

En el margen: Potosí, arte, creación, comunidad y territorio

Fernando Camilo Garzón Gómez

Trabajo de Grado para optar por el título de Comunicador Social

Énfasis en Periodismo

Director:

Gilberto Eduardo Gutiérrez



Pontificia Universidad
JAVERIANA
Bogotá

Facultad de Comunicación
y Lenguaje
Carrera de Comunicación Social

Bogotá, 2020

Artículo 23, Resolución 13 de 1946

“La Universidad no se hace responsable por los conceptos emitidos por los alumnos en sus trabajos de grado, solo velará porque no se publique nada contrario al dogma y la moral católicos y porque el trabajo no contenga ataques y polémicas puramente personales, antes bien, se vean en ellas el anhelo de buscar la verdad y la justicia”.

Bogotá, 18 de noviembre de 2020

Doctora

Marisol Cano Busquets

Decana

Facultad de Comunicación y Lenguaje

Bogotá

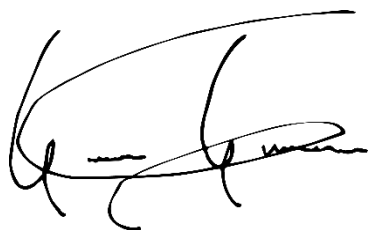
Apreciada Decana

Me permito presentar mi trabajo de grado *En el margen: Potosí, arte, creación, comunidad y territorio*, con el fin de optar al grado de Comunicador Social con énfasis en Periodismo.

Este proyecto pretende dar cuenta de los procesos de creación artística en la periferia urbana de Bogotá a través de una investigación periodística en el barrio Potosí de Ciudad Bolívar. *En el margen* es una plataforma web periodística y transmedia que integra géneros periodísticos como la entrevista, la crónica y el reportaje, y los presenta en formato de libro, de podcast, de historieta, de herramientas interactivas y de lenguajes audiovisuales.

Teniendo eso en cuenta, la motivación principal de este trabajo de grado es la búsqueda de historias artísticas que, generalmente, no se encuentran en los medios de comunicación. La postura de este proyecto defiende la posibilidad de narrar historias en los márgenes de las ciudades y, en ese sentido, construye su significado a partir de la narración de las comunidades urbanas desde su territorio.

Cordial saludo



Fernando Camilo Garzón Gómez

Noviembre 16 de 2020

Doctora

Marisol Cano Busquets

Decana Facultad de comunicación y lenguaje

Pontificia Universidad Javeriana

Ciudad

Estimada Marisol:

Nada con tanta tradición y tanto riesgo como la marginalidad como asunto para hacer periodismo. Los abismos de llevarlo a cabo conducen a lugares extremos y a desiertos en los que se expande el insondable ruido de la palabra perdida. El trabajo de grado de Fernando Camilo Garzón Gómez CC 1010241932 es una muestra de que ese perverso destino solo se supera con el trabajo riguroso y sistemático del periodismo hecho con devoción y minuciosidad.

En el margen: Potosí, arte, creación, comunidad y territorio es la puesta en juego de modos contemporáneos de narrar, combinados con la búsqueda de llevar al relato la vida de la ciudad. Potosí, tal como se deja constancia en el ejercicio de narración transmedia que se despliega desde aquí, es como esas ciudades invisibles de Calvino, infinita, desbordada y posible. Su singularidad es muestra de la universalidad descarnada que se asoma en las fisuras de la casa cultural o en la solidez de la guadua del potocine.

Aquí queda la narración desde el margen, donde la deriva permite ver si este es el lugar donde termina la ciudad o en realidad y al tiempo es el lugar donde se fabrica su caótica poesía.

Este trabajo con todos los méritos supera en gran escala lo esperado para un trabajo de pregrado.



Eduardo Gutiérrez

Profesor

Departamento de Comunicación.

Dedicatoria y agradecimientos

Este trabajo de grado se lo dedico a mis padres, Libia Stella Gómez y Luis Fernando Garzón, por darme el amor y la libertad que hoy me permiten soñar muy alto.

Quiero agradecerle a Gilberto Eduardo Gutiérrez por su guía, por los debates y los consejos. Este trabajo de grado tomó forma, en gran parte, por su orientación y ánimos para seguir adelante.

Cuando las circunstancias del Coronavirus parecían acabar esta idea, Eduardo me hizo entender que era el mejor momento para hacer este proyecto.

También, quiero agradecer a Liliana Parra, a Amanda, a Humberto, a Ever Pérez, a Lorena, a Alejandro Pinilla, a Sarnas, a Víctor Manuel, a Don Carlos, a Daniel Bejarano, a Janeth Gallego, a Santiago, a Deicy, a Mariela, a Ana López Ortego, a Primitivo, a Ángel, a James, a Dress a Lapsy y a Marina por darme la confianza para contar sus historias.

Gracias a Sebastián Márquez, Juan Diego Gómez, Lucas Herrán y Diana Argüello por hacer realidad mi sueño. No me olvido de mi papá, que me acompañó a todos los viajes que hice a Potosí, ni de mi mamá que escuchó cada uno de los textos que escribí.

Por su ayuda, gracias a Paloma Garzón, Laura Bohórquez, Alejandro Fierro, Juan Carlos Arias, Juan David Cárdenas, Germán Izquierdo, Lina Manrique, Natalia Rivero y Carlos Smith.

A todos y a todas gracias por hacer posible este proyecto.

Tabla de contenido

| | |
|---|----|
| Introducción | 8 |
| 1. Capítulo primero: Historia y Procesos Comunitarios, Sociales y Artísticos de Ciudad Bolívar | 11 |
| 1.1 Ciudad Bolívar, Historia de un Territorio Marginado | 13 |
| 1.2 Ciudad Bolívar, un Territorio Explorado | 16 |
| 1.3 Potosí, en la Búsqueda del Proceso Artístico | 20 |
| 2 Capítulo segundo: El Arte En Las Periferias | 26 |
| 2.1 El Arte y el Proceso de Creación Artística en la Teoría Estética | 28 |
| 2.2 El Arte Desde la Estética Relacional y la Emancipación | 36 |
| 2.3 El Arte Desde las Periferias | 45 |
| 3 Capítulo tercero: Narración, Marginalidad, Periferia y Periodismo | 51 |
| 3.1 Ciudades Invisibles y Marginalidad Urbana | 53 |
| 3.2 Narraciones en la Periferia, Hacia el Trabajo de Campo en Potosí | 68 |
| 3.3 Narrar los Procesos de Creación Artística en la Periferia Desde el Periodismo | 74 |
| 3.4 Las Posibilidades de la Narración Transmedia | 83 |
| 4 Capítulo cuarto: El Proceso en Potosí | 90 |
| 4.1 Pandemia: del susto a la calma | 91 |
| 4.2 Definiendo el paso a paso | 92 |
| 4.2.1 <i>Conversar</i> | 93 |
| 4.2.2 <i>Teorizar</i> | 94 |
| 4.2.3 <i>Los contactos previos</i> | 95 |
| 4.2.4 <i>El trabajo de campo</i> | 96 |

| | |
|--|-----|
| <i>4.2.5 Entrevistar</i> | 97 |
| <i>4.2.6 Ordenar</i> | 98 |
| <i>4.2.7 Transcribir</i> | 98 |
| <i>4.2.8 Los puntos de giro</i> | 99 |
| <i>4.2.9 Escribir</i> | 99 |
| <i>4.2.10 La complicidad</i> | 101 |
| <i>4.2.11 Corregir</i> | 102 |
| <i>4.2.12 La producción</i> | 102 |
| <i>4.2.13 La difícil vida de ilustrar</i> | 102 |
| <i>4.2.14 La historieta periodística</i> | 103 |
| <i>4.2.15 La web y los interactivos</i> | 105 |
| <i>4.2.16 El Podcast</i> | 106 |
| <i>4.2.17 Titular</i> | 106 |
| <i>4.2.18 La bitácora</i> | 107 |
| <i>4.2.19 La importancia de procrastinar</i> | 107 |
| Conclusiones | 109 |
| Referencias | 113 |
| Anexos | 118 |

Introducción

En 2013 llegué a Potosí, Ciudad Bolívar, por primera vez. Estaba acompañando a mi mamá que rodaba su segundo largometraje, una película titulada *Ella*. En ese rodaje participó el *Festival Internacional de Cine Comunitario y Vídeo Participativo Ojo al Sancocho*, una organización artística cuyo objetivo es la democratización del cine desde la localidad 19 de Bogotá y que construye sus narraciones con la gente de la comunidad.

En ese entonces yo era un niño de trece años y era un poco tímido. Aunque sabía que Daniel Bejarano y Janeth Gallego, que participaron de la producción de la película, eran los líderes detrás de la propuesta del festival de cine comunitario, no recuerdo haber hablado con ellos ni una vez. Sin embargo, la experiencia del Ojo al Sancocho me quedó retumbando en la cabeza para siempre.

Más adelante, cuando entré a estudiar periodismo, me di cuenta de que historias como la de ese festival casi no llaman la atención de los medios de comunicación. Ciudad Bolívar, desde que tengo memoria, siempre ha sido estigmatizado como un territorio foco de violencia, drogas y delincuencia. Pero, de esta localidad, pocas veces se habla de los procesos artísticos que tienen lugar en el territorio.

A lo largo de la carrera me llamó la atención la poca relevancia que tiene para la agenda informativa tradicional las historias sobre el arte que se hace en las periferias y en medio de condiciones de marginalidad urbana. Desde el periodismo nadie se está preguntando por los procesos artísticos que suceden en estos territorios, así que cuando llegó el momento de definir cuál iba a ser mi investigación de grado yo ya lo tenía clarísimo, quería contar la historia del arte de las periferias urbanas. Así como tenía claro

el tema, también sabía que quería realizar una investigación periodística que derivara en la creación de un libro de crónicas.

Con todo más o menos claro en mi cabeza, me aventuré a narrar la historia de los procesos artísticos en Ciudad Bolívar. Al principio pensé en proyecto a gran escala, pero a medida que fui avanzando, el alcance del proyecto se fue acotando hasta que definí que la investigación sería en el barrio Potosí de Ciudad Bolívar, donde el Ojo al sancocho, que era el proceso que yo conocía, tiene sus raíces.

La pregunta de esta investigación también mutó muchas veces hasta que logré definir que lo que me interesaba estudiar era el análisis de los procesos de creación artística. A esta conclusión llegué después de hablar con el profesor e investigador de la Universidad Javeriana, Juan Carlos Arias. En la conversación que tuve con él, Arias me hizo caer en la cuenta de que lo interesante de una aproximación periodística a estos escenarios del arte estaba en el análisis de los procesos de creación artística y no en el estudio de su contexto. Es común que las investigaciones sobre el arte en la periferia se enfoquen en el impacto sociopolítico que tienen los grupos artísticos y comunitarios en las comunidades. Eso, tal vez, es el análisis más alejado de lo artístico que se puede hacer.

Con eso claro, el motivo principal de este trabajo pasó a ser la pregunta por la creación artística desde la periferia urbana y las formas de narración desde las cuales el periodismo puede dar cuenta de esas dinámicas. Así las cosas, las preguntas que motivan este proyecto se podrían resumir en dos: ¿cuáles son los procesos de creación artística en el barrio Potosí de Ciudad Bolívar? Y ¿cómo narrar, desde el periodismo, la creación artística de las periferias?

A partir de ahí, el trabajo de esta investigación se definió a partir de la aproximación en el territorio y de la búsqueda teórica de una base sólida que me permitiera sustentar mi hipótesis acerca de la importancia del proceso creativo como punto de estudio y de las formas de narración para contar esas formas artísticas.

En los siguientes capítulos se encontrará, en primer lugar, un estado del arte sobre la historia, el contexto social, demográfico y poblacional de Ciudad Bolívar e investigaciones académicas que se han hecho de los procesos comunitarios y artísticos en el territorio. En segundo lugar, una búsqueda teórica del concepto de proceso artístico a partir de la discusión estética de tres autores principales: Theodor Adorno, Nicolás Bourriaud y Jacques Rancière. En tercer lugar, un análisis de los referentes estéticos y periodísticos que se han preocupado por narrar las periferias y la marginalidad urbana. En cuarto lugar, mi testimonio sobre el trabajo de campo que se adelantó en la tesis, tomando como base los métodos desarrollados por Arturo Alape en su investigación en Ciudad Bolívar.

Es importante recordar que este trabajo de grado sustenta toda su teoría a partir de la investigación periodística. En consecuencia, la producción del libro de crónicas *Potosí: historias de la creación artística en las periferias de Bogotá* y la plataforma digital *en el Margen* son el resultado de las narraciones y de las voces que se recogieron para este proyecto. De esta manera, la creación de un ecosistema periodístico que narra Potosí a través de crónicas, podcast, historietas, mapas, líneas de tiempos y contenidos audiovisuales tiene como finalidad dar cuenta de la importancia del estudio de los procesos de creación artística en las márgenes de la ciudad y de las formas de enunciación desde el territorio y sus protagonistas.

Capítulo primero: Historia y Procesos Comunitarios, Sociales y Artísticos de Ciudad Bolívar

En la década de 1990 Arturo Alape llegó a Ciudad Bolívar para escribir un libro. Según Alape (2006) su aproximación estaba impulsada por el deseo de entender qué es la ciudad, cómo se habita, cómo son las formas de caminarla y, en definitiva, cuál es la estructura del relato de una gran urbe como Bogotá (p. 21).

En esa exploración, Ciudad Bolívar aparecía como un territorio marginado, en medio de un contexto intenso de pobreza y de desigualdad social. La explotación de las condiciones de miseria por parte de los medios de comunicación que catalogaban, y catalogan todavía, a la localidad como la más peligrosa de Bogotá sin fijarse en nada más, hizo que Alape se planteara la necesidad de relatar la vida de los jóvenes de Ciudad Bolívar a través de un libro de periodismo narrativo, donde la voz de los protagonistas, o *testigos*, como él los llama, constituyera el núcleo central de las historias.

De esta manera, Alape logró narrar la ciudad y sus marginalidades desde la voz, los testimonios, la historia y la memoria de los habitantes de una de las localidades más estigmatizadas de Bogotá. La experiencia culminó con la publicación en 1995 del libro *Ciudad Bolívar: la hoguera de las ilusiones*.

Bogotá es una ciudad en la que habitan más de siete millones de personas. Gran parte de la población proviene de todas las regiones de Colombia, de diferentes clases sociales y de diversas culturas. La marginalidad es una de las condiciones esenciales para entender cómo se genera el relato urbano de la capital, que es una emulación de la historia de Colombia construida desde un Estado centralista. Por eso, se puede decir que las condiciones de pobreza y de

desigualdad de las grandes ciudades del país se acentúan en las periferias que funcionan, en ese sentido, como una réplica de lo que pasa a nivel nacional. Ciudad Bolívar resume los ecos de ese relato y es una fuente de historias de cómo vivimos y habitamos en Bogotá. Por eso, la experiencia de Alape sirve de introducción, y es norte y faro, para entender por qué se debe construir un relato urbano desde la marginalidad y a partir de historias diferentes, que son polifónicas y diversas en contraste con las retratadas por los grandes medios que siempre ven a Ciudad Bolívar como un sinónimo de violencia.

Para poner un ejemplo, relacionado con el motivo de esta investigación, en los barrios de Ciudad Bolívar, en medio de condiciones sociales adversas, distintas comunidades se organizan alrededor de experiencias comunitarias, participativas, políticas, ecológicas, artísticas, y de otros tipos, para luchar por el reconocimiento de sus derechos y de su condición de ciudadanos, o por el simple hecho de producir y de crear narrativas desde su memoria y desde su cotidianidad.

En el barrio Potosí, desde hace años, se han gestado diferentes movimientos artísticos y comunitarios. Enclavados en la comunidad, Liliana Parra, cineasta del barrio, la Casa cultural de Potosí, el Festival de cine comunitario y participativo Ojo al Sancocho y el grupo de rap A pulso Produce han creado procesos donde la práctica artística se desarrolla junto con los vecinos del barrio, en medio de las problemáticas de la comunidad y con los recursos técnicos que dispone cada colectivo. Una historia artística ausente y poco visibilizada en los medios, y donde el periodismo cultural y narrativo tiene un campo amplio para narrar y reconstruir la memoria de grupos sociales y colectivos artísticos, hasta ahora, ignorados.

1.1 Ciudad Bolívar, Historia De Un Territorio Marginado

Según la Veeduría distrital (2018), Ciudad Bolívar es la tercera localidad más extensa de Bogotá con un tamaño de 13.000 hectáreas, solo superada por Sumapaz y Usme. Según los indicadores demográficos recolectados por la Secretaria de Hábitat (2019), en la localidad 19 de Bogotá hay 762.184 habitantes, 227.667 hogares urbanos y la mayoría de la población está entre los 19 y los 59 años.

