó para Juangui el “tornar-se negro” (Souza 1983), ya que en él se experimentaban las herencias coloniales del proceso de racialización; integrarse en la tradición cultural significaba dejar sus orígenes, identificarse como negro, llevar su tragedia al seno de la familia.

El discurso con el que es nombrado y representado desde el Estado redonda también en lo “monstruoso”. En las amplias discusiones sobre las identidades étnico-raciales que han surgido en Colombia, los Gobiernos de turno han cumplido la función de construir, repetir, cimentar y perpetuar discursos de odio, de racismo y de estereotipos hacia los grupos sociales que no entraban, ni entran, en el padrón establecido por las élites coloniales y republicanas. Los términos “trigueño” y “mulato” brotan del archivo como las insignias de su identificación gubernamental. Son las maneras en que la institucionalidad colombiana identifica étnicamente a Juangui. La primera pertenece a la cédula de ciudadanía expedida por la Registraduría Nacional del Estado Civil. La segunda proviene de un trabajo final de grado de la Universidad de Antioquia (Osorio 2012). Ambos términos son construcciones coloniales que buscaban denigrar y perseguir las relaciones interraciales en ese tiempo, principalmente las dadas con los africanos. Términos ampliamente difundidos y utilizados con una connotación animalésca, “monstruoso”, bestial, salvaje e irracional (Zapata Olivella 1989, 129).

La trayectoria teatral de Juangui está permeada por la vinculación y las profundas discusiones de la participación de los grupos de teatro en los partidos políticos y en los múltiples movimientos de izquierda de la época. Existía en él un fuerte vínculo con las organizaciones barriales, estudiantiles, comunitarias, sindicales y sociales. Lideró diversas acciones del gremio teatral en Antioquia, en especial el Festival del Día Internacional del Teatro en Medellín. Juangui, en conjunto con lxs artistas contemporáneos a él, son pionerxs en las exigencias de políticas públicas artísticas en Medellín, en Antioquia y en Colombia. Las incipientes políticas ofrecidas en estos tiempos, por las secretarías de Cultura y el Ministerio de Cultura, son sus sueños, y de “aquellxs locxs” que les demandaban a lxs gobernantes un país y una ciudad dispuesta y comprensiva de la trascendencia del arte para la sociedad colombiana. La osadía de Juangui apuntaba a la movilización social, cultural, artística y de gestión. En medio de su labor literaria, artística y política, Juangui realizó constantes denuncias al Gobierno local y nacional por la ausencia de políticas públicas y los innumerables recortes presupuestales, cuestionando las instancias gubernamentales de Medellín y su desidia en aspectos de apoyo, fomento, formación y divulgación artística, así como en otras áreas sociales:

CONCURSO DE TEATRO. El Teatro Ambulante de Medellín convoca a un concurso de obras teatrales para un solo actor, con el objetivo de “fomentar la creación teatral e impulsar a los jóvenes escritores a continuar esta olvidada labor”. [...] De otro lado, ya cité a un concurso de monólogos *con el cual espero golpear de manera muy sutil a quienes deberían hacer este tipo de eventos y no lo hacen* [la cursiva es nuestra]. (Luz 1982)

Desde finales de la década de 1970, existió una agudización del conflicto social y político en Colombia, proliferando la violencia, que se dirige también contra lxs artistas, accionar que se constata en el hecho de que compañerxs de Juangui, miembrxs del movimiento artístico de Colombia, fueron asesinadxs por las fuerzas del orden.¹³ No fue solo un discurso racista del Estado, también significó un proceso de persecución, perfilación, intimidación y posterior “mnemocidio”;¹⁴ considerando su participación en los movimientos sociales y partidos de izquierda en Colombia, así como en dos eventos internacionales que marcaron su trayectoria: la Tercera Muestra de Teatro en Nicaragua en 1982, invitado por el movimiento sandinista en

el cual representó a Colombia y presentó sus obras en varias ciudades del país (figuras 2 y 3) (a su regreso a Medellín dictó varias conferencias sobre la situación política, artística y social de Nicaragua), y el Tercer Festival de América Latina en Holanda, donde Juanguí actuó en Utrecht, Ámsterdam y Róterdam. Este evento estaba enmarcado en actividades de solidaridad y rechazo a las intervenciones militares en Latinoamérica. Contó con la participación de artistas y diversas manifestaciones culturales de Perú, Paraguay, Uruguay, Surinam, Nicaragua, Brasil, El Salvador, Guatemala, Cuba y Honduras (figuras 4, 5 y 6).

Juanguí denunció la persecución que recibió por las fuerzas del orden del Estado colombiano. Esto lo atestiguan los relatos *Inspección de rutina* (*Mensajero* número 3) y *Fin de semana de un actor* (Rúa 1987b):

Siendo las seis y treinta (6:30 p.m.) del Domingo 1º. de Febrero voces y botas apresuradas golpearon las escalinatas que conducen a la casa en medio de un ambiente de terror y miedo los hombres asaltados de pánico golpearon la puerta —abran, abran que es un allanamiento— perplejos abrimos la puerta de la casa siendo arrebatada por unos cuerpos uniformados fuertemente armados que penetraron sin pedir permiso, repartiéndose adentro y afuera de ella. Nosotros apelamos por la orden de allanamiento la cual no se nos enseñó, preguntamos —¿por qué se nos hace esto? ¿Qué motivos hay? Mas solo el silencio respondió a nuestras preguntas —“Solo es una inspección de rutina que se hace en todos los barrios” —Pero que extraño, nos preguntamos, ¿solo en nuestra casa? requisaron en busca de algo y solo pudieron encontrar nuestra caja de pandora, que con una gran sonrisa los saludó. La echaron a rodar y desde allí salieron nuestros trajes y muecas a danzar como todos los días. Pidieron nos identificáramos y cada uno puso la cédula sobre la mesa. —¿Pero qué hacen? —Somos artistas. —Y dónde presentan sus espectáculos? —En cualquier lugar donde nos reclame la alegría. El tiempo transcurrió entre preguntas que cada vez daban por entendido lo absurdo de ese momento, luego de concluidas sus “labores” y al no encontrar pruebas que desligan nuestro quehacer teatral se disculparon haciéndonos firmar un documento donde

Figura 2. Juan Guillermo Rúa Figueroa en Nicaragua (tercero de izquierda a derecha) representando a Colombia con Patricia Areiza, segunda de izquierda a derecha (ministra de Cultura, 2022-2023) Fuente: Wedel (1982).

Figura 3. Juan Guillermo Rúa Figueroa tocando el cuatro en la III Muestra de Teatro en Nicaragua Fuente: Wedel (1982).

V
V



La delegación Internacional invitada a la III Muestra Nacional de Teatro, Francisco Pérez Estrada en momentos en que visitaba San Pedro del Norte para conocer de cerca la situación fronteriza.— (Foto: R. Wedel).



El cuatro y el AK unidos en un solo haz en una presentación del compañero colombiano Juan Guillermo Rúa, en Santo Tomás como parte de las presentaciones de la Muestra de Teatro.

constara el buen trato material, como si esta acción no tocara la sensibilidad humana. Por un momento nos sentimos protagonistas de una trágica escena donde solo había un perdedor y ese éramos nosotros. A las ocho y treinta (8:30) p.m. se marcharon cansados, habían terminado su ensayo.

Como artista afro e intelectual político, Juanguí revitalizó la lucha ancestral de los pueblos por su liberación; con alegría atacó la barbarie y la violencia que encontraba permanentemente en las calles. Juanguí no fue asesinado violentamente, ni tampoco lo desaparecieron como a sus compañerxs. Lo dejaron morir lentamente, fue víctima del sistema de salud colombiano, como consta en una carta enviada a la periodista cubana Lourdes Pasalodos Díaz en la que denunciaba este dispositivo del Estado para “dejar morir” (Mbembe 2011):

Existen una serie de problemas que realmente son difíciles de solucionar, pues la mayoría de los hospitales aquí, pasan por una dura crisis y muchos de ellos han sido cerrados por falta de presupuesto estatal. Como ya ves, la salud aquí es una incertidumbre y aunque hay gente con la suficiente capacidad para ejercer sus profesiones, les queda difícil, porque a cada momento se recortan más los presupuestos, no solamente para la salud, sino para la educación, para la cultura y para todo lo que sea bienestar social. (Rúa 1985a)

El carácter estructural del racismo produce la tragedia que es vivida por Juanguí que como actor hace de la resistencia un modo de vida de creación y denuncia política. Su potencia creativa hace que en él se integre tanto el artista-gestor cultural, el intelectual letrado y el político (Arboleda Quiñónez 2011, 212), pero también el archivero de sí mismo, el guardián de su propia creación, de su legado crítico cultural. Sus cantos, textos, voces, actos y pasos reflexionan, cuestionan e inspiran un futuro y un presente más digno para todas “las gentes del pueblo”; como versa su canción más reconocida. Por eso, su obra y memoria hace parte de la tradición afroliberal de la Medellín del siglo XX.¹⁵

Figura 4. Afiche del Tercer Festival de América Latina
Fuente: Archivo Personal Juan Guillermo Rúa Figueroa.

Figura 5. Presentación de Vida y muerte en el litoral en el Tercer Festival de América Latina, Holanda, 1983
Fuente: Archivo Personal Juan Guillermo Rúa Figueroa.

Figura 6. Presentación de La moneda del centavo y medio en el Tercer Festival de América Latina, Holanda, 1983
Fuente: Archivo Personal Juan Guillermo Rúa Figueroa.

V
V



Para comprender la trayectoria intelectual de Juanguí, nos abocamos al intelectual afrocolombiano Manuel Zapata Olivella, debido a la trascendencia y el impacto de su obra en el ámbito local e internacional, y a la cercanía de las búsquedas políticas, artísticas, literarias y étnicas de ambos. Los cuatro libros de viaje de Zapata Olivella (*Pasión vagabunda* [1949], *He visto la noche* [1953], *China 6 a.m.* [1954], *Tambores de América para despertar el viejo mundo* [2020]) estimulan a pensar que dentro de la trayectoria de este caminante eterno emana una “epistemología vagabunda” (Cabezas Galindo 2022). La epistemología la definimos como la comprensión del ser humano pluriversal en contextos geopolíticos e interculturales.

Esta “epistemología vagabunda” (y sus tres componentes: investigación vagabunda, proyección étnica vagabunda y las “orixanarrativas”) impulsan a acercarnos a nuestras realidades y problemas desde otros lentes: los nuestros, sin la sempiterna dependencia europea, norteamericana, colonial e imperialista. En *Las claves mágicas de América*, Zapata Olivella reitera, plantea y argumenta esta necesidad imperante. Creemos que es un buen resumen de lo que denominamos “epistemología vagabunda”:

En la interpretación formal de los fenómenos culturales de América, siempre mirados desde la perspectiva del colonizador, los hechos suelen examinarse con el rigor histórico del método cartesiano [...] Hay un marco, una hipótesis, una teoría que responde a una experiencia conocida. La causalidad, la contingencia, la concreción. *Pero América, aventura de los sueños, hazaña de la improvisación, laboratorio de las acciones y las sangres, exige su propia dinámica interpretativa* [la cursiva es nuestra]. (Zapata Olivella 1989, 110)

La “epistemología vagabunda” emanada de Zapata Olivella permite comprender la trayectoria corta pero vehemente del intelectual afrocolombiano Juan Guillermo Rúa Figueroa. La eterna búsqueda (incomprendida, criticada y menospreciada) de querer estar en las entrañas del pueblo, de querer recorrer el mundo para escudriñarlo, escucharlo, denunciarlo y actuarlo (muy disidente de los valores paisas), se corresponde con la investigación vagabunda inmersa en toda la producción de Zapata Olivella. La proyección étnica vagabunda dialoga con las inquietudes y preguntas identitarias étnico-raciales expuestas en el archivo de Juanguí. Las obras *Chibchacún* y *Vida y muerte en el litoral* plantean una disrupción del ideal blanco homogeneizador paisa. La primera inquiriere las cosmogonías de los pueblos originarios del territorio colombiano. La segunda es un tratado sobre las visiones sincréticas del devenir espiritual, religioso y sociopolítico del pueblo afro del litoral pacífico.