El desplazamiento forzado es uno de los principales fenómenos sociales que ha enfrentado Colombia. Ciudad Bolívar ha sido uno de los epicentros que ha recibido gran parte de la población desplazada que llega a Bogotá. En un artículo de *El Espectador* titulado *Ciudad Bolívar, contrastes de una historia*, Vanessa Romero Castrillón (2008) explica que, antes de ser localidad, esta parte del territorio era una gran parcela de tierra que empezó a dividirse en haciendas en el año 1940. Una década más tarde, debido al desplazamiento de campesinos, se empezaron a multiplicar los asentamientos de personas por toda la montaña. Es hasta 1983, durante el gobierno de Belisario Betancur, que se empezó a hablar de la localidad de Ciudad Bolívar (Romero, 2008).

Este fenómeno de desplazamiento forzado por la violencia que llevó a la posterior conformación de Ciudad Bolívar fue llamado por Arturo Alape como *trashumancia*, haciendo referencia a “Los forasteros huidores de la violencia, buscadores de otros futuros y otras orillas, ansiosos por encontrar una supuesta paz y tranquilidad al establecer sus huellas en la nueva tierra, dejan como señal definitiva de existencia la memoria de la trashumancia” (Alape, Voces en el taller de la memoria, 2006, p. 18).

Para Alape (2003), Ciudad Bolívar recoge la memoria de Colombia a través de sus calles y sus habitantes. Las grandes migraciones, que comenzaron en los años setenta desde todos los confines de la geografía nacional, hacen parte de la historia viva de los barrios y se encuentran en los relatos de los habitantes de la localidad 19 de Bogotá (p. 18). Ese poblamiento acelerado también fue fruto de los asentamientos subnormales y de las urbanizaciones piratas de testaferros que eran dueños del territorio y vendían los lotes de las parcelas a las familias que llegaban de otros rincones de Colombia y que empezaron a ocupar las montañas que hoy en día conforman Ciudad Bolívar.

Esta historia la expone María Alejandra Rodríguez Olarte en la revista *Directo Bogotá*, en un artículo titulado *Rafael Forero Fetecua: el que peca y reza empata* (2013), un perfil periodístico sobre uno de los urbanizadores piratas más famosos de Bogotá. El artículo demuestra que Forero Fetecua, empresario y concejal de Bogotá, era dueño de varios terrenos del sur de la capital y los vendía a 200.000 pesos colombianos. Bajo ese “modelo de negocio”, de Forero Fetecua y otros testaferros del territorio, se empezó a poblar la localidad de Ciudad Bolívar.

De hecho, en el informe *Análisis demográfico y proyecciones poblacionales de Bogotá*, publicado por la Secretaría Distrital de planeación en 2018, se demostró el desenfrenado crecimiento poblacional de la localidad 19 de la capital en esa primera década de los años entre 1973 y 1985. Según el informe (2018), durante esa década, Ciudad Bolívar fue la segunda localidad de Bogotá de mayor crecimiento en su tasa de población, con un 18,50, solo superada por Usme, que creció 27,10%. Es decir, la población de la localidad 19 aumentó de 35.451 habitantes en 1972, a 326.118 habitantes en 1985 (Secretaría de planeación de Bogotá, 2018, p.

19). Estos datos permiten demostrar que el desplazamiento dio forma al poblamiento de la localidad en esos primeros años.

Hoy en día, según el mismo informe (2018), Ciudad Bolívar sigue siendo una de las localidades con mayor crecimiento poblacional, aunque su tasa actual de crecimiento es de 2,10%, se proyecta que el aumento en el número de sus habitantes ha pasado de 570.619 en 2005, a 776.351 en 2020. (Secretaría de planeación de Bogotá, 2018, p. 19).

Al mismo tiempo, Ciudad Bolívar, para Alape, es un reflejo de la mentalidad centralista colombiana y de la historia contemporánea de Bogotá. “La antigua mentalidad regional acomodándose a los rigores de una mentalidad capitalina oficial excluyente, que por cierto no solo excluye, sino que criminaliza a la otra ciudad que habita dentro de Bogotá, por ejemplo, Ciudad Bolívar” (Alape, Voces en el taller de la memoria, 2006, p. 19).

Así, históricamente, esta localidad ha sido una de las más abandonadas por el gobierno distrital. Como ya he dicho, pero vale la pena profundizarlo, Ciudad Bolívar es una emulación de lo que sucede en las regiones de Colombia, pero a escala de las periferias urbanas. En ese sentido, Ciudad Bolívar es la localidad con los índices de necesidades insatisfechas, y estándares de medición de pobreza, más altos de la ciudad. En el último informe del *Índice de Distribución de Recursos de los Fondos de Desarrollo Local (IDR-FDL)* de la Secretaría distrital de planeación (2017 - 2020), Ciudad Bolívar es la localidad número uno en el índice de Necesidades Básicas Insatisfechas (NBI), calculado por el DANE, con un total de 48.155 personas correspondiente a un 14,5% de la población (pp. 3-4); es la primera localidad en el índice de pobreza en niños y niñas menores de 5 años, con un acumulado de 32.773 niños lo que se traduce en el 17,02% de la población (p. 8); ocupa el segundo lugar de adultos mayores de 60 años en situación de pobreza (p. 7) y el tercero con la malla vial en peor estado (p. 6).

Como ya quedó constatado, Ciudad Bolívar se ha constituido entonces como un territorio marginado y violento como consecuencia del abandono del Distrito. Esto se traduce, por ejemplo, en los 98 homicidios cometidos en la localidad durante el primer semestre de 2020, reportados por la Secretaría de seguridad, la cifra más alta de toda la ciudad, seguida por Kennedy con 60 homicidios (Secretaría de seguridad, convivencia y justicia, 2020).

A pesar de ese contexto, Ciudad Bolívar emerge como espacio propicio para la organización y para la creación artística. La intensidad y rudeza de las condiciones sociales y económicas que enfrenta la comunidad, permite pensar el territorio como un escenario donde la organización comunitaria y el arte tienen un amplio margen para expresarse.

1.2 Ciudad Bolívar, Un Territorio Explorado

El acercamiento académico a la localidad se ha hecho desde múltiples orillas. Sobre Ciudad Bolívar hay investigaciones históricas, periodísticas, urbanísticas, de políticas públicas, de trabajos comunitarios y un largo etcétera.

Ciudad Bolívar es un territorio explorado por múltiples investigadores. Por ejemplo, Alexander Madrigal y Yudy Sánchez en 2012 documentaron el recorrido histórico del territorio a partir de los significados de la memoria en contextos de segregación y de violencia. El artículo se titula *Las memorias del conflicto armado y la violencia en Colombia: Ciudad Bolívar como referente de mantenimiento de memoria colectiva significativa en Bogotá*.

Este texto, de la Universidad Distrital, parte de la revisión historiográfica para analizar las repercusiones de la violencia en Colombia y cuál es el papel de la memoria para las víctimas en las comunidades que poblaron este territorio. El rol de la memoria, como una construcción colectiva y comunitaria, es condensado por los autores en la siguiente conclusión:

Al parecer los habitantes de Ciudad Bolívar no pierden sus trayectorias al asentarse en el territorio capitalino, solamente le otorgan a la localidad un nuevo significado formando una identidad común que trasciende la memoria individual para crear el capítulo Ciudad Bolívar de la memoria colectiva significativa en Bogotá. (Madrigal y Sánchez, 2012, p. 85).

De esta manera, podemos empezar a entender el territorio como un espacio de memoria y de trabajo colectivo que se acentúa a partir de la historia, de la localidad y de las repercusiones de la violencia en Colombia. La urbanidad para los habitantes de Ciudad Bolívar se presenta como un escenario de lucha y de reconocimiento de su memoria y de sus derechos como ciudadanos. Al respecto, Marta Cecilia Herrera y Álvaro Chaustre, investigadores de la Universidad Pedagógica de Colombia, también en 2012 escribieron un texto llamado *Violencia urbana, memoria y derecho a la ciudad: experiencias juveniles en Ciudad Bolívar*.

Herrera y Chaustre centran su mirada en la violencia estructural que la ciudad ejerce sobre los individuos. Como respuesta a este fenómeno, los ciudadanos y los jóvenes se organizan en grupos comunitarios de diversas vertientes, una de ellas el arte y la cultura:

Las actividades culturales han sido las que han nucleado buena parte de las formas organizativas juveniles en torno a manifestaciones estéticas, varias de ellas potenciadas a través de las Casas de Cultura y gestionadas por los mismos jóvenes. Estas actividades al tiempo que permiten la expresión estética de las subjetividades juveniles, posibilitan el posicionamiento de imaginarios diferentes a los de la estigmatización sobre los jóvenes y la localidad. (Herrera y Chautre, 2012, p 77)

Este texto pone de manifiesto el poder organizativo de los jóvenes en la comunidad y lo eleva a un grado político. Herrera y Chaustre entienden que detrás de la organización comunitaria, sea del tipo que sea (artística, ecológica, social, etc.), hay una lucha política por el derecho a la ciudadanía:

En el caso de Ciudad Bolívar los jóvenes cuentan con gran tradición organizativa haciendo parte de las redes sociales a través de las cuales sus habitantes han llevado a cabo, desde mediados del siglo pasado, fuertes luchas por el derecho a la ciudad y la consecución de formas de vida dignas, las cuales configuran parte de las memorias colectivas en la localidad. (Herrera y Chaustre, 2012, pp. 80 – 81)

Sin embargo, es necesario preguntarse si toda organización comunitaria se forma a partir de una necesidad o de una activación política. Como bien dicen Herrera y Chaustre (2012), el trabajo organizativo también puede tener como objetivo representar la subjetividad de los jóvenes de Ciudad Bolívar, plasmar la memoria de sus barrios o, simplemente, la expresión de los participantes (pp. 77-78). Al respecto, y enfocándome en el trabajo comunitario y participativo desde el arte, me interesa plantear un cuestionamiento que resolveré más adelante ¿Para el artista, el proceso creativo surge como una necesidad política en medio de los contextos socio económicos que lo rodean? Es decir, ¿el arte, como experiencia estética de creación, y en este caso también comunitaria, tiene como finalidad y principio la lucha política a través de lo que crea?

La pregunta por los procesos creativos y artísticos de Ciudad Bolívar es el motivo principal de mi investigación. Me interesa conocer el proceso estético de los colectivos artísticos y comunitarios del barrio Potosí y, a la vez, cuestionar si la intención de la creación de estos

grupos parte de una necesidad política o de la necesidad de crear para expresar y narrar sus vidas, sus vivencias, su memoria y su experiencia en una ciudad como Bogotá

En ese camino, y antes de pasar de lleno a las investigaciones dedicadas a la organización artística de la comunidad, me gustaría revisar otra investigación que evidencia la necesidad de preguntarse por el sentido del proceso de organización comunitaria.

Hablo del artículo de Shirley Eliana Camacho-Ballesteros *La restauración ecológica participativa: una visión juvenil desde el territorio de Ciudad Bolívar*, escrito en el año 2016. Este texto reconstruye la participación urbana de la comunidad a partir de los jóvenes. A la autora le interesaba analizar cómo se daba la activación política a partir de la actividad ecológica.

Camacho-Ballesteros llevó a cabo un estudio historiográfico de la migración y del poblamiento de Ciudad Bolívar a través de la disposición que se tuvo del entorno y la naturaleza. El asentamiento de casas, barrios y comunidades en medio de un contexto de violencia no solo social, sino también ambiental, llevó a las comunidades a un crecimiento desmesurado a partir de una disposición desenfrenada del entorno ecológico:

Este aumento de población se ve reflejado en la necesidad de incrementar la toma y utilización de los elementos naturales de estos territorios, los cuales se van construyendo y planificando con las ansiedades y necesidades de cada individuo, lo cual genera espacios desprovistos de ambientes naturales, con grandes problemáticas ambientales que repercuten en la disminución de su calidad de vida y de la salud, especialmente en la niñez y en las personas adultas mayores (Camacho-Ballesteros, 2016, p. 2).

Es a partir de ese contexto que la autora retrató los diferentes movimientos que surgieron alrededor de la memoria y de la reconstrucción ecológica de la localidad. Para Camacho (2016), el trabajo comunitario activó diversas actividades, entre ellas la participación artística de la comunidad, alrededor del trabajo participativo de los miembros y de los vecinos del barrio (p. 5).

La actividad política y organizativa de jóvenes y de niños se instaló contra las condiciones adversas del territorio y, al mismo tiempo, la comunidad se organizó alrededor de la actividad ecológica. Esa me parece una diferencia fundamental para entender las formas organizativas de las comunidades; a partir de diferentes actividades ecológicas, artísticas o turísticas las comunidades se organizan para rebelarse contra las condiciones que supone la marginalidad, pero una cosa son los procesos de creación artística y otra la acción política.

Es decir, aunque los procesos comunitarios de creación están rodeados por un contexto territorial, social y económico, es necesario diferenciar, por un lado, el proceso de creación que surge a partir del “¿qué se va a hacer?” y “¿cómo se va a hacer?” y, por otro lado, la repercusión política y el sentido de *resistencia* que pueden tener estos procesos. ¿Hasta qué punto se vuelve difusa la línea entre la creación comunitaria y el sentido político de esas actividades? ¿Puede una actividad política ser arte? ¿Cuáles son los procesos participativos y artísticos de las comunidades en Ciudad Bolívar? ¿Cómo se presentan las condiciones de desarraigo, migración y lucha colectiva por el territorio a través de la organización artística?

1.3 Potosí: En La Búsqueda Del Proceso Artístico

En el barrio Potosí de Ciudad Bolívar, desde 2008, existe el Festival Ojo al Sancocho, uno de los encuentros de cine comunitario y participativo más importantes de Latinoamérica. Este proceso ha sido muy estudiado desde diferentes disciplinas, pero, en la mayoría de los

casos, desde un mismo enfoque que yo no estoy interesado en abordar: ¿cuál es el impacto político, social y económico que Ojo al Sancocho tiene en la comunidad?

Por ejemplo, está el trabajo de grado de Kevin Zuluaga y Bryan Hortua. Se llama: *Cine participativo: transformando vidas* y es de 2018. El objetivo principal de esta tesis es mostrar las dinámicas políticas y sociales del Ojo al Sancocho y del *Colectivo Escuela Audiovisual Infantil en Belén de los Andaquíes*. Al mismo tiempo, quiere mostrar los procesos que las dos comunidades han construido a partir de la realización audiovisual y cuál es el impacto del ejercicio artístico en las condiciones sociales del barrio. Este texto pone en evidencia las dinámicas de participación de las comunidades y, además, tiene como objetivo aportar en la formación técnica de los realizadores audiovisuales de los territorios que estudia.

En el mismo sentido, Marcela Cuervo Pérez de la Universidad del Rosario, escribió en 2017 el trabajo de grado: *Soñar también es resistir: prácticas políticas y construcción de ciudadanías performáticas en el Festival Ojo al Sancocho en Ciudad Bolívar*. Un texto que aborda el festival de cine del barrio Potosí desde su apuesta performática a través del desarrollo cronológico del festival y de la construcción de la idea de ciudadanía en los individuos de la comunidad.

Otro ejemplo, esta vez de la Universidad Javeriana, de la facultad de arquitectura y del año 2017, es *Escuela de participación cultural con énfasis en medios Audiovisuales en el Barrio Potosí, Ciudad Bolívar*. Su autor es Jacob Suárez. Esta tesis tiene como objetivo principal entender cuáles son las dinámicas del fenómeno socioespacial de las comunidades segregadas en las zonas urbanas a partir de un análisis espacial del barrio Potosí. La meta está en entender cuáles son las dinámicas de la vida de la comunidad, sus realidades sociales, los sistemas de servicio y las condiciones trabajo.

Las tres investigaciones que acabo de referenciar, evidencian cómo el estudio alrededor de estos grupos se ha centrado principalmente en los componentes políticos y sociales, pero, al mismo tiempo, parecen obviar los procesos de creación artística que existen en Potosí. Más que interesarse por el trabajo artístico de la comunidad, el foco parece estar en la repercusión y el contexto sociopolítico que rodea la experiencia creativa. El motivo de estos proyectos de grado no está en entender cuáles son las dinámicas del arte que se crea en territorios marginados y periféricos, sino en el impacto que los procesos creativos tienen sobre la comunidad.

Sin embargo, hay una investigación de posgrado diferente a las tres anteriores. Es del año 2019 y su autora es Natalia López Cerquera. El texto se titula *Configuración de los festivales de cine comunitario en Colombia: un análisis desde sus prácticas, trayectorias y sentidos. Estudio de caso Festival Nacional de Cine y Video Comunitario del Distrito de Aguablanca en Cali y Festival Internacional de Cine y Video Alternativo y Comunitario Ojo al Sancocho en Bogotá*.