Las “orixanarrativas” nos guían para discernir el portento de intelectual afro que fue/es Juanguí. Pese a todas las vicisitudes, encontró las formas, maneras y variats aliadxs para llevar a cabo su propósito político-artístico: “que se agrupen las gentes del pueblo”, incompatible con la idea colonizadora paisa, pero estrechamente cercano al mundo solidario y horizontal expuesto por Zapata Olivella en *Changó, el gran putas*, en los dos últimos ensayos de *La rebelión de los genes* (1997) y en *El árbol brujo de la libertad* (2002).

El racismo pone límites a la creatividad afro, de ese modo produce la imagen del “genio” como prototipo de la blanquitud; no obstante, el recorrido experiencial de Juanguí demuestra que su “genialidad” tiene como fundamento su padecimiento y su resistencia como fuente de creación. Al retomar la ancestralidad de sus orígenes, su práctica política produce una ruptura interna en su subjetivación, de ahí que su potencialidad creativa se enraiza en el cuestionamiento de los límites que fueron impuestos a su expresividad; su talento no es el de un “genio innato”, sino el de la resistencia, el de una experiencia biográfica (interna) que se liga a una sociabilidad que es objeto de crítica y de significación cultural-artística (externa).

Lo subjetivo de la creación artística de Juanguí es producto del recorrido y acumulado histórico de las luchas de lxs oprimidxs y las comunidades afro por la emancipación, en ese sentido su

individualidad es la objetivación y encarnación ético-mítica de la negritud y su ancestralidad, siendo un verdadero genio mundial e insignia de la lucha y resistencia de lxs oprimidxs.

Un archivo contra el racismo y el olvido

Un archivo es un receptáculo de registros, un instrumento para preservar las marcas de lo que corre el riesgo de perderse en el tiempo. Se trata de repositorios de la memoria en los que se guardan marcas y trazos de la construcción de un sentido. Los archivos son antídotos para el olvido y como tal herramientas para combatir el mnemocidio. Toda la vida de Juangui estuvo marcada por la resistencia artística a los procesos de racialización; su vida es toda una alegoría del racismo estructural y los medios por los cuales el arte se convierte en un instrumento de su superación. En ese sentido, intuyó que junto con sus creaciones debería también ahondar en un esfuerzo para su propia preservación, es decir, el “ser actor de su propia tragedia” significó en igual medida ser un “archivista de sus memorias”.

Desde muchos antes de su deceso guardó sigilosamente fragmentos de sí mismo, como en una urgencia en la preservación y acumulación de estos, que le significaban otro desdoblamiento de su ejercicio creativo, una puesta de nuevo en escena más allá de su desaparición física. Por eso, su archivo es una riqueza infinita. Se trata de la huella, la marca de Juangui, los múltiples registros de una personalidad que crea infinitas personalidades, desdoblamientos artísticos, que en sí mismos son una herramienta para la crítica y la liberación de la intelectualidad afro frente a los procesos de racialización. En ese sentido, este no es un archivo como cualquier otro, se trata de un material que en sí fue instrumento de lucha contra el racismo que trató de borrar de la memoria el registro de la creación de un intelectual afrocolombiano.

Después de la muerte de Juangui el archivo ha sido preservado y difundido por su familia, asumiendo el desafío titánico de mantener y perpetuar la memoria de “el último juglar” como es reconocido. Frente a este esfuerzo (de lxs herederxs “naturales del legado”) por preservar los materiales, tendremos que considerar que los archivos de lxs afrointelectuales presentan varias dificultades.

Al ser la población afro sistemáticamente excluida, rechazada, perseguida y prohibida por la educación formal en Colombia, se inhabilitó la posibilidad de que lxs afrointelectuales plasmaran en papel sus pensamientos, por tanto, significaba la no existencia de sus obras y de sus archivos.

Como consecuencia del punto anterior, la institucionalidad colombiana generó una meta-narrativa sobre la ausencia de racionalidad y, por tanto, de creación de pensamiento de la población afrocolombiana. Uno de los apartados de este discurso, diseminado en toda Colombia, era/es la predeterminación exclusiva de lxs afrocolombianxs, dadas sus limitaciones/ausencias cognitivas a la danza, a los deportes, a la minería,¹⁶ al trabajo de fuerza, al servicio doméstico, etc.

En medio de ese panorama hostil, surgieron/surgen mujeres y hombres que crearon diversas estrategias para vencer el ostracismo texto-céntrico¹⁷ implantado por el sistema racista en la Colonia y en la República. Los dos casos más relevantes en Colombia son Candelario Obeso (1849-1884) (Obeso 1950) y María Teresa Martínez de Varela (1913-1998) (Mena Lozano 2009). Ellxs fueron/son rechazadxs y cuestionadxs por la institucionalidad y la sociedad colombiana, manifestándose en la negación a la publicación de sus obras, en la poca o nula difusión, en el rechazo y en el olvido de sus memorias consignadas en sus archivos personales. El ejemplo más execrable es lo sucedido con el archivo de Manuel Zapata Olivella (Gómez 2011).

Debido al racismo, el epistemicidio y la clandestinización, la obra y los archivos de ellxs son desconocidos por la mayoría de la comunidad afrocolombiana.

En las familias herederas de las obras y de los archivos suceden estas situaciones:

- Desconocen la obra y el archivo.
- Conocen la obra y el archivo, pero no lo leen ni lo estudian ni lo difunden.
- Conocen el archivo, lo leen, lo estudian y medianamente lo difunden; sin embargo, no tienen los conocimientos ni las capacidades técnicas, teóricas, administrativas y financieras para administrarlos y difundir los archivos como se corresponde. En muchas ocasiones este desconocimiento, en saber cómo se administra un archivo, contribuye al deterioro y a las pérdidas irreparables de documentos.