López Cerquera pone como centro de estudio las dinámicas de creación artística del Festival de cine de Aguablanca y del Ojo al Sancocho. A diferencia de otros casos de estudio, para esta autora es importante analizar en qué contexto, bajo qué acciones y con qué recursos operan estos festivales de cine comunitario y participativo. Para López Cerquera es fundamental entender la idea de lo comunitario como un proceso:

Dentro de las características que definen al cine comunitario, la concepción del cine como proceso es definitiva para comprender la manera en que se configuran los sentidos y las prácticas que se inscriben en éste; incluso es uno de los elementos desde el que tiende a ser evaluado en primera medida “lo comunitario” (López, 2019, p. 18).

Este concepto de *proceso* es una idea crucial en el análisis estético y artístico de los movimientos comunitarios. La autora acierta en enfocar el estudio de estos colectivos a partir del proceso creativo. Así se tiene una concepción más real de los problemas sociales a los que se enfrentan estos colectivos y del alcance político que tienen. Cuando se hace al revés, como se mostró en los trabajos anteriores, y se asume el papel político que juega el arte en las comunidades, sin hacer un análisis previo de los procesos de creación, de las dinámicas y de las intenciones del arte comunitario y participativo no se puede entender realmente la dimensión política y organizativa que puede llegar a tener el arte.

Por esta razón, considero que López Cerquera se aproximó a una conclusión más acertada respecto al alcance de los espacios como el Ojo al Sancocho:

Tras analizar las categorías de actividades y el tipo de prácticas que toman lugar durante los días de los festivales estudiados dentro de la idea de festivales-proceso, es preciso decir que estos festivales funcionan como plataformas y amplificadores de experiencias no solo audiovisuales. Pensados así, los festivales operan como escenarios para compartir, conectarse, fortalecer y legitimar

En este sentido, ambos festivales se han consolidado como espacios para el encuentro. Se trata, en cierta medida, de encuentros físicos que generan y/o afianzan comunidad; la cual no es una sola, que tal como se habló en los públicos a los que se dirigen los festivales, se pueden identificar por lo menos dos que no son excluyentes: la de actores vinculados al o interesados en el audiovisual comunitario y la de miembros de las comunidades periféricas en donde toman lugar las actividades de los festivales (López, 2019, p. 83).

La actividad artística comunitaria se convierte en un ecosistema, que como bien dice la autora, agrupa las experiencias comunitarias y sirve como una plataforma para que diferentes grupos de la misma comunidad y de otras disciplinas, diferentes al audiovisual, se hagan partícipes del trabajo comunitario.

Es en esa multiplicidad de disciplinas artísticas (música, pintura, teatro, performance, etc.) en donde cobra mayor importancia analizar las dinámicas y los procesos de creación artística de diferentes colectivos. Así, se podrá entender, desde la polifonía de voces, de narraciones y de experiencias estéticas cómo se ejerce el arte desde comunidades en espacios marginales de la ciudad.

Cuando Arturo Alape (2006) se acercó a Ciudad Bolívar entendió que la mejor manera de respetar la historia acumulada en las calles por niños, jóvenes y ancianos de la localidad, era una aproximación narrativa donde las conversaciones reflexionaran sobre la memoria del territorio (p. 21).

Guiado por ese espíritu, mi intención es lograr una aproximación narrativa de diferentes grupos artísticos en Potosí. Mi objeto de estudio será el movimiento de cine comunitario del Ojo al Sancocho, la agrupación de rap A pulso Produce, la Casa cultural de Potosí y la experiencia artística de Liliana Parra. A través de conversaciones que desarrollaré en el territorio, mi intención es convertir las historias de vida estos protagonistas y sus movimientos en piezas periodísticas y narrativas.

Mi objetivo no es otro que preguntarme por las posibilidades de proceso artístico que se dan en las periferias de Bogotá y encontrar una forma narrativa que me permita enunciar las historias artísticas de Ciudad Bolívar. En los siguientes capítulos indagaré en la teoría estética y

el proceso de creación artística; también me aproximaré a los referentes de la narración de la marginalidad urbana en Latinoamérica desde experiencias estéticas y periodísticas que develen diferentes formas de narrar la ciudad; finalmente, expondré el proceso mediante el cual se desarrolló el trabajo de esta investigación.

Teniendo eso en cuenta, me gustaría plantear las preguntas que trataré de responder en el siguiente capítulo: ¿qué entendemos por proceso de creación artística? ¿Tiene el arte alguna finalidad más allá de ser arte? ¿Cuáles son los procesos artísticos de Potosí y las historias detrás de los protagonistas de esta investigación?

Capítulo segundo: El Arte En Las Periferias

El palo del ahorcado, un árbol de eucalipto solitario en una montaña desierta, acompaña la vida y la comunidad de Potosí. Este testigo, como lo llamaría Alape, es el final de Bogotá. Potosí, podría decirse, es el último barrio de la ciudad o uno de los tantos. Detrás de ese desierto están las canteras de arena y a lo que sigue ya se le conoce como Soacha. La arena es una sustancia mineral que se llama árido y los áridos son la segunda materia más consumida por los seres humanos después del agua.

Las canteras de explotación de áridos producen, después de un largo proceso, el cemento que hace a las ciudades, que permite construir edificios, casas, autopistas y mucho más. El lugar donde Bogotá termina es el sustento natural para la desenfrenada construcción de la metrópoli. El territorio que Bogotá segrega posibilita su existencia.

Ahí donde la ciudad termina, geográficamente, para Bogotá hay un territorio que no existe, un espacio que ignora o que, en la mayoría de las veces, estigmatiza y violenta. Ya hablamos de la otra ciudad que nombra Arturo Alape, otra ciudad que es Ciudad Bolívar. Allá es la periferia de la ciudad donde dicen que viven los ladrones y los ñeros; donde dicen que solo hay droga y violencia; donde la gran ciudad refleja su desigualdad y pretende ignorar la miseria. Allá, en lo alto de la loma, en Potosí, un barrio de la ciudad que pretendemos ignorar, decenas de grupos comunitarios se han organizado históricamente para luchar por su derecho a ser ciudadanos.

En medio de la organización barrial, el arte, como no podía ser de otra manera, constituye una pieza fundamental en la participación comunitaria. Los jóvenes se preocupan por hacer cine, por cantar rap o por enseñar artes circenses, música y teatro. El arte participa con la comunidad

en la creación de redes polifónicas en la pugna por el reconocimiento de su posibilidad de ser ciudadanos y de habitar un espacio.

Sin embargo, es común que el análisis de este fenómeno esté encaminado a observar el poder político que tiene la creación artística en estas comunidades. Generalmente, como ya hemos visto, los trabajos académicos que estudian estas organizaciones priorizan el valor y la incidencia política que los artistas tienen en la comunidad, por encima de los procesos creativos. Un poder, la injerencia política, ajeno al arte. Es algo que no le corresponde porque es un principio que se aleja de la experiencia estética y que, por otro lado, no permite un estudio más complejo de la actividad artística que se crea desde la marginalidad. En palabras más sencillas, analizar el arte desde el fin o el alcance sociopolítico que representa, no es acorde a la finalidad estética del arte. Cuando se quiere hablar del artista como un actor político, el arte pierde su sustancia y el significado de su existencia.

Por eso, el acercamiento a los grupos artísticos de Potosí, el último rincón de la ciudad, no debe asumir que, por ejemplo, el objetivo para hacer una película, cantar una canción de rap o enseñar a los niños del barrio a montar zancos persigue estrictamente un valor y una postura política. Al contrario, al liberarse y emanciparse de estos preceptos, el arte puede darnos una perspectiva distinta o mucho más amplia del contexto social de la periferia y de la marginalidad. Una visión que indague las razones por las cuales las comunidades, en los márgenes de la ciudad, se reúnen alrededor de la experiencia artística.

Es ahí donde surge el concepto de proceso y su relación estética con la creación. La observación de esos procesos creativos, de los grupos en Potosí, permitirá la resolución del planteamiento central de este trabajo de grado. Por eso es importante explorar los postulados de la teoría estética para entender cuáles son las dinámicas y el sentido de la creación de una obra

artística. También será relevante mirar qué experiencias artísticas alrededor del mundo se preguntan por su sentido estético y por la experiencia creativa. Finalmente, también exploraremos cuáles son las formas relacionales del arte y cómo esas dinámicas artísticas se relacionan con las formas de arte comunitario y participativo que existen en Potosí.

Así, podremos responder las preguntas centrales de este proyecto: ¿cuáles son los procesos de creación artística que se dan en las periferias? ¿Cómo se crea el arte desde la marginalidad? ¿Por qué el arte constituye la búsqueda de un proceso estético y creativo por encima de cualquier finalidad? Y ¿cómo se reflejan la experiencia estética en los grupos y procesos artísticos de Potosí?

2.1 El Arte y el Proceso de Creación Artística en la Teoría Estética

El arte contemporáneo nace de la secularización como proceso histórico de la humanidad. Según Theodor Adorno (1983) el arte necesitaba emanciparse de la teología y de la palmaria exigencia de la verdad de la salvación (p. 10). El arte, para avanzar, no podía seguir explicando las razones de Dios y del mundo. Según el filósofo alemán, esta liberación de la necesidad de explicar la verdad le abrió la posibilidad al arte de ser arte y dejar de ser o perseguir algo distinto a sí mismo.

Sin embargo, esta liberación no ocurrió. Al contrario, para Adorno, la emancipación ensombreció, aún más, al arte. El arte ya no perseguía una verdad teológica, pero se empezó a pretender de él que diera respuestas a los dilemas sociales, económicos y políticos del mundo. Una obligación de la que el arte necesitaba escapar porque era algo que no le correspondía. “Este proceso le ha condenado, tras su liberación de otra realidad distinta, a dar buenos consejos a lo

real y lo establecido, los cuales robustecen el avance de todo aquello de lo que la autonomía del arte quisiera liberarse” (Adorno, 1983, p. 10).

Esta preocupación de Adorno respecto a la autonomía que persigue el arte constituye una de las preguntas esenciales que motivan este proyecto. ¿Puede analizarse, de forma autónoma, el proceso creativo de los grupos artísticos de Ciudad Bolívar? Es decir, ¿podemos analizar el arte en Ciudad Bolívar de forma independiente a las condiciones que rodean el contexto de la localidad? ¿O esperamos del arte que responda por las condiciones sociopolíticas del territorio y que genere un impacto específico en las comunidades?

Situémonos en el barrio Potosí de Ciudad Bolívar. Un grupo de jóvenes decide organizarse para crear un estudio de rap. El grupo se denomina A pulso Produce, y al espacio de producción musical, donde viven algunos de los integrantes, lo llaman *La vutnana*. El espacio es pequeño, las condiciones son precarias, pero ellos se proponen producir una canción a la semana. No siempre se logra, pero sí la mayoría de las veces. La calidad de la producción es altísima. Cada canción tiene videoclip, pistas propias de hip-hop, rap, trap y una infinidad de estilos urbanos. Los muchachos de A pulso Produce también buscan diferentes sonidos, de otros géneros, que enriquezcan la música que están creando porque consideran que son profesionales en lo que hacen y eso los diferencia del resto de grupos que hay en la localidad. Las letras de sus canciones son el relato de su vida y de lo que significa crecer en la periferia de Bogotá.

Esta experiencia artística y organizativa, por supuesto, está insertada en una realidad social apabullante. A pulso Produce existe en medio de condiciones de pobreza, marginalidad e informalidad económica. Los integrantes de esta agrupación han vivido toda su vida en medio de un contexto complejo y violento. Sus historias de vida reflejan situaciones de abandono, de desigualdad, de consumo de droga y de muerte. No se puede ignorar que es en medio de ese

panorama donde A pulso Produce ha desarrollado su proyecto musical. No obstante, observar esta experiencia artística solo desde este contexto sería errar, nuevamente como otras investigaciones, en el enfoque del análisis. Si seguimos los postulados de la teoría estética de Adorno, el estudio de esta experiencia no pasa por observar las condiciones socioeconómicas en las que se genera una obra; tampoco está, en encontrar el valor político que está implícito en el ejercicio organizativo de hacer un espacio para producir piezas musicales. La observación debe dirigirse entonces hacia el proceso artístico, con lo cual será más factible observar todo lo que de ahí se genera.

Adorno (1983) explica que es necesario quitarle la venda de los ojos al arte. Aquella que no le permite ser *arte sin más* y le exige responder por lo que no es su competencia (p. 10). Esto no ocurre porque Adorno presuma de un análisis simple y de una mirada exclusivamente estética. En ese caso el arte sería indiferente y abandonaría su propio sentido: “si se quiere percibir el arte de forma estrictamente estética, deja de percibirse estéticamente” (Adorno, 1983, p. 16), más bien porque al enfocarse en la experiencia artística es cuando se puede analizar con una perspectiva más profunda la creación de un artista. Es un concepto que está relacionado con la creación del proceso artístico (poiesis) y con la recepción que surge de la obra, la vida que tiene la vivencia y el goce de la estética (aestesis). Cuando se entiende la diferencia entre la creación y la experimentación de lo que genera una obra, se entiende estéticamente el contexto. Las dos experiencias son distintas y en su diferencia, la de crear opuesta a la de experimentar, se encuentra la sublimación de la obra y de la estética:

Únicamente en el caso de que se perciba lo otro, lo que no es arte, y se lo perciba como uno de los primeros estratos de la experiencia artística, es cuando se lo puede sublimar,

cuando se pueden disolver sus implicaciones materiales sin que la cualidad del arte de ser una para-sí se convierta en indiferencia (Adorno, 1983, p. 16).

Para Adorno, el arte choca con la realidad. Es inevitable porque así surge la experiencia artística. A pesar de ello, el arte se debe experimentar con desinterés hacia lo real. El arte se debe gozar en su condición de obra, de algo hecho. Una experiencia empírica entre el que observa y la obra que ha sido creada en pro de esa experiencia. Eso es a lo que el autor llama la praxis, el proceso de creación artística. La obra no es, la obra llega a ser. No obstante, cuando el goce del arte es separado de la relación desinteresada entre el artista y quien percibe la obra, el arte se cosifica. Se busca del arte que sea algo más, un objeto ajeno a su propio sentido de ser arte sin más, y ahí es cuando el arte muere. Es decir, el arte deja de ser arte cuando se ignora la poiesis, la praxis y la experiencia de observar una obra en su totalidad. Cuando se le empieza a pedir a una obra que sea una cosa, un objeto o algo cuantificable y se le niega la complejidad de la experiencia estética, el arte ya no es arte.

La obra de Franz Kafka, fue el ejemplo más certero que encontró Adorno para demostrar esa existencia del desinterés en la creación artística, esa dualidad entre la realidad y la necesidad de separarse de lo real que es lo que mantiene vivo al arte.

Kafka no excita ciertamente un deseo pasional. Pero la angustia real que crean obras suyas en prosa como *La metamorfosis* o *La colonia penitenciaria* (el *shock* del encogimiento, el asco que sacude la *physis*) todo aquello, como forma de defensa, tiene más que ver con la pasión que con el antiguo desinterés que él recoge y que tras él perdura (Adorno, 1983, p. 24).

Para Adorno leer la obra de Kafka es un encuentro con la angustia real. Es el resultado del desinterés y de la pasión que surge de la prosa que persiste y resiste a la obra. No obstante, vale la pena anotar que otros autores de la Escuela de Fráncfort, como Walter Benjamin, también hicieron un detallado estudio de la obra del novelista y no estaban de acuerdo con varios aspectos del análisis de Adorno. Como dice Nicolás Olszevicki (2010), filósofo de la Universidad de Buenos Aires, Adorno y Benjamin tenían posturas diferentes sobre la obra de Kafka alrededor de la función que cumple el arte (pp. 6-7). Sin embargo, según Olszevicki, ambos autores compartían una lectura desde la cual la obra de Kafka no podía ser leída como una muestra evidente de la angustia que se lee en su prosa. El poder de su obra está en lo tácito: “Benjamin y Adorno se aproximan a las obras de arte como el filósofo se aproxima al trompo: con la convicción de que la inmersión en el detalle puede derivar en una comprensión de la totalidad” (Olszevicki, 2010, p. 10).

No es el objetivo de esta tesis analizar las divergencias entre ambos autores, además, porque comprender el análisis de Benjamin sobre Kafka requeriría, prácticamente, otro capítulo. Sin embargo, esta disyuntiva entre Benjamin y Adorno, me permite mostrar la importancia de ver el arte desde los procesos de creación artística como un entramado complejo en sí mismo, sin necesidad de factores ajenos a su sentido. Basado en ello ¿sería errado querer observar una relación política, social o económica antes que mirar el proceso creativo de las comunidades artísticas en Potosí?