El archivo de Juanguí se encuentra en una situación precaria. Ha sufrido diversos “robos” y pérdidas de fotografías, libros, cartas, etc. De igual forma, los diversos documentos sufren el desgaste natural por el tiempo, el uso, la manipulación inadecuada y por no poseer la conservación especializada que requiere. En 2002, tiempo de las sangrientas y controversiales operaciones militares Orión, Majestad, Mariscal y Antorcha desarrolladas en la comuna 13 de Medellín, el archivo estuvo a punto de perderse. En esa comuna, fue desplazada su hermana Myriam y su familia, quien cuidaba del archivo por esos días. Recibió amenazas de los paramilitares, su casa fue ocupada y días después devastada. Dos meses antes de que esto sucediera, su hermano Édgar le solicitó el archivo para estudiarlo, por lo que por causalidades (de los orixás) la memoria de Juanguí se preservó. Hasta la actualidad Édgar es el guardián del archivo.

Entre 2007 y 2012, la periodista Paula Camila Osorio Lema inició como parte de su trabajo de investigación para graduarse como periodista una organización previa del archivo, ordenando parte del material por carpetas y en categorías como teatro, teatro ambulante, fotografías, cartas, postales, muerte, etc. Según comenta:

El archivo de Juan Guillermo eran básicamente dos bidones, muy grandes azules, con todas las cosas echadas ahí, [...] ni siquiera encarriladas, no, o sea, las hojas arrugadas, además los bidones tenían como humedad por dentro, entonces muchas hojas estaban cogiendo como hongo, estaban en muy mal estado, estaba en pésimo estado [...] me lo entregó, pues, en unas cajas de cartón, súper-desordenado, eran la mitad de lo que yo había visto en la casa de él. O sea, como que en cada cambio de mano, se iban perdiendo cosas [...] no hice como la tarea de organizar de manera muy rigurosa el archivo, pero sí clasifiqué las cosas. (Paula Camila Osorio Lema, comunicación personal, 19 de agosto de 2021)

Este intento de organización y sistematización se encontró con la dificultad del manejo familiar del acervo, evidenciándose la pérdida de algunos elementos (como fotografías y otros documentos) y reconociéndose la necesidad de un cuidado profesional de este. Ahora, también se vislumbra la posibilidad de aumentar el contenido de los registros, ya que surgió la eventualidad de encontrar muchos más por medio de amigos cercanos de Juanguí.

Ante esta situación, como parte de otro proceso investigativo y la práctica pedagógica de la maestría, se produce un segundo intento de sistematización y digitalización¹⁸ por parte de Gustavo Adolfo Bustamante García y Wilson David Cabezas Galindo,¹⁹ quienes, como un

ejercicio de responsabilidad política, manifiestan a la familia la necesidad de donar el archivo al Programa de Estudios de las Africanías y al Sistema de Bibliotecas pertenecientes a la Universidad de Antioquia. El proyecto es iniciar una sección de archivos de intelectuales afro de Medellín. Con estas entidades, ya se han tenido reuniones y han manifestado la disposición para este proyecto. Hasta el momento solo se ha logrado la autorización para la difusión del archivo digitalizado²⁰ en la página web del Sistema de Bibliotecas.

Ambos investigadores llegan por experiencias distintas a la obra y vida de Juangui; sin embargo, sus senderos se cruzan en el interés de preservar, difundir e institucionalizar el archivo, y aunque no poseían conocimientos especializados en bibliotecología y archivística, retomaron sobre la base de los recursos y materiales al alcance. Se comienza a reclasificar el archivo físico en documentos personales, separando cartas, fotografías, algunas notas personales, documentos oficiales como su cédula y de identificación; también se distinguen sus escritos de obras, sus afiches de funciones y sus reconocimientos; asimismo, se hace en el computador y se crean unas primeras carpetas con estos nombres para comenzar a guardar lo digitalizado en cada una, y así tener un orden del acervo. Toda esta digitalización de las dos cajas recibidas por parte de Édgar Rúa duró aproximadamente año y medio (2021-2022), pero aún se sigue alimentando el archivo con documentos encontrados a través de sus familiares y conocidos.²¹

El principal alcance con este trabajo fue reconocer el legado de Juangui como patrimonio cultural inmaterial, y para esto se ha logrado la preservación de su archivo con vistas a dejar este en mano de una institución coherente, que consideramos sea una universitaria, en la cual puedan reposar sus archivos y tener un tratamiento adecuado, y en ese sentido poderlo conservar.

La construcción del archivo es entonces un esfuerzo mancomunado por mantener vivo el legado de Juangui, pero también es una puerta de entrada a la negada tradición de intelectualidad afro de la Medellín del siglo XX, una herramienta de investigación que demuestra que más allá del racismo estructural la creatividad de las subjetividades subalternizadas es mucho más rica que todos los procedimientos y dispositivos que procuran su apagamiento. Lo primero como un desdoblamiento del propio Juangui y lo segundo como una continuación de su legado por parte de quienes han trabajado en la construcción y preservación del "archivo de sí mismo". La puesta en escena de Juangui más allá de su propia desaparición física vincula a otros actores y actrices, que desvelando la tragedia pretenden superar las barreras del racismo en una sociedad que solapadamente les niega el derecho a pertenecer a una tradición cultural e intelectual. A esto se refiere Arboleda Quiñónez (2011) cuando conceptualiza y denomina "suficiencias íntimas" a esa superación de la ignominia estatal y social:

Suficiencias íntimas, entendidas como cúmulos de experiencias y valores siempre emancipatorios; reservorio de construcciones mentales operativas, producto de las relaciones sociales establecidas por un grupo a través de su historia, que se concretan en elaboraciones y formas de gestión efectivas, verbalizadas condensadamente en ocasiones, siendo orientaciones de su sociabilidad y su vida. Son suficiencias en la medida en que no parten de las carencias, sino que insisten ante todo en un punto de partida positivo. (11)

La trayectoria del intelectual afrocolombiano Juangui se potencializa cada vez que se introduce en el universo significativo de sus memorias, donde son depositados los registros de estas "suficiencias íntimas"; que abren un sinnúmero de posibilidades interpretativas acerca del racismo, la ciudad y sus hostilidades, el modo en que es entendido el teatro y la creatividad artística y la manera en que se combaten las herencias coloniales en la producción cultural afrolatinoamericana. El archivo es un constructo de la subjetividad de Juangui, pero también una serie de documentos históricos objetivos de un momento en el desarrollo del racismo y la resistencia, así como una fuente constante de inspiración para las generaciones

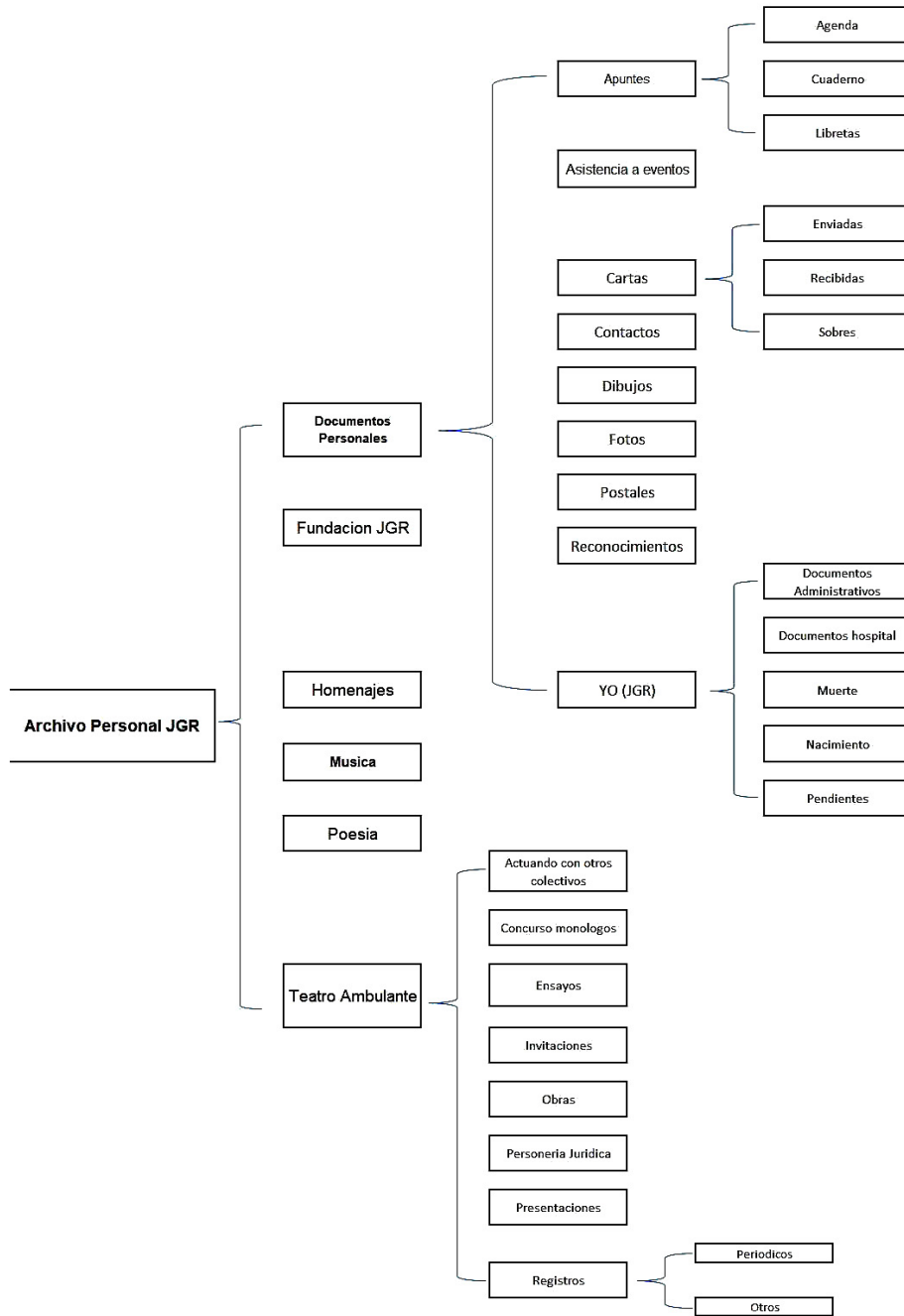


Figura 7. Clasificación y descripción de los materiales del archivo

V
V

de intelectuales afro de la contemporaneidad. El valor en esa medida es incalculable, su riqueza infinita nos habla todavía hoy y nos interpela ante una realidad del racismo que debe ser superada urgentemente.

Considerando descriptiva y analíticamente el material, el archivo está dividido en las siguientes carpetas: "Afiches"; "Agendas"; "Audios"; "Canciones"; "Cartas"; "Documentos personales"; "Fotografías"; "Fundación Juan Guillermo Rúa Figueroa"; "Homenajes"; "Investigaciones sobre Juan Guillermo Rúa Figueroa"; "Libros"; "Obras"; "Poesía"; "Postales"; "Recortes de prensa" y "Videos". Aproximadamente consta de seis afiches, tres grabaciones de audios, 17 grabaciones de canciones, 28 textos de canciones, una partitura, 68 cartas, 23 sobres de cartas, tres cuadernos, una agenda, cuatro libretas de apuntes, cuatro libros, 202 fotografías, 19 folletos del *Mensajero*, 59 postales, 65 páginas de textos de poesía, dos trabajos finales de grados, una tesis de maestría, dos artículos académicos, 57 recortes de prensa nacional e internacional, dos videos, tres *brochures*, cuatro programas de teatro (figura 7).

Esta es una organización y catalogación que, si bien preliminar, esquematiza las producciones y los contenidos de archivo en un sentido que identifica cada uno de los ítems según sus componentes internos, permitiendo una mirada panorámica de este y una mayor facilidad a la hora de trabajar con este. Las posibilidades hermenéuticas en las lecturas de los documentos pueden generar un cruce entre las carpetas y los materiales, así que la finalidad de la clasificación de estos es meramente descriptiva, siendo el carácter analítico efecto del contenido de la creación de Juanguí y de sus posibles intérpretes.