La respuesta es sí. Pensar la experiencia de A pulso Produce en Ciudad Bolívar como un objeto o resultado político antes que como un proceso artístico no nos permitiría gozar de la experiencia estética inmanente al proceso. Por eso Adorno es fundamental para entender por qué el análisis del arte en las periferias y en las zonas urbanas donde se aglutina la miseria no debe

ser explícito sobre el contexto, y si debe ser más profundo en el análisis de esa praxis y de ese proceso creativo. Estéticamente, observando a las comunidades y su relación con el arte, el estudio de los grupos artísticos de Potosí tendría que enfocarse en los procesos de creación de los artistas del barrio y no en los resultados, cualquiera que estos sean, que el arte genera en la comunidad.

De otra forma, si analizamos un proceso artístico siendo ajenos a esos principios de la experiencia estética podríamos caer en el error que se ha tratado de constatar a lo largo de este texto: cosificar al arte y atribuirle un papel ajeno a su sentido. En este punto, podemos observar un fenómeno que para Adorno posibilitó la muerte del arte: el consumo. La necesidad de alejar la obra artística de los principios estéticos, para que respondiera por lo que no le que correspondía, inevitablemente aproximó al arte a ser un bien de consumo. La experiencia y el goce estético del arte pasaron a un segundo plano para darle paso a la mercantilización de la obra como un objeto de intercambio:

Esta aproximación de actitudes se ha hecho fácil porque, en nuestra época de superproducción, el mismo valor de uso de los bienes es cuestionable y cede ante el goce secundario del prestigio, del estar al día, en definitiva, del goce de la mercancía: mera parodia del resplandor estético. Los clientes de la cultura se rebelan contra la autonomía de la obra de arte porque la convierte en algo mejor de lo que ellos creen que es. De esta autonomía no queda otra cosa que la mercancía como nuevo fetiche en un proceso de regresión al fetichismo arcaico de los orígenes del arte; ahí reside el rasgo regresivo de la actitud contemporánea [con respecto al] arte. (Adorno, 1983, p. 31).

La irrupción de la industria cultural es la culminación del proceso de secularización del arte que conlleva a la contemporaneidad. El ascenso de la burguesía al plano de lo estético que

transforma el arte en una producción y que aleja a la obra de su valor de ser experiencia estética. Según Adorno (1983) antes de que el arte fuera mercancía, la experiencia de la persona que se situaba frente una obra pasaba por mirar, oír o leer algo que lo hiciera olvidarse de sí mismo. Un proceso que le permitía igualarse con la obra, un vaciamiento de sí para llegar a la sublimación estética. Lo que, según Adorno, Hegel llamaba una actitud de libertad hacia el objeto. Experiencias contrarias a la necesidad burguesa contemporánea que le exige a la obra de arte dar algo a cambio (p. 31).

Es decir que, situándonos de nuevo en Ciudad Bolívar, no observar la experiencia artística alrededor del proceso y esperar encontrar un valor político sería sucumbir a esa necesidad contemporánea de obligar al arte a hablarnos de algo real, impidiendo que pueda ser arte para sí. Un ejemplo, podría ser la experiencia de Liliana Parra, una realizadora de cine nacida en Potosí que ha trabajado con gran parte de los grupos culturales del barrio. Liliana ha logrado tejer redes con los protagonistas artísticos del territorio y con la comunidad. Siguiendo los postulados de Adorno, observar a Liliana y su trabajo artístico con los vecinos y con los niños de Potosí desde una idea política, social o económica, antes que mirar su proceso como artista, su vida, su historia y las experiencias que la han llevado a la creación, sería asaltar esa autonomía que necesita el arte para ser arte.

Nuevamente se hace necesario llegar a Adorno para entender que las obras de arte son un espacio momentáneo de una praxis y un proceso mucho más complejo. Desde el ejemplo ya planteado, si vamos a analizar lo que ha hecho Liliana Parra en Potosí, erraríamos al pensar que su trabajo ha generado x o y repercusión en el barrio porque estéticamente no debemos esperar eso del arte. A partir del análisis que quiero hacer, Liliana Parra es cineasta y, obviamente, es una sujeta política, pero su sentido político no determina su capacidad como artista. No debemos

esperar que, a través de su creación artística, Liliana resista o repercuta en el contexto que la rodea. Lejos de esa concepción, desde la estética sería necesario hacer un análisis desinteresado de esas condiciones para poder indagar sobre su vida y sobre las experiencias que la llevaron a crear en Potosí.

Como las obras de arte en cuanto imágenes, son la perduración de lo transitorio, tienden a concentrarse en su manifestación como algo momentáneo. Experimentar el arte es lo mismo que adquirir consciencia de su proceso inmanente precisamente en el instante de su reposo (Adorno, 1983, p. 117).

Por eso, no entender el arte desde su valor procesual es ceder ante las intenciones industriales que limitan la autonomía de la experiencia estética. Allí radica una de las principales críticas del autor alemán al arte contemporáneo. Adorno (1983) afirma que la obra es por sí misma y no por su repercusión en la historia, que es lo que se espera de ella. Es un momento de una praxis más compleja. La obra de arte no busca hablar sobre el devenir, sobre lo que debemos ser, la obra ya es un devenir que manifiesta un tiempo interno que explota la cotidianidad de esa temporalidad (p. 118).

En el anterior capítulo y al principio del actual, hablamos de la exploración académica que espera encontrar las repercusiones sociales de la actividad artística en Ciudad Bolívar de los grupos culturales que actúan al sur de Bogotá. Quizás el caso más estudiado es el festival del Ojo al Sancocho. Es fácil encontrar trabajos de grado que se preguntan por el valor político del festival, por los impactos a nivel local, estructural, urbano y social. Sin embargo, no se analiza el Ojo al Sancocho como una experiencia estética y por lo tanto poco importa saber cómo se ha logrado organizar un festival de cine de envergadura internacional, cuál es la historia de las

personas detrás de esa creación o cuál es la relación y los procesos de la comunidad alrededor del arte.

“El arte no se diluye del todo en sus obras, pues los artistas trabajan siempre en arte pero no solo en sus obras” (Adorno, 1983). La experiencia estética que hemos tratado de definir a partir del filósofo alemán Theodor Adorno, no hace otra cosa que hablarnos del arte como una experiencia puramente humana, autónoma y libre. Lejos de un sentido teológico o industrial, el arte para ser arte necesita liberarse de esas ataduras, ser *para-sí* y no *para-otro*. El análisis de las experiencias artísticas en Potosí puede seguir estos postulados. No entender el arte como algo estático sino como la historia permanente de una obra que resiste al tiempo.

Al comenzar la obra a hablar se torna movimiento. Lo que puede llamarse unidad de sentido de cualquier producto humano no es algo estático, sino procesual, un equilibrio de los antagonismos que toda obra necesariamente contiene. El análisis llega realmente a ella cuando capta el proceso que forma la relación mutua de sus momentos, pero no cuando la reduce por desmembración a sus supuestos elementos originarios (Adorno, 1983, p. 232).

2.2 El Arte Desde la Estética Relacional y la Emancipación.

Ahora bien, la Teoría estética es una recopilación de varios escritos que Theodor Adorno redactó entre 1961 y 1969. El filósofo alemán de la Escuela de Fráncfort murió antes de la década del setenta mientras era cuestionado por contradecir su propio pensamiento. Si bien Adorno nos permite dilucidar un entendimiento de la experiencia estética y de la importancia del arte como proceso, cuando hablamos de arte contemporáneo creado desde las comunidades en las periferias urbanas es necesario estudiar la estética relacional y el arte colaborativo. La

experiencia y la teoría del arte comunitario muchas veces se contraponen a los postulados de los pensadores de la Escuela de Fráncfort, sin embargo, una lectura complementaria de ambas posturas puede dar mayor solidez al concepto de proceso de creación artística.

Claire Bishop (2007), crítica de arte oriunda del Reino Unido, explica que el arte colaborativo está ganando espacios el panorama artístico internacional. No es común que los proyectos participativos sean un contrapeso de envergadura para a la industria comercial del arte, sin que eso quiera decir que el arte comunitario no ocupa una presencia cada vez más conspicua en el sector público (pp. 29-30).

El panorama actual, concuerda con lo que Adorno preveía como el retroceso que se generó desde la secularización del arte. La obra se volvió un bien de consumo, dejando al lado la experiencia estética. No obstante, Claire Bishop explica que el momento contemporáneo del arte puede tener un contrapeso que surge desde las comunidades, una serie de técnicas que parten de lo colaborativo y lo social para crear el arte relacional. Según Bishop, este tipo de experiencia artística tiene un sentido y se ha llamado de muchas formas:

Arte socialmente comprometido, arte comunitario, comunidades experimentales, arte dialógico, *art littoral*, arte participativo, intervencionista, basado en investigación y/o colaborativo. Estas prácticas están menos interesadas en una estética relacional que en las recompensas creativas de la actividad colaboradora – ya sea que se trabaje con comunidades preexistentes o que se establezca una red interdisciplinaria propia (Bishop, 2007, p. 30).

Para la británica, este tipo prácticas dan forma a una vanguardia artística muy actual. “Se trata de artistas que utilizan situaciones sociales para producir proyectos desmaterializados, anti-

mercado y políticamente comprometidos que continúan la demanda modernista de borrar la línea entre arte y vida” (Bishop, 2007, p. 31).

Uno de los textos fundacionales de esa teoría es la Estética relacional de Nicolás Bourriaud. Este francés, crítico e historiador del arte, entiende la práctica relacional como un espacio de tensión donde el arte produce una sociabilidad específica, según Bishop. De tal manera, que el arte empieza a entenderse en torno a las relaciones sociales y a la habitabilidad de los espacios urbanos.

En Ciudad Bolívar, por ejemplo, el territorio se vuelve un escenario de resignificación de los espacios. En Potosí existe una estructura que se llama la Casa cultural. Este lugar fue rescatado por jóvenes de la comunidad que necesitaban un espacio para intercambiar, para aprender y para ser, estar y habitar su barrio. A partir de esta experiencia podremos entender cómo la estética relacional pone el foco de discusión entre el valor del arte, la experiencia estética, las relaciones sociales y el territorio.

Bourriaud (2008) establece que el arte es un mecanismo para habitar el mundo y no para construirlo o idealizarlo (p. 12). Este principio, que sigue la idea inicial de secularización de Adorno, encontrará en el territorio y en las relaciones sociales el sustento de la teoría. El autor francés afirma:

[Existe] la posibilidad de un arte relacional - un arte que tomaría como horizonte teórico la esfera de las interacciones humanas y su contexto social, más que la afirmación de un espacio simbólico autónomo y privado - da cuenta de un cambio radical de los objetivos estéticos, culturales y políticos puestos en juego por el arte moderno. (Bourriaud, 2008, p. 13).

Bourriaud pone en tela de juicio la idea del arte sin más porque entiende que el arte, en medio de la globalización y del capitalismo, se ha convertido en un escenario de intersticio social. Para el autor, la clave de ese intercambio se da cuando aparecen las grandes ciudades y la obra de arte deja de ser un goce aristocrático. De esta manera, el arte ya no se observa, se experimenta. Sin embargo, esas interacciones están mediadas por una sociedad de consumo que tiende a convertir las relaciones humanas en una experiencia cada día más mecánica. Es allí donde el arte relacional encuentra asidero. El arte contemporáneo para Bourriaud deja de representar y exhibir las obras para involucrarse en las estructuras sociales y generar redes e interacciones entre los ciudadanos. “El arte contemporáneo modeliza más de lo que representa, en lugar de inspirarse en la trama social se inserta en ella” (Bourriaud, 2008, p. 17).

Por eso, un espacio como la Casa cultural de Potosí podría ser una ejemplificación adecuada para entender los preceptos del arte relacional. En esta estructura prima la interacción de los sujetos artísticos con la comunidad. En la casa se organizan talleres de música, fotografía, tejido, video, carpintería y un largo etcétera. Pero, más que una obra, una representación o una expresión artística, la Casa cultural es un espacio de encuentro. Podríamos hablar de un escenario performático que admite la participación de la comunidad alrededor de un lugar de intercambio de experiencias. La Casa cultural no es una representación, es la emergencia misma del arte en el territorio.

Si para Bourriaud las relaciones humanas dan forma a la expresión artística contemporánea, la Casa cultural es un ejemplo tangible de esas experiencias. El sentido de la estructura se construye a partir de las relaciones y del sentido comunitario y participativo del arte. Es ahí donde la estética relacional encuentra en la organización barrial manifestaciones

artísticas divergentes a la industria cultural y a la Sociedad del espectáculo que acuñó Guy

Debord:

Hoy el acento está puesto en las relaciones externas, en el marco de una cultura ecléctica donde la obra de arte resiste a la aplanadora de la "sociedad del espectáculo". Las utopías sociales y la esperanza revolucionaria dejaron su lugar a micro-utopías de lo cotidiano y estrategias miméticas: toda composición crítica "directa" de la sociedad carece de sentido si se basa en la ilusión de una marginalidad ya imposible, e incluso retrógrada.

(Bourriaud, 2008, p. 35).

Ahí donde la organización barrial se transforma en un protagonista de la estética relacional, Bourriaud podría llegar a reñir con los postulados de la Teoría estética. El crítico francés arremete en su texto contra la idea de la Escuela de Fráncfort de estudiar al "arte como un folclore arcaico, un hermoso sonajero inútil". Según Bourriaud (2008) el interés actual del arte persigue espacios que interpelen el intercambio social, pasa por la subversión y función crítica del arte contemporáneo. Un arte que sea capaz de inventar líneas de fuga individuales o colectivas (p. 35).

Aunque estos ideales no colindan con los postulados de Adorno, que entiende, como ya fue dicho, que no es deber del arte generar esos espacios o líneas de fuga, la percepción de la teoría estética no está tan alejada de la idea de la estética relacional. Fundamentalmente, ambos autores se oponen a la función del arte como un bien de consumo, como un producto o una mercancía. Según Adorno, el consumo mató al arte. Para Bourriaud, el espectáculo y la superproducción terminaron por darle al arte un espacio en el que los artistas necesitan generar relaciones que se opongan a esas dinámicas industriales del consumo. A lo mejor Adorno, en medio de un análisis vasto y complejo, no alcanzó a prever el escenario que plantea el crítico

francés, pero esto no significa que el filósofo alemán vea el arte como un elemento inútil o indiferente a lo que es real.

En este punto se hace necesario volver al concepto de proceso artístico, que podría ser la concepción más honesta de la experiencia estética y el enlace en el que ambas teorías se conectan. La libertad y la autonomía que Adorno pide en función de que el arte sea arte, para Bourriaud se define en la transparencia del artista. Adorno podría no estar de acuerdo con que al arte se le otorgue una función subversiva, pues eso sería privarlo de la sublimación estética y de su propio sentido, pero entiende que el arte es parte de un proceso creativo, algo que no es estático y que al chocar constantemente con la realidad genera nuevas experiencias. Bourriaud lo define perfectamente cuando dice “una representación no es más que un momento M de lo real; toda imagen es un momento, de la misma manera que cualquier punto en el espacio es el recuerdo de un tiempo x, como reflejo de un espacio y” (Bourriaud, 2008).

Es decir, la obra o la imagen no son otra cosa que un elemento de un proceso mucho más complejo. Son un punto sobre una línea prácticamente infinita. El arte se emancipó, según Adorno y Bourriaud, de la obligación de generar utopías. Sin embargo, el ascenso de la burguesía le atribuyó obligaciones que no le correspondían y, gracias a esta dinámica, el arte contemporáneo necesita de lo relacional para buscar esa autonomía respecto a lo que le ha impuesto el capitalismo.

Por supuesto, si asumimos que el arte deja de ser unidireccional para insertarse en este tipo de escenarios, la emancipación no puede ser exclusiva del artista. Bourriaud (2008) habla del vecino, el que está al frente de la obra e interactúa con ella. El otro que se vuelve interlocutor al participar de la experiencia relacional del arte (p. 52). Aquello que Adorno ya había tratado desde vaciamiento de ese *interlocutor* frente a la obra que le exige que se iguale a ella. Si

observamos de nuevo la experiencia de la Casa cultural en Potosí, necesitaríamos hablar de la comunidad, de esos vecinos e interlocutores que interactúan con el espacio artístico. Por eso, parece importante que esa emancipación que persigue el arte, que no es otra cosa que la autonomía de los procesos de creación, también la viva, la experimente y la goce el espectador, es decir, el interlocutor.

En ese panorama surge *El Espectador emancipado* de Jacques Rancière. Un texto necesario para entender cuál es el papel definitivo de las experiencias artísticas en el escenario contemporáneo. La comprensión de esa emancipación parte del entendimiento de las distancias entre los protagonistas de la experiencia estética:

Está la distancia entre el artista y el espectador, pero también está la distancia inherente a la performance en sí, en tanto que esta se erige, como espectáculo, como cosa autónoma, entre la idea del artista y la sensación o comprensión del espectador (Rancière, 2010, p. 21).

Rancière distingue, a diferencia de la Teoría estética, aparentemente, la unidad de la obra, o el *performance*, como un elemento que no puede ser autónomo de los otros participantes en la experiencia estética, a pesar de que la distancia de la obra sea consigo misma. El autor es radical cuando afirma que esa emancipación del espectador no puede asumir una falsa ilusión de autonomía. Al contrario, Rancière (2008) dice que la obra se involucra en la realidad al tomarse la calle, la ciudad o la vida. La emancipación pone al espectador en un escenario manifiesto ante lo que le presenta el artista. Por ende, la obra necesita de la participación de quien la observa (p. 21).

Para Rancière, el mejor ejemplo de estas distancias se resuelve en el teatro. El autor, entiende la puesta en escena como un trabajo comunitario entre los que observan y la obra que se representa. Esa interacción dramática pasa a la ciudad para convertirse en la vitrina militante en la que los artistas críticos le muestran al espectador lo que no quiere ver.

Nos dicen una vez más: esta es la realidad que ustedes no saben ver, el reino sin límite de la exposición mercantil, el horror nihilista del modo de vida pequeñoburgués de hoy; pero también: esta es la realidad que ustedes no quieren ver, la participación de sus pretendidos gestos de revuelta en el proceso de exhibición de signos de distinción gobernado por la exhibición mercantil. El artista crítico, pues, se propone siempre producir el cortocircuito y el conflicto que revelan el secreto escondido por la exhibición de las imágenes. (Rancière, 2010, p. 34).

En apariencia la emancipación del espectador choca con la visión de Adorno en el sentido que pone al artista ante una suerte de militancia, una estética relacional que junta la creación del artista. Sin embargo, haría falta volver a la Teoría estética de Adorno para comprender que ambas posturas tienen más en común de lo que parece.

Adorno (1983) argumenta que la fuerza de vaciamiento del ser (individual y privado) que se enfrenta a la obra radica en su esencia colectiva. Así, el trabajo artístico es colectivo, podríamos llamarlo relacional, sin que sea necesario que el individuo sea consciente de esa sociedad (p. 221). Es posible que Rancière no esté de acuerdo con este postulado, sin embargo, Adorno dice:

La autonomía de la obra de arte frente al artista no es sin embargo engendro ninguno de esa gran locura que se llama [el arte por el arte], sino la sencilla expresión de una

estructura como relación social que lleva en sí la ley de su propia objetivación; solo porque son cosas las obras de arte pueden llegar a ser la antítesis de la cosificación destructiva de su verdadero ser. Concuerdá con esto el hecho central de que, en las obras de arte, aun en las llamadas individuales, habla un nosotros, no un yo, y con tanta mayor pureza cuanto menos se adapten externamente al nosotros y a su idioma (Adorno, 1983, p. 221).

Podríamos decir entonces que el análisis de la experiencia estética parte necesariamente de esas conexiones entre el artista y sus relaciones con la comunidad. Empero esa dinámica, la obra que habla de un nosotros tiene una relación consigo misma. Es decir que, aunque la obra se conecta con la comunidad, primero se conecta consigo misma. Es un eslabón independiente.

Para Rancière perseguir esa autonomía del arte no deja ser una falsa ilusión. Sin embargo, entiende que sí se necesita la conexión de la obra o del *performance* consigo misma. Bourriaud reafirma esta posición al concluir que esa interlocución de quien percibe la obra y entiende la individualidad de la misma. Según Rancière, esa relación es la emancipación del espectador que surge de su interacción con la obra. Pero, aunque se entienda de ese intercambio que la obra genera la emancipación de quien la percibe, eso no significa que la creación artística no pueda estar libre de las exigencias que le piden cambiar el mundo. En otras palabras, la obra no tiene por qué explicar, repercutir, incidir o cambiar el curso de las circunstancias en que se crea. En todo caso, si existe una emancipación, esa liberación es del espectador, no de la obra que no debería separarse nunca de su sentido.

Más adelante como conclusión de este capítulo me gustaría analizar el Museo precario de Albinet en relación a las experiencias artísticas de Potosí. Entender que la creación artística contemporánea está insertada en un contexto urbano capitalista y superproductivo, que

efectivamente necesita de lo relacional para encontrar vías de escape a ese modelo industrial que cosifica al arte. No obstante, y a pesar de la postura que le pide al arte una militancia respecto a la sociedad que lo rodea, preguntarse por qué el arte no puede cambiar al mundo, pero sí poner de manifiesto su momento como obra en un proceso y un tiempo que lo resisten como sujeto.

Es el mismo Rancière el que dice, en relación a la contraposición de la experiencia estética con lo sensorial, que ver el espectáculo no es sinónimo de cambiar al mundo, que no se pasa de una comprensión intelectual a una decisión de acción:

No hay razón para que el choque de los dos modos de sensorialidad se traduzca como comprensión de las razones de las cosas, ni para que esta produzca la decisión de cambiar el mundo. Esta contradicción que habita el dispositivo de la obra crítica no la deja no obstante sin efecto. Puede contribuir a transformar el mapa de lo perceptible y de lo pensable, a crear nuevas formas de experiencia de lo sensible, nuevas distancias con las configuraciones existentes de lo dado. Pero este efecto no puede ser una transmisión calculable entre conmoción artística sensible, toma de conciencia intelectual y movilización política. (Rancière, 2010, pp. 68-69)

2.3 El Arte Desde las Periferias

Como hemos observado, Potosí es un núcleo importante de diversas experiencias artísticas. Procesos creativos que van desde el rap hasta la apropiación de un espacio. Si algo tienen en común, las cuatro experiencias que han sido expuestas a lo largo de este capítulo, es su actividad comunitaria. La estética relacional de Bourriaud se ve reflejada en todos los ejemplos. Se podría decir que el arte en Potosí se puede entender en base al territorio como un escenario de intercambio social y de sustento de los procesos creativos.

Por ejemplo, uno de los grupos de rap que participa de A pulso Produce organiza un festival cada año que se llama *Poto también es rap, a la mera humildad*. Un proceso organizativo del grupo Potorap people que se interesa en la participación de la comunidad en la difusión de su creación musical. El escenario son las canchas de microfútbol del barrio Potosí. Puede entrar cualquier persona que quiera disfrutar y conocer de las apuestas musicales del barrio y toda Ciudad Bolívar.

El proceso de Potorap people con la comunidad ha sido, y sigue siendo, bastante complejo. Los prejuicios por las apariencias de los jóvenes que hacen parte del grupo, su historia de vida o sus hábitos en las calles de Potosí no dejan ser un conflicto latente con los vecinos del barrio. Pero ahí, en esa tensión, es donde el rap y la organización comunitaria a través del arte empieza a operar.

La pregunta por el arte que surge en esos contextos de periferia, en medio de esas condiciones propias de la marginalidad impulsa la motivación de este proyecto. Entender las historias que dan forma a esa relación entre el arte, los artistas y la comunidad.

Una de las experiencias más representativas de esas disputas desde el arte contemporáneo es el Museo precario de Thomas Hirschhorn en la localidad de Albinet, una de las zonas periféricas más pobres de París. En 2004, en alianza con el Centro Pompidou y el Fondo Nacional de Arte Contemporáneo de Francia, Hirschhorn organizó en pleno centro del suburbio urbano una exposición de veinte obras de algunos de los artistas más significativos del siglo XX (Marcel Duchamp, Piet Mondrian, Andy Warhol, Salvador Dalí, Le Corbusier, Joseph Beuys, Kasimir Malevitch y Fernand Léger).

El proyecto buscaba, fundamentalmente, que las obras fueran exhibidas en un museo construido por la comunidad del barrio. Los habitantes de Aubervilliers, punto específico de la localidad de Albinet donde se instaló la estructura, tenían que cuidar el lugar y el edificio durante las ocho semanas que duró la exposición.

Hirschhorn, uno de los referentes que Claire Bishop menciona en su texto sobre el arte colaborativo, logró crear una obra que interpelaba a la comunidad de uno de los barrios de inmigrantes más pobres y violentos de toda Francia. La obra se sustentaba en la relación que el artista construyó con la comunidad, y en el intercambio que ellos tenían con la obra. Una relación recíproca con una estructura artística que ponía al territorio como un escenario de intercambio social en el que los vecinos, como pregona Bourriaud, se hacían partícipes de la experiencia estética.

Si analizamos el Museo precario de Albinet, podremos encontrar las tres distancias que Rancière nos indicó para interpelar el papel participativo de la comunidad como espectador e interlocutor de la obra. En primer lugar, la relación entre lo que sería el espectador (los habitantes de Albinet) y el artista (Hirschhorn); en segundo lugar, la relación entre el espectador y la obra (El museo precario); en tercer lugar, la relación de la obra consigo misma. Esa última relación es lo que Adorno enuncia como la autonomía del arte. La transparencia del artista según Bourriaud.

Esa transparencia está manifestada en un documental del director Coraly Suard que se llama *Días tranquilos en el Museo precario de Albinet*. Allí, Hirschhorn (2005) defiende su papel de artista “yo soy un artista, no un trabajador social”. El Museo precario, para su creador, es una obra de arte y no un proyecto sociocultural. Hirschhorn defiende una postura donde argumenta que, por un lado, el arte es una afirmación y que, por el otro lado, solo el arte cuando

es arte, una idea fundamental para la Teoría estética, puede ser verdaderamente importante. Allí residiría su valor político y no en una concepción anterior a la obra.

El Museo precario nos permite encontrar un ejemplo tangible de un proceso de creación artística que reúne los diferentes elementos que hemos expuesto en este capítulo. La obra según Hirschhorn, desde tales perspectivas, tiene una relación con su propio sentido y, aunque se encuentra definida igualmente por su interacción con la comunidad, la obra es, antes que nada, una expresión artística. El Museo precario, según su creador, genera un diálogo con sus interlocutores. Uno a uno. Así crea la comunidad, en la relación que cada sujeto tiene con la obra.

Es inevitable pensar que el proceso creativo que surge de esa conversación tiene que ver con la postura que el artista adquiere hacia su obra. Marcel Duchamp, en abril de 1957, intervino en una reunión de la Federación Americana de las Artes en Houston (Texas) y dejó como testimonio una importante reflexión sobre el papel del artista en relación a su obra. La conferencia se titula *El proceso creativo*. En esta, Duchamp (1957) establece que el artista no puede ser plenamente consciente de su creación, pues si se interpreta que la relación estética necesita del espectador tanto como del artista para poder existir, la plena conciencia del que crea la obra no será suficiente para determinar el valor de la misma.

El artista puede gritar de todos los tejados que él es un genio; tendrá que esperar el veredicto del espectador para que sus declaraciones tomen un valor social y para que, finalmente, la posteridad le incluya entre los principales de la Historia del Arte.
(Duchamp, 1957)

Según Duchamp (1957) este postulado no goza de mucha aceptación porque hay muchos artistas que creen que son plenamente conscientes de su obra. Sin embargo, el arte es una intención y no puede ser bueno, malo o indiferente; el arte es arte. Un estado bruto, como diría Hirschhorn, una afirmación.

A lo largo de este capítulo he tratado de dar cuenta de ese proceso estético y creativo. El Museo precario y el desinterés de Hirschhorn hacia cualquier cosa de su obra que no fuera arte, hablan precisamente de esa falta de conciencia hacia la obra. La autonomía sin la cual, según Adorno, el arte jamás será libre. Sin embargo, también nos muestra que el arte debe ser relacional para la emancipación de sí mismo. El arte no será sin los otros porque el espectador moldea el significado de la creación. La obra de arte es un esfuerzo colectivo del ámbito de las relaciones sociales. Una obra de arte no es importante porque su creador piense que su papel va más allá de la experiencia estética. El arte es importante cuando logra moldear su interacción con el otro y permite al espectador emanciparse independientemente de que la obra modifique su significado. Hirschhorn lo dice muy claro cuando afirma que el Museo precario, como obra, no se juzga ni se justifica a sí mismo porque lo que importa es lo que sucede alrededor de él.

El arte en Potosí está a través de todas esas vertientes. Es un esfuerzo colectivo de una gran red comunitaria que alimenta la experiencia estética de un proceso con el otro. El arte en Potosí vive en la experimentación individual y creativa de cada persona, pero, sin duda, alimenta un tejido mucho más grande que le da sentido a la experiencia estética de todo el barrio.

Entonces, el reto de estudiar los grupos artísticos que se han formado en Potosí no está en descubrir cuál ha sido su incidencia en la comunidad. Si nos paramos como interlocutores del trabajo artístico de A pulso Produce, de Liliana Parra, del Ojo al Sancocho o de la Casa cultural sería totalmente errado tratar de juzgar cuáles han sido sus resultados políticos o sociales en el

territorio. Sería, incluso, irrespetuoso suponer que su aproximación a la comunidad tiene un sentido distinto a la experiencia estética que hemos observado en este texto. El verdadero reto está en poder mirar cuáles son los procesos de creación artística en los grupos de Potosí.

Desde el periodismo podemos plantear la tarea de contar la historia de los sujetos que dan forma a esa experiencia artística, su relación con la comunidad, con el barrio y con el territorio para definir sus procesos comunitarios de creación. Para ello será fundamental preguntarnos por el concepto de la marginalidad urbana y las formas en que el periodismo ha narrado las periferias del mundo y de Latinoamérica.

Capítulo Tercero: Narración, Marginalidad, Periferia y Periodismo

A finales de la década de los noventa en Ciudad Bolívar se organizó el *Encuentro de regiones*. Como resultado se publicó el libro *La isla-Potosí, historia de una lucha* (1998). El texto da cuenta de una reconstrucción historiográfica de Potosí, pero, también, da cabida a los relatos de los primeros pobladores de la montaña donde hoy se levanta el barrio. El palo del ahorcado, por ejemplo, que ya hemos referenciado como testigo de la vida de la comunidad que lo rodea, también es fuente de leyendas y de narraciones que nutren el estudio del territorio.

La ciudad, como escenario complejo de tensiones sociales, económicas y políticas, también se construye a partir de relatos y narraciones. Sería imposible pensar la urbanidad sin las historias que le dan sentido a los lugares. Cuando hago referencia al Palo del ahorcado no solo me interesa ubicarlo como un punto geográfico para delimitar Potosí, también lo entiendo como un espacio de identidad para la comunidad que lo rodea. Al respecto *La isla-Potosí, historia de una lucha* recoge los testimonios de varios vecinos que hablan de la razón por la cual el árbol solitario del barrio adquirió su nombre. Uno de esos es el de Yesid Madrigal:

A ese árbol se le llama así porque algún día un joven se ahorcó ahí. Fue impresionante, no fue exactamente en el palo, pero sí más abajito, aunque lo que salió en una noticia del periódico fue puro chisme y mentira para acabar de tirársele la cara al barrio y a Ciudad Bolívar en general (Corporación Taliber-Grupo de danza Colegio Ices-Isnem, 1998, p. 29).

El chisme y la leyenda solidifican la memoria del territorio. La leyenda trasciende, y desde su forma narrativa, le da su propia significación a los fenómenos socioculturales de la urbe y sus periferias. Es interesante ver las historias que hay detrás del histórico árbol de Ciudad

Bolívar. La periodista Ana María Cuevas recogió un testimonio muy interesante de una historiadora de la localidad que se llama Blanca Pineda y lo consignó en un artículo de la Alcaldía de Bogotá:

Según Blanca Pineda, historiadora popular y raizal del barrio Perdomo, los antiguos habitantes afirmaban que el primer ahorcado fue una mujer, Ernestina, quien le quitó el marido a su comadre y vivió con él, a pesar de la excomuniación de la iglesia.

Un día Pablo salió a desaguar y nunca regresó a la casa. Ernestina salió desesperada, buscando a su marido y él apareció muerto, con muchos rasguños desconocidos que para entonces [la gente] decía que eran [obra del] diablo. Ernestina se desesperó tanto que se colgó en el árbol” (Cuevas, s.f.).

Teniendo en cuenta la importancia de la formación de memoria colectiva a través de las historias y de los relatos, desarrollaré en este capítulo el porqué es necesario pensar las ciudades desde la narración. A partir de la exposición de diferentes referentes estéticos y narrativos, daré cuenta de la narración en la periferia, sus lugares de enunciación y sus efectos en la memoria y en la consolidación de los procesos urbanos. También daré cuenta del debate sobre el concepto de marginalidad urbana en Latinoamérica, una discusión obligatoria para entender la conformación de las ciudades.