Todavía hay mucho trabajo por realizar, el archivo requiere una digitalización adecuada, a su vez es necesario una catalogación del todo el material. Por otro lado, son muchos los registros de Juanguí que aún continúan sin clasificación y no se han incluido en el acervo. Esta es una labor que está en continua evolución y crecimiento; sin embargo, es mucho lo que se ha logrado, la viva voz y registro del "último juglar" continúa entre nosotros, como aquel artista ambulante que recorre la memoria y muestra un camino que aún debemos trasegar.

Conclusiones

El racismo es estructural, así que estructurales han de ser los cambios que se proponen superarlo. La selectividad en la construcción de una tradición intelectual sigue posicionando las herencias coloniales que avivan aún más el proceso de epistemicidio y mnemocidio que sufren lxs intelectuales afro. ¡"Genios" también los hay afrodescendientes! Con nuestro acercamiento, entendimos los operativos sociales y estatales para eliminar cualquier tipo de narrativa que dispute, interpele y cuestione el metadiscurso de la élite gobernante eurocéntrica y andinocéntrica. No por eso han logrado su cometido; una tradición afroiectual se expande y sobrevive como una creación vital que se objetiva en obras universales/pluriversales. Juanguí es una insignia de una tradición de resistencia, de lucha y creación, que todavía hoy sigue creciendo.

El estudio del archivo de Juanguí permitió comprender que en el siglo XX existió en Medellín una tradición afroiectual. Por supuesto, esta afroiectualidad es desconocida por la mayoría del mundo afrocolombiano y negada y emblanquecida por la sociedad paisa y colombiana. Se abren una serie de problemas en la preservación del acervo, como un reflejo de estos mecanismos estructurales para desaparecer estas matrices afrodescendientes en el interior de un *ethos* que solapadamente mantiene un discurso racista. El archivo demuestra estos dispositivos del mnemocidio afro, ya que descubrimos la inexistencia de archivos de afroiectuales en los diferentes centros de conocimiento (museos, universidades, bibliotecas, etc.) de Medellín. En ese orden de ideas, el trabajo con el archivo hace posible elaborar líneas de investigación

en diferentes áreas disciplinares, pero en particular en la bibliotecología y la archivística, toda vez que el caso de Juangui es de los pocos en los que se trata de un acervo de un “archivista de sí mismo” que se construye como herramienta para combatir el olvido de una tradición de afrointelectuales.

Se logró evidenciar la múltiple producción escrita, literaria, artística y dramática de Juangui. La gran mayoría de la producción intelectual es inédita, desconocida y clandestinizada. Basado en la digitalización hecha, y en aras de nuevos estudios en Colombia y en otras latitudes, se vuelve indispensable la búsqueda de esfuerzos mancomunados para ampliar el acervo del archivo realizando investigaciones en centros de documentación de Medellín y en los lugares donde estuvo Juangui; catalogar por completo los documentos del archivo; transcribir todos los documentos; publicar una antología de su obra;²² traducir y publicar *Cartas a Tell* a diferentes idiomas; restaurar y subtítular en varios idiomas el documental sobre él.

[NOTAS]

1. “El epistemicidio es, más allá de la anulación y descalificación del conocimiento de los pueblos subyugados, un proceso persistente de producción de la indigencia cultural: por la negación al acceso a la educación, sobre todo de calidad; por la producción de la inferiorización intelectual; por los diferentes mecanismos de deslegitimación del negro como portador y productor de conocimiento.”
2. Estudiar esta formación en detalle y entrar en tal debate supera los intereses de este artículo, que busca expresar precisamente el proceso de formación de un racismo estructural por medio de una experiencia subjetiva de resistencia de un antioqueño que se reconoce como “negro” y desde ese locus produce una significación.
3. Desde ahora comenzaremos a utilizar Juangui, uno de los sobrenombres como era conocido en su círculo más cercano y en el ámbito de la producción cultural de Medellín.
4. Fue un tumor cerebral que lo llevó al otro plano y lo dejó ciego durante cinco años.
5. Hoy es legalmente reconocido como consejo comunitario de la vereda San Andrés.
6. Utilizamos la x para hacer referencias a otros géneros de manera neutra.
7. Esta fue la primera obra de Juangui cuando hizo parte del Grupo La Antorcha; aún no se ha encontrado un manuscrito.
8. Utilizamos fechas aproximadas de acuerdo con los diálogos hechos con su hermano Édgar.
9. De estas dos últimas obras no existen manuscritos en el archivo, sin embargo, Juangui las cita en sus reseñas (Rúa 1983a).
10. Esta es una categoría que formulamos para pensar el proceso, inscrito en el racismo estructural, por el cual una cierta tradición y sus representantes son literalmente borrados o sufren mecanismo de apagamiento de sus registros. Es una categoría que revela la selectividad de la memoria colectiva que

incrustada en el racismo estructura el olvido como modo de “asesinato” simbólico y material. Lo que ocurre con el legado y el archivo de Juanguí es un ejemplo de este procedimiento de apagamiento de la tradición afrocolombiana. Esperamos desarrollar en trabajos posteriores esta categoría en relación con los estudios de memoria y racismo.