Bogotá, como otras grandes urbes, es el resultado de actividades dependientes de la economía informal y de los monopolios del sistema capitalista; la urbanización, en nuestro continente, se construyó en medio de procesos de industrialización precarios y atrasados, con altos índices de desigualdad, historias de migración, violencia y estrategias de supervivencia de diferentes grupos sociales que luchan por reivindicar sus derechos. Las distintas fracturas

sociales, individuales y estratificadas, de las ciudades construyen nuestro relato histórico y dan forma a la memoria de la urbe.

Arturo Alape (2003), en su investigación con los testigos de Ciudad Bolívar, se dio cuenta de esa diversidad de historias, de esa polifonía y conjunto de relatos que decidió llamar “huellas”. Una marginalidad construida a partir de la trashumancia desde las provincias y las periferias de Colombia, producto de la violencia y de la miseria en nuestro país, y recogida en el ejercicio de la narración (pp. 17-18).

De esta manera, Alape (2003) comprendió que la construcción de la memoria y de la identidad de Bogotá pasaba por contar las historias de esas huellas que edificaron lo que él llama *la otra ciudad*, un espacio fracturado, marginado y olvidado por el Gobierno central que maneja la ciudad (p. 19).

Es allí donde me propongo encontrar una fórmula para narrar las historias de los procesos creativos que se producen desde la periferia y desde la marginalidad. Grupos comunitarios que, en medio de la informalidad de sus condiciones, generan creaciones artísticas. El periodismo puede dar cuenta de múltiples herramientas que ayuden a comprender la pluralidad de relatos, pero, sobre todo, debe proponerse, como decía Alape, redescubrir las “huellas de la gente que fue capaz de hacer de su periferia, como es el Caso de Ciudad Bolívar, una ciudad posible de vivir, al sembrar en los cerros no solo casas sino también cerca de un millón de vidas” (Alape, Ciudad Bolívar: la hoguera de las ilusiones, 1996, p. 19).

3.1 Ciudades Invisibles y Marginalidad Urbana

En 1972, Ítalo Calvino publicó el libro *Las ciudades invisibles*. El autor italiano, nacido en Santiago de las Vegas en Cuba, tuvo como objetivo narrar la ciudad a partir de la infinidad de

recuerdos contruidos a lo largo de su trasegar por el mundo. Precisamente de esas memorias se compone la narración de su texto. Una historia fragmentada en miles de pedazos que el italiano recogió de su memoria. Calvino (1972) dice que las ciudades invisibles no pueden ser reconocidas porque son todas inventadas (p. 4). Nacen de las anotaciones que el hacía en sus viajes y dan cuenta de lo que el autor denomina como intercambios, una relación entre la ciudad y el sujeto que la visita.

Para Calvino (1972) las ciudades dialogan con la memoria. Por eso los intercambios, y sus relatos, están relacionados estrechamente con los recuerdos, con los deseos, con los recorridos y con los destinos (p. 5). *Las ciudades invisibles* no es nada diferente al relato de cualquier ciudad. Por eso, si nos planteamos el objetivo de narrar una ciudad como Bogotá y los procesos artísticos que se dan en la periferia, tal vez, sería erróneo imaginarnos una historia que no partiera desde los detalles y los recuerdos. De tal forma, las ideas de Calvino, sobre el relato de una ciudad, pueden ayudar a demostrar la complejidad de la experiencia estética.

Esta relación, entre la estética y la narración, la vi con claridad en mi experiencia en Potosí, Ciudad Bolívar. En el capítulo anterior referencí el proceso creativo de Liliana Parra y su relación con el tejido artístico del barrio. Sin embargo, cuando hablé con ella de su vida, de su experiencia y de su actividad creativa, los detalles de la narración de la ciudad le dieron un volumen más profundo a su experiencia estética. Para Liliana, empezar a observar los colores, las formas, los sonidos, los olores y los elementos de su barrio le hicieron entender que su estética estaba íntimamente ligada al relato del lugar donde ella creció.

Una narración que se entiende desde la marginalidad y la periferia de Bogotá. Ciudad Bolívar, como lugar de enunciación, se convirtió, para Liliana, en la razón principal de su quehacer artístico. Por eso, si volvemos a Calvino podemos decir que la narración de lo invisible

en la ciudad, de los detalles que se ven, pero que generalmente se ignoran, puede dar cuenta de historias y de procesos mucho más complejos. Narrar la ciudad desde la memoria no quiere decir que se olvide la condición social y económica desde donde se origina una historia. Al contrario, al mismo tiempo en que me pregunto por las formas narrativas de una ciudad, tengo que hablar de las condiciones marginales de las ciudades latinoamericanas. Sobre todo, porque es un debate complejo que también da cuenta de unas formas estéticas y narrativas de lo urbano.

La discusión por el concepto y la teorización de la marginalidad urbana en América latina comenzó en la segunda mitad del siglo XX. El mexicano Mario Bassols (2016), sociólogo de la Universidad Autónoma de México, en su artículo titulado *La marginalidad urbana: una teoría olvidada*, resume el debate que se ha construido a lo largo de los años alrededor de este concepto.

El primer antecedente, al que Bassols hace referencia, viene de la Comisión Económica Para América Latina (CEPAL). Dice Bassols:

El debate sobre la teoría de la marginalidad tiene sus principales antecedentes en los efectos del “proceso de industrialización por sustitución de importaciones” iniciado entre los años treinta y cuarenta en varios países de América Latina. Bajo este modelo se pensaba poder lograr en la región un desarrollo económico auto sustentado y controlado nacionalmente (Bassols Ricardez, 2016, p. 182).

Para Bassols (2016), la CEPAL planteaba la marginalidad, en la década de los setenta, como una integración de los países latinoamericanos aún no alcanzada a la sociedad moderna. En otras palabras, los estudios de la CEPAL partían de un análisis funcionalista donde había una sociedad que era dual entre los participantes y los no participantes, es decir, los integrados y los

no integrados (p. 183). Para este autor el principal postulado de la CEPAL iba encaminado a evidenciar la marginalidad, por parte de las comunidades, como la imposibilidad de participar en las decisiones y en los recursos de la sociedad.

Es precisamente en la mitad del siglo XX, en 1950, que Luis Buñuel estrenó la película *Los olvidados*. Si para esta época se planteaba la marginalidad como un escenario dual entre los excluidos y los integrados, esta película puede demostrar esa postura. Buñuel relata la historia de Pedrito, un niño de la margen de Ciudad de México que tiene una relación difícil con su mamá y es amigo de El Jaibo, un joven forajido, que hace parte de una banda de ladrones y delincuentes. Habitantes de los suburbios, Pedrito y El Jaibo son la representación de un grupo marginado y olvidado por la sociedad moderna.

Los olvidados, es uno de los ejemplos estéticos y narrativos más ilustrativos del fenómeno social y económico de las ciudades latinoamericanas. Por supuesto, esa concepción binaria de la marginalidad, ejemplificada en la película de Buñuel, evolucionó a discusiones más complejas. Por ejemplo, el concepto de marginalidad también lo expuso en 1980 Rubén George Oliven, antropólogo brasileño, en su artículo *Marginalidad urbana en América Latina*. Para entender la dualidad de conceptos y evolucionar en la discusión que llegó después, es necesario precisar con mayor profundidad estas posiciones. En referencia a una cita textual de un artículo de la CEPAL, donde se problematiza la idea de la participación como principio de la marginalidad, Oliven afirma que ese concepto está referido al examen de las causas de la marginalidad social. La participación, que es la esencia de este debate en particular, se sustenta a partir de dos tipos de análisis: “el texto señala que existen dos enfoques principales para plantear el tema: el “estructuralismo funcionalista” y el “estructuralismo histórico”” (Oliven, 1980, p. 50).

Según Oliven (1980), es a partir de esta discusión que la marginalidad se va a entender a partir de dos vertientes: como la falta de integración de un elemento a una estructura social, según el estructuralismo funcionalista, y como un elemento que es el resultado de las contradicciones de la propia naturaleza y de las tendencias de la estructura social, según el estructuralismo histórico (p. 50).

Esta perspectiva va a ser problematizada desde diferentes posturas y por varios autores. Para Bassols (2016) el asunto central de la discusión está en el traslape teórico entre la marginalidad y el concepto de informalidad, un debate que empieza a partir de los postulados de la CEPAL y que permite entender en dónde nos ubicamos hoy cuando hablamos de marginalidad urbana.

Uno de los principales autores en la materia es Aníbal Quijano, sociólogo y teórico político peruano. Quijano aparece como el autor del texto en el que Rubén George Oliven identifica el estructuralismo funcionalista e histórico como base teórica de la idea de marginalidad. El texto se titula *Notas sobre el concepto de Marginalidad social* y fue publicado por la CEPAL, según Oliven en 1966, aunque en el repositorio de la Comisión aparece sin fecha exacta de publicación.

Quijano (s.f.) partió del interés que la marginalidad había supuesto en la literatura de la época y llamó la atención sobre la carencia de teorización alrededor de la marginalidad. El concepto, según el autor, no se había definido lo suficiente, por lo que el propósito del documento fue afianzar la teoría que se había construido sobre la marginalidad para ese entonces (p. 1). En efecto, la base teórica del documento está fundamentada en una teoría funcionalista:

Puesto que toda sociedad no puede existir si no está funcionalmente integrada, nivel a nivel y elemento a elemento, es inevitable concluir que si una sociedad determinada existe con una determinada estructura es porque no es posible que exista de otra manera, en todo aquello que le es fundamental. (Quijano, s.f., p. 20).

El análisis de Quijano interpela una falta de integración en la estructura económica de la sociedad. Esto es, la imposibilidad de la ciudadanía de integrarse porque es marginada del desarrollo económico. Las experiencias estéticas en Latinoamérica no eran ajenas a retratar este tipo de fenómenos. En 1977, Rubén Blades y Willie Colón grabaron la canción *Pablo Pueblo* en el álbum *Metiendo mano*. Pablo Pueblo es un trabajador que regresa a su barrio y no ve un futuro. Blades, compositor e intérprete de la canción, relata la desesperación de un hombre que en medio de las circunstancias sociales y económicas precarias en las que vive tiene que seguir sobreviviendo a pesar de la marginación que evidencia su contexto.

La narración de la marginalidad que logra Blades es potente. Si seguimos la idea que se planteó, según Calvino, a través de la invisibilidad de los detalles del relato en las ciudades, el compositor panameño acierta en narrar las circunstancias del personaje de su canción a través de los detalles y de las sensaciones, que no son otra cosa que las ilusiones de un trabajador marginado por un sistema avasallante. “Pablo pueblo, hijo del grito y la calle, de la miseria y del hambre, del callejón y la pena. Pablo pueblo, su alimento es la esperanza, su paso no lleva prisa, su sombra nunca le alcanza” (Blades R. , 1977).

La realidad que Blades pone de manifiesto en su composición, puede ayudarnos a entender las interpretaciones de Quijano (s.f.) sobre la marginalidad: el recorte de derechos de la ciudadanía que no puede participar del desarrollo económico o ascender en la estratificación

social (p. 10). Pero, más importante aún, es que, desde Quijano, el concepto como tal se entiende a partir de una nueva dualidad que opone la marginalidad con la integración social:

Sea que se trate de falta de integración a las instituciones del Estado-Nación, al sistema de estratificación social y a la cultura nacionalmente dominantes, a los beneficios materiales y culturales derivados del desarrollo económico, a los centros institucionales en los cuales se toman las decisiones sobre el destino de una sociedad nacional o, en fin, al sistema dominante en una determinada sociedad (Quijano, s.f., p. 16).

Sin embargo, en estos postulados incipientes, Quijano ya mostraba una evolución en la discusión sobre la definición del término. Bassols (2016) identifica que el primer debate importante lo dieron Quijano y José Nun, politólogo y abogado argentino, al pensar la idea de marginalidad a partir de una crítica marxista de las interpretaciones que había del concepto. De esta manera, aparecen en la discusión términos como el estrato o la función, que explican, de forma un poco vaga, la organización de la sociedad capitalista (pp. 185 – 186).

Según Bassols (2016), Quijano y Nun van a llevar la discusión a otro nivel porque analizan la marginalidad desde la esfera de la producción:

Quijano y Nun caracterizan a la marginalidad como el fenómeno de desocupación y subocupación de grandes sectores de la población en América Latina. Pero más importante es denotar su original interpretación del llamado Ejército Industrial de Reserva (EIR) y de la superpoblación relativa (Bassols Ricardez, 2016).

Por supuesto, esa superpoblación de trabajadores que da pie a la marginalidad de las ciudades ha sido un tema ampliamente tratado en América latina. La discusión que se da entorno a los obreros y a la sobreexplotación también es la base de, por ejemplo, poemas como *Manos de*

obrero escrito por Gabriela Mistral del libro *Lagar* (1954). Este tipo de piezas dan cuenta de la observación estética que se hacía de este fenómeno en el siglo XX.

Duras manos parecidas a moluscos o alimañas; color de humus o sollamadas con un sollamo de salamandra, y tremendamente hermosas se alcen frescas o caigan cansadas.

Amasa que amasa los barros, tumba y tumba la piedra ácida revueltas con nudos de cáñamo o en algodones avergonzadas, miradas ni vistas de nadie sólo de la Tierra mágica (Mistral, 1952).

De esta forma, el EIR y la superpoblación relativa pasan a ser el centro teórico de la discusión, pues tanto Quijano como Nun parten de ambos conceptos marxistas para explicar la existencia de los monopolios externos de producción. La mano de obra es demasiada y la demanda de los monopolios termina generando condiciones precarias y marginadas. En palabras de Bassols (2016), esta teoría es una “reconceptualización de la ley de población del régimen capitalista formulada por Marx” (p. 187). La marginalidad surge a partir de la dependencia de las economías extranjeras.

Bassols explica que ambos autores dan paso a la lógica de mercado basada en monopolios:

Incluso [Quijano] aclara que no sólo existe una población marginalizada con respecto al sector dominante de la economía, sino actividades marginales frente a los monopolios extranjeros. En la fase del capitalismo monopolista se genera, entonces, una mano de obra marginalizada que crece en mayor proporción al EIR. (Bassols Ricardez, 2016).

La marginalidad puesta de manifiesto en la intervención capitalista de los monopolios extranjeros es, tal vez, una de las narraciones estéticas más tratadas en todo el continente. No

está de más mencionar que la obra de Gabriel García Márquez parte de la masacre de las bananeras ocasionada por la *United Fruit Company*. La obra de García Márquez no es la única que relató la marginalidad a partir de la intervención de capitales foráneos. Autores como Álvaro Cepeda Samudio o Miguel Ángel de Asturias, entre muchos otros, también retrataron este fenómeno social de las repúblicas bananeras.

Pablo Neruda, poeta chileno muy reconocido y recordado, escribió, en más de una ocasión, sobre la intervención extranjera de la economía. Por ejemplo, en 1950, publicó un poema titulado *La United Fruit Co* en el libro *Canto general*:

Quando sonó la trompeta, estuvo todo preparado en la tierra, y Jehová repartió el mundo a Coca-Cola Inc., Anaconda, Ford Motors, y otras entidades: la Compañía Frutera Inc. se reservó lo más jugoso, la costa central de mi tierra, la dulce cintura de América. Bautizó de nuevo sus tierras como “Repúblicas Bananas” (Neruda, 1950).

No obstante, y a pesar de la notable injerencia del capital extranjero y su relación con los fenómenos de marginación social y económica, es en este punto donde las teorías de Quijano y Nun fueron controvertidas por varios autores. Tanto Bassols como Oliven documentaron las críticas desarrolladas por autores como Carlos Toranzo, Paul Singer, Fernando Cardoso, entre otros. Según Bassols (2016), la crítica principal que da pie a la siguiente fase de la teoría es que se ignoran los procesos sociales que son consecuencia de la sobreexplotación laboral. Es decir, en ese pulso entre los monopolios y la mano de obra se crean maquilas que generan en la superpoblación explotada una fuerza que se opone a esa marginalidad, sin la cual el mismo concepto carece de sentido:

La nueva estructura ocupacional creada con la “maquiladorización” donde los elementos de la producción, capital y trabajo no están insertos en el mismo contexto espacial hace pensar en el surgimiento de procesos sociales, nuevos todavía, no contemplados por los teóricos de la marginalidad y sin los cuales, empero, los problemas del empleo y del “subempleo” se vuelven incomprensibles, no sólo desde un enfoque regional (las maquiladoras en las ciudades fronterizas en México), sino en el marco de la política económica nacional y de las tendencias generales de la economía (Bassols Ricardez, 2016).

Por otro lado, Bassols (2016) también cuestiona la idea de que la dependencia económica es una condición exclusiva de los monopolios extranjeros, pues experiencias en México y en Argentina, por ejemplo, dan cuenta de una marginalidad que surge a partir de la sobreexplotación de monopolios nacionales (p. 190). A pesar de este razonamiento, el autor reconoce:

Tanto Quijano como Nun aceptan que la marginalidad no es un fenómeno exclusivo de las sociedades dependientes, sino una expresión estructural del capitalismo en su fase monopolista. Pero dadas las limitaciones que impone la dependencia a los países latinoamericanos, la marginalidad es aquí mucho más amplia y significativa. (Bassols Ricardez, 2016).

Por eso Rubén George Oliven (1980) reconoce que se debe hacer una diferenciación de las posturas teóricas y establece en su análisis un segundo grado de estudio en la discusión de la teoría: el político. Según Oliven las posturas políticas tienen una idea principal:

Su argumento central es el de que los migrantes van a las ciudades con expectativas que no les son satisfechas por la economía urbana y, al verse frustrados por el hecho de que

sus aspiraciones no son atendidas, ellos (o la generación de sus hijos) se vuelcan entonces hacia la izquierda política y la violencia (Oliven, 1980, p. 53).

Tal y como advierte Bassols, en su revisión de la teoría de la marginalidad urbana, Oliven (1980) explica que el argumento político fue usado por teóricos de derecha para explicar cómo las comunidades marginadas, “el pueblo de las favelas”, se rebelan contra la urbe. Una especie de “hombres hambrientos”, sin arraigo de tribu y clase, como fuerza revolucionaria contra todo el mundo; ricos y pobres por igual (p. 54).

En este punto, si estamos hablando de favelas y marginalidad, visto desde la perspectiva estética y narrativa de los procesos urbanos, es necesario destacar el movimiento artístico del *Cine novo* en Brasil. Esta corriente del cine brasileño, que se desarrolló entre los años sesenta y setenta, se oponía, precisamente, a la concepción de los migrantes urbanos como amenaza violenta al establecimiento social.

Una de las películas del movimiento, que mejor sirve como referente para ilustrar los postulados de Oliven, es *Cinco vezes favela* (1962). Un largometraje dirigido por cinco directores, Marcos Fariás, Miguel Borges, Cacá Diegues, Joaquim Pedro de Andrade y Leon Hirszman, que relata cinco historias sobre la vida y la rudeza de las condiciones en las favelas. De toda la filmografía del *Cine novo* es importante hablar de esta película porque, además, el largometraje retrata la tensión y la disputa entre un líder de una comunidad pobre y un millonario que quiere adueñarse de las tierras donde la comunidad vive y hace su vida. Es por esto que, sin duda, una de las grandes virtudes del *Cine novo* es su incrustación en el contexto de las periferias brasileñas. Los cineastas de esta corriente no fingían su cinematografía o hacían *sets* para representar lo que estaban narrando porque lo hacían en directo desde los lugares en los que la

vida misma de los protagonistas ocurría. La narración da forma y se erige desde el lugar donde se enuncia, en este caso las favelas.

Teniendo en cuenta ese referente artístico, podríamos decir que para Oliven (1980) estas teorías, de autores como Frantz Fanon, tienen poco sustento. En primer lugar, por la falta de datos empíricos que permitan comprobar estos postulados. Pero, además, porque se fundamentan en la culpa o miedo de las clases dominantes, las cuales temen que otras clases, aparentemente peligrosas, formen revoluciones para alcanzar la justicia que no les brinda la sociedad (p. 55). Además, Oliven hace referencia a una lectura pobre, por parte de estos postulados, de Marx, pues dice:

Puede también preguntarse si (por una serie de razones históricas) el proletariado mucho más antiguo de los países desarrollados no consiguió organizar revoluciones exitosas o tomar el poder por otras vías, ¿por qué se debería esperar entonces que los pobres o los sectores “marginales” de las ciudades del Tercer Mundo sean capaces de hacerlo?

La mera existencia de miseria y opresión puede llevar a irrupciones de violencia ocasionales e inconsecuentes, pero incapaces de generar una efectiva conciencia política o de conducir a la acción revolucionaria organizada (Oliven, 1980, p. 55).

No habría que olvidar entonces la película que nombré al inicio de este apartado: *Los Olvidados* (1950) de Buñuel. Como ya fue mencionado, las condiciones sociales de Ciudad de México son definitivas para entender las motivaciones que impulsan a El Jaibo a cometer delitos. El contexto del personaje es lo que determina su motivación dramática. Pero, que el personaje sea un hampón por las circunstancias ocasionales que se derivan de su contexto, no significa que la marginalidad genere por automatismo ciudadanos violentos. Siguiendo la concepción de

Oliven, *Los Olvidados* (1952) y la corriente cinematográfica del *Cine novo* (1962), son un ejemplo perfecto para demostrar que la violencia que surge en el contexto de la miseria no es necesariamente una condición *sine qua non* de la marginalidad. Dicho en palabras más sencillas: la violencia no es connatural a la pobreza

Y es que, según Oliven, hay un grado más en la discusión sobre el término de la marginalidad: el cultural. Oliven (1980) analiza a Oscar Lewis y su idea de la “cultura de la pobreza”. Empieza preguntándose si, a nivel cultural, el término de la marginalidad no termina siendo otro eufemismo para referirse a la pobreza (p. 56). En su revisión literaria, Oliven encontró dos tendencias sobre el análisis de *la cultura marginal*: “la primera sostiene que estos grupos son culturalmente diferentes del resto de la población; la segunda (que es una reacción a la primera) argumenta lo contrario, que no son culturalmente diferentes. De distinta manera, los dos enfoques están equivocados.” (Oliven, 1980, p. 57).

Oliven (1980) explica por qué ambas lecturas, en su consideración, no son correctas. De la primera estableció tres niveles de crítica a esa concepción y al segundo enfoque lo cuestionó porque toma la misma posición conservadora de la postura política, que ve a los pobres como una amenaza y un problema.

Respecto a esa primera crítica me gustaría precisar los tres niveles descritos por Oliven (1980): el primero está referido a la metodología utilizada por Lewis; el segundo, que es el que me interesa analizar, hace referencia al “análisis inadecuado de la organización social de los pobres y cuestiona las excesivas simplificaciones que se hacen al respecto”; el tercero, cuestiona el modelo sicosocial argumentado en la teoría de “la cultura de la pobreza” (Oliven, 1980, p. 59).

Esta segunda postura, precisamente, recoge una de las conclusiones de Bassols (2016), respecto a la teoría de la marginalidad urbana, esta es, las formas de organización social que surgen alrededor de las condiciones de informalidad y de miseria (tomado como apelativo al concepto de pobreza). Para Oliven, cuyo texto es de la década del ochenta, el análisis culmina en que se deben estudiar estas formas de organización social en medio de los contextos de sobreexplotación laboral (enfoque económico), violencia estructural (enfoque político) y cultura de la pobreza (enfoque cultural).

Bassols (2016) llega un poco más lejos. En primer lugar, la duda que Oliven planteó sobre la marginalidad como eufemismo de la pobreza es resuelta por el sociólogo mexicano. Bassols afirma que después de una exploración teórica profunda y del debate de la marginalidad como concepto, la marginalidad urbana fue olvidada como teoría:

De tal forma, es posible hablar en vez de “población marginal”— de un sector informal dentro de la economía capitalista, cuyo análisis debe aprehender la problemática completa de la superpoblación relativa “en una sociedad en la que el desarrollo del capitalismo se asienta en la superexplotación de [la fuerza de trabajo]” (Bassols Ricardez, 2016).

Bassols (2016) advierte que esta postura de la economía informal se aleja de las interpretaciones marxistas, consignadas por Nun y por Quijano en los primeros postulados de la teoría de la marginalidad urbana, para instalarse en el análisis neoclásico de la economía. Incluso dice que otros autores evitan el dualismo entre lo *formal* y lo *informal* para hablar de una *economía real* (pp. 195-196). En todo caso, Bassols afirma:

La década de 1980 sumió a la teoría de la marginalidad en el olvido. Para América Latina, en especial, fue una década crítica. Falta hacer un balance más serio para afirmar cuánto se perdió y no fatalizar, como la CEPAL, cuando considera a esta década como “perdida” para la región. Las ciudades, no importa el tamaño, vieron crecer como nunca los suburbios pauperizados, pero también la lucha por el espacio en los centros urbanos se volvió una lucha cotidiana por la supervivencia, que por cierto recuerda los primeros desarrollos teóricos de la famosa Escuela de Chicago allá por los veinte (Bassols Ricardez, 2016).

Esas redes de supervivencia que Bassols acuña en su texto son las que me interesa analizar. Son las mismas comunidades que, según Oliven, deben surgir gracias a: “un proceso dinámico, a través del cual los pobres simultáneamente comparten perfiles de la cultura dominante y muestren elementos que no pertenecen a esta cultura, podría ser interpretada como un doble mecanismo de sobrevivencia” (Oliven, 1980, p. 62).

En Potosí esas redes se articulan desde la comunidad y a través del arte. Podríamos volver, nuevamente, como en el capítulo anterior, a revisar la experiencia de A pulso Produce. Un grupo de jóvenes músicos se reúne en una casa, en medio de condiciones precarias, para producir rap, hip-hop, *trap* y otros géneros urbanos. La red de supervivencia de esta agrupación y su articulación con el aparato social, económico y comunitario está dada en el contexto de la producción musical. De esta manera, el rap se convierte en la articulación con la que estos muchachos sobreviven a sus condiciones. Pero, no solo es eso. Las canciones que escriben cada uno de los integrantes de A pulso Produce cuentan la historia de sus vidas, que, de cierta forma, se articula la historia del barrio en el que crecieron. Es aquí donde cobra sentido la idea de

Calvino: la ciudad se entiende no solo en el estudio socioeconómico sino que también desde la narración de lo invisible.

Primitivo, Lapsy, Dress, Ángel y James, los cinco miembros de esta organización musical, le cantan a la muerte, a las masacres, a la calle, a las drogas y al abandono, y eso, finalmente, es un canto al barrio y a *la otra ciudad* donde crecieron.

Arturo Alape (2003) se planteó la necesidad de relatar la memoria de los sujetos que construyeron otra ciudad en la periferia. Llegados y llegadas de las regiones rurales a Bogotá, por causa de la violencia, la miseria y la trashumancia, las y los pobladores de Ciudad Bolívar se enfrentaron nuevamente a la marginación del poder central. Esa nueva periferia, esta vez urbana, que Alape reconstruyó en su libro plantea un cuestionamiento interesante: ¿la periferia es un lugar que debe ser narrado o desde el cuál se debe narrar? A continuación, trataré de resolver esta pregunta a través de diversos ejemplos que nos hablan de distintas formas de narrar en el margen de la ciudad.

3.2 Narraciones en la Periferia, Hacia el Trabajo de Campo en Potosí

Hay un libro que se llama *Narrar la ciudad* (2017), lo escribió Eloy Méndez Sainz, arquitecto y profesor de la Universidad Autónoma de México. Este autor no difiere mucho de la idea que expuse de Calvino, en lo que respecta a las formas para contar una ciudad. Es más, para introducir su análisis, Méndez hace una escenificación de la creación de un aparato monumental en las manos de Chalo Tulián, un argentino que es el escultor e ingeniero del bestial artefacto. La creación de esta máquina no responde, exclusivamente, a la hechura del producto. Para Méndez, y para Chalo Tulián, es muy importante explicarnos las emociones que involucran pensar el proceso de creación de un objeto como una analogía de la narración urbana. Una actividad que

lleva a pensar “en [el] cuerpo, los afectos [y] los sueños perdidos que engendraron [los] sueños logrados” (Méndez, 2017, p. 15).

¿No es acaso lo mismo que nos quería decir Calvino sobre la narración de una urbe? Méndez (2017) se pregunta, en el proceso de creación de un artista como Chalo, “¿cómo figurar sentimientos sin nombre? ¿Cómo dar cuerpo a sensaciones y emociones retenidas?” (p. 16). Las ciudades, como la obra de Chalo Tulián, el escultor, también son obras inacabadas, fruto de las sensaciones, las emociones y los elementos sin nombre. Lo que podemos llamar: la memoria invisible de las ciudades. Para Méndez (2017), esto se traduce en la enunciación de lo que no se había nombrado y que, finalmente, es lo que le da sentido a la narración de lo urbano:

Por fin, el autor se ha conciliado con su ciudad, su gente. Ha retribuido. Tal es la obra de Chalo: decir lo no dicho. Y hacer ver lo oculto. La obra escultórica de Chalo Tulián nos ha introducido al arte del narrar (Méndez, p. 29).

Como Méndez y Calvino, así también lo entendía Alape. Ciudad Bolívar es la otra ciudad y no solo por aspectos económicos o la informalidad de sus condiciones. Siguiendo el camino de lo que no se dice, según Méndez, y lo invisible que forma las ciudades, según Calvino, para Alape lo que no ha sido nombrado también hace parte del relato y de la construcción de una ciudad, en este caso Bogotá:

Bogotá se ve enmascarada como en una acuarela, difusa, lejana, inaprehensible. Los primeros planos están dibujados por las terrazas de las casas, cimienta de un quizá futuro piso, pero que ahora tienen sobre sí, el vaivén de los alambres con el peso de las ropas extendidas, y pajeras hechizas, a las cuales siempre llegan las palomas, que nunca pierden el rumbo de regreso (Alape, Ciudad Bolívar: la hoguera de las ilusiones, 2003, p. 97).

Eso que no se nombra no es otra cosa que los recuerdos. La observación de los detalles, de los colores y de los olores; de las formas, de los caminos y los edificios; de las miradas, de las conversaciones y de las historias. Dicho de otra forma, lo invisible es la memoria:

Los lineamientos endiablados de caminos de tierra agrietados se hacen invisibles en inmensos barrancos heridos y erosionados, de colores ocres amarillentos, ocres oscuros y anaranjados, ocres grisosos que han perdido definitivamente el verde y luego los caminos de tierra aparecen de improvisto sobre el lomo poblado y despoblado de la Cordillera Oriental, que termina por perderse en los barrios del Suroriente (Alape, Ciudad Bolívar: la hoguera de las ilusiones, 2003, pp 97-98).

¿Cómo narrar esos trazos de la memoria que construyen el relato de lo urbano? ¿Desde dónde se pueden narrar los recuerdos de una vida? Y ¿cómo contar el proceso artístico desde la idea de ciudad, comunidad y territorio? *Ciudad Bolívar: la hoguera de las ilusiones* (2003), es el primer eslabón del análisis, pero antes es necesario mirar otras experiencias estéticas de la narración citadina, marginal y periférica.

La primera referencia estética que quiero nombrar, en este punto, es la película *Chircales* (1966- 1971) de los documentalistas colombianos Marta Rodríguez y Jorge Silva. Grabado en Tunjuelito, en el sur de Bogotá, este mediometraje documental explora la vida de obreros que trabajan haciendo ladrillos en medio de fuertes condiciones de explotación laboral. El valor principal de esta película está en la narración, cuyo hilo principal es conducido por los protagonistas de la historia. Según la Fundación Cine documental (s.f.), Rodríguez y Silva fueron pioneros en la utilización de un método llamado *la observación participante* donde el cineasta se integra con la comunidad para construir el relato a través de los protagonistas (Fundación cine documental, s.f.).

En ese sentido, la narración toma las voces de la comunidad para enunciarse a través de ellos. Los realizadores no cuentan una historia sobre la producción de ladrillos y la sobreexplotación laboral en el sur de la capital colombiana. Rodríguez y Silva narran esos procesos desde la historia y la mirada propia de los obreros. La narración se incrusta en la cotidianidad y se vuelve partícipe del proceso. Ciertamente, esta postura ubica el relato como una construcción narrativa desde la perspectiva de los trabajadores y no desde afuera de su entorno.

Pasa algo diferente en la narración de la segunda referencia que me gustaría utilizar en este punto: *Oiga vea* (1971), documental de Luis Ospina y Carlos Mayolo sobre los Juegos Panamericanos de Cali en 1971. El ojo de Mayolo, camarógrafo y codirector del mediodocumental, observa el mundo que se desarrolla por fuera de la contienda deportiva. Mientras las clases altas celebran los panamericanos, la mayoría de la ciudad observa las justas desde las vitrinas donde se venden los televisores. La gente de a pie, los ciudadanos, que viven en condiciones informales y precarias, tienen que trabajar mientras el erario público se invierte en la celebración de las minorías adineradas.

La narración de Ospina y Mayolo, además, da cuenta de la población marginada con el tren panamericano. Una locomotora que transportaba a los trabajadores desde la periferia de la ciudad hasta el centro de Cali para que los juegos pudieran desarrollarse con el trabajo de la gente pobre y marginada. Esta narración, que demuestra las condiciones de los actores de la periferia, no se involucra como *Chircales* con la comunidad. Basta comparar el tiempo de producción del documental de Rodríguez y Silva, que tomó casi cinco años, con el de Ospina y Mayolo, que se hizo apenas en un año. Sin embargo, es un relato desde otra perspectiva que se enuncia en una posición diferente y a través de otro proceso. Da cuenta de lo que no se dice y lo

invisible es visto por los ojos de Ospina y Mayolo que ponen de manifiesto, desde su mirada, la marginalidad y la narración de los excluidos por los Juegos Panamericanos.