11. Obra que lo hace pionero en Medellín con la dramaturgia teatral autorrepresentativa afro.
12. Podemos identificar, entender y comprender lo “monstruoso” y la “tragedia” que relata Juanguí a partir de las obras fundamentales: *Piel negra, máscaras blancas* (2009), de Frantz Fanon, y *Un extraño bajo mi piel* (1967), y los capítulos cuatro y cinco de *Changó, el gran putas* (2010), de Manuel Zapata Olivella, particularmente en el capítulo cuatro de esta última obra (319, 320), se denomina “sombra perro” a los procesos de negación y ocultamiento de la herencia africana, que se dan en una persona que es fruto de una relación interracial.
13. Juanguí da cuenta de esto denunciando y lamentando el asesinato del actor caleño Harold Almonacid ante el Comité Organizador del Festival Día Internacional de Teatro en 1983, y el asesinato y la desaparición del poeta y actor antioqueño Chucho Peña: “Cuando llegué a Colombia de regreso de Cuba, había tremenda tormenta. En un momento el avión empezó a sacudirse, y nos pidieron ajustar los cinturones de seguridad. Y yo me decía: así estará de convulsionado el país. Y preciso, de lo primero que me enteré fue del asesinato de nuestro amigo Chucho Peña, qué golpe tan tenaz. Y me fuí enterando de todo lo que había sucedido, bajé del sueño para volver a vivir, a sufrir mejor esta realidad, con gran nerviosismo [...] La situación está muy conflictiva. Están los desaparecidos, el asesinato de artistas, de poetas, la crisis social... y no se le puede evadir, el recital que estoy montando habla de todo esto. Pero en medio de todo esto hay que seguir invitando a la esperanza” (Salazar 1988).
14. Por cuestionar el statu quo, a lo largo de la historia, lideresas y líderes afro han sido perseguidxs, desplazadxs, torturadxs, desaparecidxs y asesinadxs: en Colombia (Benkos Biohó, Manuel Saturio Valencia, Ana Fabricia Córdoba, Temistocles Machado, el guerrillero Euclides Blandón “Kunta Kinte” del M-19), en Perú (Francisco Congo, María Elena Molano Delgado), en Brasil (Zumbi de los Palmares, Marielle Franco), en Estados Unidos (Assata Shakur, Malcolm X, Martín Luther King, Fred Hampton), etc.
15. Dos representantes significativos de esta tradición son el ingeniero y escritor Manuel Baena (Baena 1929) y el artista plástico Rodrigo Barrientos (1931-2013) (Angulo 2022).
16. En el documental *Ni libre ni asalariado* (Tapias y Ochoa 2017), un ingeniero de una importantísima empresa constructora de Medellín afirmó lo siguiente: “La población que hace este tipo de trabajo [pilones para construcciones civiles] es de origen chocoano [...] vienen con ese ADN, impreso en su sangre”.
17. Los esclavizadores y sus descendientes crearon y perpetuaron el mito de que los pueblos africanos eran ágrafos. Siempre hemos sabido que son falacias, las bibliotecas del Egipto Kemético y de Tombuctú, en la actual Malí, desmienten las malintencionadas afirmaciones de lxs opresorxs.
18. Ciertos documentos del archivo fueron digitalizados por Paula Camila Osorio Lema, la familia de Juanguí, sus amigxs y colegas.
19. Considerando el trabajo de ambos en la digitalización como un 80 % y un 20 %, respectivamente. Fueron experiencias que se articulan precisamente al compromiso de preservar la memoria y el legado del juglar afrocolombiano y aumentar su difusión en el ámbito nacional e internacional.
20. Como decimos, el archivo se encuentra hoy sin un ropaje institucional, sin embargo, es posible consultar los elementos digitalizados en https://drive.google.com/drive/folders/1cq8A24kOPnG7Z0yo9l-i5WbyXJC_W04J
21. Lo último agregado fue la obra de teatro realizada en homenaje a Juanguí en la Universidad de Antioquia.
22. Deseo manifestado por Juanguí antes de morir: “piensa publicar un libro con todas sus obras teatrales” (Sánchez 1982) y asumido por su hermano Édgar después que Juanguí murió: “su interés ahora es recuperar ese material inédito y hacer una publicación que lo recopile” (Mesa 1988). Estamos en deuda.

[REFERENCIAS]

- Almeida, Silvio. 2019. *Racismo estrutural*. São Paulo: Feminismos Plurais.
- Angulo, Liliana. 2023. "Rodrigo Barrientos: Disfrazado de hombre blanco". <https://www.digitalexhibitions.manchester.ac.uk/s/carla-es/page/liliana-angulo>
- Arboleda Quiñónez, Santiago. 2011. "Le han florecido nuevas estrellas al cielo: Suficiencias íntimas y clandestinización del pensamiento afrocolombiano". Tesis de doctorado. Universidad Andina Simón Bolívar. <https://repositorio.uasb.edu.ec/bitstream/10644/2816/1/TD018-DECLA-Arboleda-Le%20han%20florecido.pdf>
- Aristizábal, Delio. 1981. "Un teatrero llamado Juan Guillermo Rúa". *El Colombiano*.
- Baena, Manuel. 1929. *Cómo se hace ingeniero un negro en Colombia*. Murcia: Tipografía Manuel Arenas.
- Cabezas Galindo, Wilson David. 2022. "'Negro me llaman porque soy negro, nunca he tenido otro color': Canticuentos sobre la construcción identitaria afrocolombiana en Medellín del artista Juan Guillermo Rúa". Tesis de maestría. Universidade Federal da Integração Latino-Americana. <https://dspace.unila.edu.br/handle/123456789/7236>
- Carneiro, Aparecida Sueli. 2005. "A construção do outro como não-ser como fundamento do ser". Tesis de doctorado. Universidade de São Paulo. <https://negrasoulblog.files.wordpress.com/2016/04/a-construc3a7c3a3o-do-outro-como-nc3a3o-ser-como-fundamento-do-ser-sueli-carneiro-tese1.pdf>
- Fanon, Frantz. 2009. *Piel negra, máscaras blancas*. Madrid: Akal.
- Gómez, Pablo. 2011. "La Colección Manuel Zapata Olivella". *Revista de Estudios Colombianos* 37-38: 117-120.
- Henao, Hander Andrés. 2019. "Crítica al ethos paisa". <https://www.microfilosofia.com/2019/02/critica-del-etos-paisa.html>
- Luz, Ofelia. 1982. "El teatro traza una búsqueda constante". *El Colombiano*.
- Maya, Adriana. 2005. *Brujería y reconstrucción de identidades entre los africanos y sus descendientes en la Nueva Granada, siglo XVII*. Bogotá: Ministerio de Cultura.
- Maya, Adriana y Raúl Cristancho. 2015. *¡Mandinga sea! África en Antioquia*. Bogotá: Universidad de los Andes.
- Mbembe, Achile. 2011. *Necropolítica*. Tenerife: Melusina.
- Mena Lozano, Úrsula. 2009. *En honor a la verdad: Teresa Martínez de Varela (1913-1998)*. Bogotá: M&H Consultar.
- Mesa, Beatriz. 1988. "Un adiós para un juglar". *El Colombiano*.
- Natacha. s. f. "Hasta siempre Juan Guillermo!!!".
- Obeso, Candelario. 1950. *Cantos populares de mi tierra*. Bogotá: Ministerio de Educación Nacional.
- Osorio Lema, Paula Camila. 2012. "'Juglar me he de morir': Reportaje sobre la vida y obra de Juan Guillermo Rúa Figueroa". Tesis de grado. Universidad de Antioquia.
- Reis, João José y Eduardo Silva. 1989. *Negociações e conflito: A resistência negra no Brasil escravista*. São Paulo: Companhia das Letras.
- Rúa Figueroa, Juan Guillermo. 1975. *Anahuac o el hombre que quería volar*. Archivo Personal Juan Guillermo Rúa Figueroa.
- Rúa Figueroa, Juan Guillermo. 1976-1983. *Mensajero: Folletos de poesías*. Archivo Personal Juan Guillermo Rúa Figueroa.
- Rúa Figueroa, Juan Guillermo. 1977a. *Chulí y las montañas mágicas del emperador*. Archivo Personal Juan Guillermo Rúa Figueroa.
- Rúa Figueroa, Juan Guillermo. 1977b. *La hoja del viento del viejo de las barbas blancas*. Archivo Personal Juan Guillermo Rúa Figueroa.
- Rúa Figueroa, Juan Guillermo. 1978. *Mito y realidad*. Archivo Personal Juan Guillermo Rúa Figueroa.
- Rúa Figueroa, Juan Guillermo. 1979. *El país mágico*. Archivo Personal Juan Guillermo Rúa Figueroa.
- Rúa Figueroa, Juan Guillermo. 1980a. *El circo callejero*. Archivo Personal Juan Guillermo Rúa Figueroa.
- Rúa Figueroa, Juan Guillermo. 1980b. *Vida y muerte en el litoral*. Archivo Personal Juan Guillermo Rúa Figueroa.
- Rúa Figueroa, Juan Guillermo. 1981. *La moneda del centavo y medio / El guadañas*. Medellín: Frente de Investigaciones de América Latina.
- Rúa Figueroa, Juan Guillermo. 1982. *A la Ceiba que llora desconsolada en La Playa con Junín*. Medellín: Alcaldía de Medellín.
- Rúa Figueroa, Juan Guillermo. 1983a. *Brochure Teatro Ambulante de Medellín*. Archivo Personal Juan Guillermo Rúa Figueroa.
- Rúa Figueroa, Juan Guillermo. 1983b. *Chibchacún, recuerdos de un futuro incierto*. Archivo Personal Juan Guillermo Rúa Figueroa.
- Rúa Figueroa, Juan Guillermo. 1984. *El bufón*. Medellín: Letras.
- Rúa Figueroa, Juan Guillermo. 1985a. *Carta a Lourdes Pasalodos*. Archivo Personal Juan Guillermo Rúa Figueroa.
- Rúa Figueroa, Juan Guillermo. 1985b. *Cartas a Tell*. Archivo Personal Juan Guillermo Rúa Figueroa.
- Rúa Figueroa, Juan Guillermo. 1985c. "Que se agrupen las gentes del pueblo" [casete]. Medellín.
- Rúa Figueroa, Juan Guillermo. 1986a. *Esperando a Tell*. Archivo Personal Juan Guillermo Rúa Figueroa.
- Rúa Figueroa, Juan Guillermo. 1986b. *El buscador de sonrisas*. Archivo Personal Juan Guillermo Rúa Figueroa.
- Rúa Figueroa, Juan Guillermo. 1987a. "Canto a los trabajadores" [casete]. Medellín.
- Rúa Figueroa, Juan Guillermo. 1987b. *Fin de semana de un actor*. Archivo Personal Juan Guillermo Rúa Figueroa.
- Rúa Figueroa, Juan Guillermo. 1987c. *Los espanta sueños y el pequeño juglar*. Archivo Personal Juan Guillermo Rúa Figueroa.

- Rúa Figueroa, Juan Guillermo e Iván Tobón. 1986. *Pantomamos*. Archivo Personal Juan Guillermo Rúa Figueroa.
- Salazar, Alonso. 1988. "‘Si no es por la gente ya estuviera muerto’: Entrevista a Juan Guillermo Rúa". *El Mundo*.
- Sánchez, Jota. 1982. "Entrevista a Juan Guillermo Rúa: ‘El pueblo tiene creatividad y fantasía’". *El Común*.
- Souza, Neusa. 1983. *Tornar-se negro ou as vicissitudes da identidade do negro brasileiro em ascensão social*. Rio de Janeiro: Graal.
- Tapias, César y María Ochoa, dirs. 2017. *Ni libre ni asalariado*. Medellín: Corporación Pasolini.
- Tejada, Ramiro. 1998. "Juan Guillermo Rúa: Juglar ambulante. Hace 10 años canta". *El Mundo*.
- Villa, Armando. 1983. "El Teatro Ambulante se ‘estacionó’ en la piloto". *El Colombiano*.
- Wedel, Rudolf. 1982. "La III Muestra de Teatro: Creatividad y masificación de una nueva cultura". *Barricada*.
- Zapata Olivella, Manuel. 1967. *¿Quién dio el fusil a Oswald? y otros cuentos*. Bogotá: Revista Colombiana.
- Zapata Olivella, Manuel. 1989. *Las claves mágicas de América*. Bogotá: Plaza & Janés.
- Zapata Olivella, Manuel. 2010. *Changó, el gran putas*. Bogotá: Ministerio de Cultura.