Podemos observar dos formas de narración sobre la marginalidad urbana que se enuncian desde dos posiciones diferentes. Es evidente que la mirada de la directora y de los directores de ambos documentales se sustenta a partir de la observación de comunidades que viven en circunstancias de pobreza, explotación laboral y exclusión social. No obstante, cada documental narra la ciudad y las circunstancias desde dos estilos diferentes: por un lado, la inmersión de la narradora y del narrador en la comunidad para contar una historia y, por otro lado, el ojo crítico y agudo que observa y relata las circunstancias.

A partir de ambas enunciaciones, que parten de experiencias estéticas y documentales, hay una tercera forma narrativa que también me interesa referenciar. Estoy hablando del álbum musical *Cantares del subdesarrollo* (2009) del cantautor panameño Rubén Blades. Esta pieza musical, más reciente que los dos documentales expuestos, evidencia la mirada de Blades como un observador de las historias urbanas de Latinoamérica. La extensa obra de este músico da cuenta de narraciones sobre las realidades urbanas del continente, pero *Cantares del subdesarrollo* (2009) pone la mirada en las historias de las calles marginales, la narración en los personajes que la habitan y la composición, y las letras, en la mirada de los detalles invisibles de la memoria y la interpretación de todo ese conjunto.

Por ejemplo, en la canción *Las calles*, Blades plantea la calle como un escenario rudo y de disputa. Quien no resiste, muere: “Las calles de nuestros barrios nunca toman prisioneros. Quiebran al que no resiste sea local o sea extranjero” (Blades R., 2009). Para Blades, esa narración citadina de la crudeza del subdesarrollo y de la marginalidad urbana, temas de los que hemos hablado a lo largo de este capítulo, recoge la memoria de las ciudades y la construye:

“Son páginas estas calles que se encogen con los años. Escritas en un idioma que no entienden los extraños. Nacimos de muchas madres, pero aquí solo hay hermanos, en mi calle” (Blades R. , 2009). Blades plantea la ciudad como un espacio al que se sobrevive, pero lo narra a partir de esa memoria que recoge la narración de lo invisible en una ciudad:

Soy de aquí de los que sobrevivieron. Soy de aquí ... Yo soy esa esquinita chiquita, bonita, bendita, de los que nunca se fueron.

Soy de aquí de los que sobrevivieron. Soy de aquí... De los que enfrentando la adversidad cogieron herida y golpe en cantidad y no se rindieron.

Soy de aquí de los que sobrevivieron. Soy de aquí... Comiendo arroz blanco con *pork and beans*. En plato hondo y ancho, y con cuchara, y bien frito el huevo. (Blades R., 2009).

Hasta ahora he tratado de evidenciar la narración urbana de la marginalidad desde las posturas y lugares de enunciación de las y los narradores de diferentes experiencias estéticas y documentales. ¿Qué ocurre cuando esa enunciación se debe hacer desde el periodismo? Si las ciudades invisibles que relata Calvino, a partir de la observación, son escenarios inventados ¿podría un periodista narrar lo invisible? Hasta el momento, con Alape, hemos observado que esos detalles no solo sirven como una estructura narrativa, sino que también reconstruyen con mayor profundidad la memoria de las ciudades. A partir de más ejemplos, narrativos y periodísticos, trataré de demostrar por qué el lugar de enunciación, en un proyecto que busca reconstruir la memoria de los procesos creativos y estéticos de los artistas en Potosí, debe realizarse desde la experiencia y la voz de los protagonistas.

3.3 Narrar los Procesos de Creación Artística en la Periferia Desde el Periodismo

Para escribir *Ciudad Bolívar: la hoguera de las ilusiones* (2003), Arturo Alape realizó el *Taller de la memoria*, un espacio donde los jóvenes de Ciudad Bolívar discutieron su papel como jóvenes en la ciudad. Según el autor, este escenario sirvió para que los que participaban en el taller descubrieran “lo profundo de su propia identidad y [pudieran defenderla]” (*Ciudad Bolívar: la hoguera de las ilusiones*, p. 27).

Ese proceso le dio la posibilidad a Alape de entender que las historias que eran contadas en el taller reflejaban la memoria de los participantes y del entorno en el que vivían: “las Historias de vida son una intensa y elaborada indagación, desde la investigación y la escritura, de experiencias humanas individuales y colectivas” (Alape, *Ciudad Bolívar: la hoguera de las ilusiones*, 2003, p. 29). El relato de este libro se construyó a partir del recuerdo y de la memoria personal de los que he referenciado en capítulos anteriores como testigos. A la vez encadenó la historia de Ciudad Bolívar como relato de la periferia.

Por eso, tiene sentido que la estructura narrativa que escogió Alape para contar esta historia partiera de la primera voz de los y de las protagonistas. No habría sido coherente con la investigación una forma narrativa que no respondiera a esa vivencia individual que permite contar la otra ciudad. Alape (2003) partió de una estructura creativa de relaciones afines: “memoria como fuente originaria, testimonio-historia-imaginación-reinvención de una realidad humana y recreación final como escritura” (p. 31). De esta manera el autor pudo desarrollar una historia creada a partir de entrevistas, conversaciones, silencios y transcripciones que derivaron en historias con ejes dramáticos, escritas en complicidad con los protagonistas. La complejidad de esta investigación le demostró al investigador que el libro no podía tener solo una estructura narrativa. En cambio: “el texto de conjunto se compone de otras visiones: los reportajes son

voces colectivas, las crónicas como observación directa y reflexión del autor. La conjugación de diversas visiones y diversas escrituras” (Alape, Ciudad Bolívar: la hoguera de las ilusiones, 2003, pp. 31-32).

Mi investigación me condujo a senderos muy similares. Antes de visitar Potosí hice un estudio juicioso de la metodología que usó Alape para construir su libro. Teniendo eso en cuenta, no desarrollé un taller de la memoria, pero si le planteé a los testigos de la historia que escribí que quería consignar la memoria de sus procesos creativos en las páginas de un libro periodístico de crónicas. Trate de ser lo más honesto posible para ganarme su confianza y, en ese sentido, respetar lo que ellos me quisieran contar, o no, de la historia de sus vidas.

Mi metodología fue muy parecida: contacté previamente a los y a las protagonistas, fui al territorio, hice las entrevistas, transcribí todos los testimonios, señalé los puntos dramáticos de cada historia, escribí las crónicas y se las compartí a todos los testigos, aunque no conté con la complicidad de la mayoría, como si le pasó a Alape.

A pesar de que al principio de la investigación la pandemia del Coronavirus parecía ser un factor determinante de todo el proceso, al final tuvo muy poca incidencia en el trabajo de campo y el devenir del proyecto. Sobre este tema hablaré con mayor profundidad en las conclusiones de la investigación.

Por ahora, puedo decir que los resultados de todo el trabajo que realicé en Potosí también me dejaron las mismas sensaciones que tuvo Alape. Historias diversas y polifónicas que no podían ser tratadas con un estilo de narración exclusivo. El proyecto terminó por involucrar diferentes formatos, lenguajes, géneros y estructuras de narración, pero siempre tuvo prelación, como eje central, la voz de los protagonistas. También me quedaron historias inconclusas, piezas

faltantes de un rompecabezas muy complejo e imposible que parte de querer abarcar la memoria de un territorio.

Con la investigación ya desarrollada, sentía que la decisión que tomó Alape, de narrar las crónicas y los reportajes desde la primera persona y la voz de los involucrados, también era algo que yo debía hacer porque era lo más coherente y respetuoso hacía los testigos que me confiaron las historias de toda su vida. Incluso, a partir de otros referentes periodísticos y narrativos llegué a la conclusión de que mi lugar de enunciación tenía que ser desde la voz de los protagonistas. Sobre todo, porque la pregunta esencial que motiva este trabajo de grado está enfocada a entender los procesos creativos de los artistas en la periferia, en este caso, de los artistas en Potosí, y lo que mejor puede dar cuenta de ese proceso es la historia del artista narrada desde su propia voz.

Uno de los referentes más importantes del periodismo narrativo que investigó la marginalidad y la pobreza, desde la construcción de los testimonios en territorios periféricos, fue Ryszard Kapuściński. De su vasta obra de crónicas, que narran historias por todo el mundo, tal vez una de las más significativas, en términos de investigación periodística de la marginalidad, es *Ébano* (1998). Kapuściński, siempre estuvo interesado en narrar las historias de las márgenes y de las periferias del mundo. *Ébano* es un estudio profundo de los conflictos sociales, las tensiones políticas y la cotidianidad de la sociedad africana. Sin embargo, aunque el periodista polaco se involucra en la cotidianidad de los protagonistas, la narración no se hace desde sus voces. Su libro es una profunda radiografía de África, una investigación de más de treinta años, que contiene la vida y las voces de muchas personas. No obstante, se enuncia desde la voz del narrador, en primera persona, pero no desde las comunidades que se investigan. En cierta manera, para efectos de lo que he demostrado hasta ahora, la narración de Kapuściński se

asemeja al ojo narrativo de Mayolo y Ospina porque su lugar de enunciación no parte de la voz de los testigos sino de la observación del entorno, de sus condiciones, de sus testimonios y de sus vidas.

Es un caso similar lo que pasa con *El hambre* (2014) de Martín Caparrós, otra investigación periodística profunda, de muchos años, que va por Níger, India, Bangladesh, Sudán del sur, Estados Unidos, Madagascar y otros territorios, buscando las formas de la pobreza y del hambre. *El hambre* es una narración sobre la marginalidad desde la mirada del cronista argentino que, en la mayoría de sus crónicas, usa la primera persona para narrarnos la historia desde su experiencia. Para este autor, el tema de la mirada no es un asunto menor. Caparrós, en un libro que se llama *Lacrónica* (2016), se pregunta por esa mirada del narrador y por el foco que debe tener cada historia. Para Caparrós (2016) el enfoque del relato:

Ryszard Kapuściński lo llamaba la gota de agua, el prisma a través del cual se puede mirar todo. Sé que quiero poder tomarme el tiempo y el esfuerzo necesario para encontrar ese punto de vista, ese foco, ese detalle que haga que algo que podría ser banal se convierta en un relato que, por razones variadas, a veces insoldables, interese a personas a quienes esas cuestiones quizá no les importan (Caparrós, *Lacrónica*, p. 61).

Ébano (1998) y *El hambre* (2014) me sirven para ilustrar la necesidad de establecer un foco en la mirada, un punto de mira. Ambas investigaciones se enuncian no solo desde las historias, también desde la explicación de los fenómenos. Tal vez, una de las mayores virtudes que tiene Caparrós es la técnica para explicar los detalles más complejos con simpleza. Por eso, las narraciones de estos libros necesitan de una estructura narrativa pensada desde el autor que le explica a su lector la experiencia en el territorio, pero también lo que está pasando más allá.

En Colombia, para efectos de las narraciones periodísticas sobre la marginalidad y la periferia, vale la pena observar la obra de autores como Alfredo Molano Bravo y Germán Castro Caycedo. Un libro que puede servir de referencia es *Colombia Amarga* (1971). Escrito por Germán Castro Caycedo, esta investigación periodística se pregunta, fundamentalmente, por la vida en las regiones de Colombia. La motivación principal de este libro tiene su foco central en los relatos de la periferia y plantea un recorrido por los caminos de la Colombia rural a partir de la experiencia del narrador. El encuentro con testimonios, personajes y realidades de la Colombia profunda termina por dar forma a la narración. De esta manera, la enunciación también pone su foco en un relato sobre la marginalidad, la desigualdad y el conflicto armado, pero no lo hace desde la voz de los protagonistas.

Un poco diferentes son los textos de Alfredo Molano Bravo, en el sentido que parten del relato y de las historias de vida de los protagonistas que habitan esos bordes y márgenes del centro del país. Las investigaciones de Molano Bravo, a lo largo de su carrera periodística, son una radiografía de las vidas de las personas que habitan las regiones del país. La narración se centra más en el entendimiento de la vida del protagonista que en el de su entorno. El texto más representativo de lo que intento exponer es *Desterrados: crónicas del desarraigo* (2001). El peso de la narración en este libro está en la voz de los protagonistas. Si bien algunas crónicas parten de la experiencia de Molano, el estilo narrativo del libro busca recoger el testimonio de los desarraigados de Colombia. Por ejemplo, el segundo relato de este texto cuenta la historia de Ángela, una mujer desplazada que vive en Bogotá, pero que creció en Nechí, Antioquia.

Tal y como hizo Alape en *Ciudad Bolívar: la hoguera de las ilusiones*, este testimonio del libro de Molano está narrado en primera persona, desde la voz de Ángela. Molano Bravo entendía también que el foco de esa historia tenía que estar en el relato de la propia vida.

En ese sentido, hay dos referencias narrativas extranjeras que también me gustaría mencionar antes de terminar este apartado por su importancia en este proceso de investigación y por el impacto que tuvieron en la escogencia de la forma narrativa. Una es *Juan Pérez Jolote* (1959) del antropólogo, investigador e indigenista mexicano Ricardo Pozas, y la otra es *El paseante de cadáveres* (2012) del periodista chino Liao Yiwu.

Los dos textos son narraciones de la marginalidad urbana. Hasta ahora, a excepción de Alape, brindé referencias narrativas periodísticas centradas en el relato de historias sobre la desigualdad, la violencia, la marginalidad y la exclusión social a una escala mucho más global, pero estos libros, además de explorar dichos fenómenos sociales, también son una narración sobre la periferia y la marginalidad urbana.

Ricardo Pozas, en su libro *Juan Pérez Jolote*, reconstruye la historia de Juan Pérez Jolote, un indígena que choca y se tiene que incrustar en nuestra civilización. Pozas narra, a través de la voz de Pérez Jolote, toda la vida del protagonista. La historia, que bien podría ser el resumen de la profunda investigación del autor mexicano sobre las culturas indígenas, se enuncia desde la experiencia de la persona que vivió los hechos que se relatan en el libro. Es una narración cruda y violenta. En esta ocasión, mucho más que en los anteriores exponentes que he referenciado, la primera voz lleva la responsabilidad de todo el relato. La reconstrucción de la memoria tiene una fuerte carga de detalles que parte de los recuerdos y de la historia del protagonista. Vale la pena referenciar, por ejemplo:

Me llamo Juan Pérez Jolote; lo de Juan, porque mi mamá me parió el día de la fiesta de San Juan, patrón del pueblo; soy Pérez Jolote, porque así se nombraba a mi padre. Yo no sé cómo hicieron los antiguos, nuestros “tatas”, para ponerle a la gente nombres de animales”. (Pozas, 1959, p. 15)

Liao Yiwu, por su parte, hace un retrato de toda China a partir de los oficios de las personas. *El paseante de cadáveres* bien podría ser un catálogo de las profesiones y de los trabajos de la China actual. Sin embargo, es la estructura narrativa que Yiwu escogió para su libro lo que le permite al relato ser una reconstrucción de la memoria urbana de la China contemporánea. Yiwu sitúa su voz como un explorador del territorio, pero, más que andar caminos desconocidos, el autor camina sobre sus propios recuerdos para encontrar a las personas que le dan forma, a través de su memoria, a la historia de China. Yiwu lleva parte del relato desde su experiencia y sensaciones, algo parecido a lo que referenciamos de Molano, pero a través de conversaciones con los protagonistas. Al final son ellos los que cuentan la historia. Podría decir que Yiwu hace una especie de entrevistas narrativas, pero más allá del estilo o del género, el periodista lo que logra es reconstruir la memoria de las y de los trabajadores de China.

Ambos relatos usan la primera persona en la voz de sus protagonistas, y logran una reconstrucción fidedigna de los acontecimientos. Esto no significa que las otras formas narrativas que expuse tengan menos valor, simplemente, siguiendo la idea de Caparrós, son focos distintos. Incluso, entre *El paseante de cadáveres* y *Juan Pérez Jolote* no podríamos decir que se trata del mismo tipo de narración, pero sí podemos evidenciar una intención parecida en tanto que el relato se dirige desde los personajes que vivieron la historia.

Una vez entendido ese paradigma de las narraciones, cuando tuve terminada mi investigación en Potosí, tenía que definir el tono de las historias que iba a narrar. La pregunta era clara: ¿qué foco narrativo debían tener las crónicas? ¿Una narración en primera persona, guiada por mi relato o por el de los protagonistas? Esa es la disyuntiva que encontré en los referentes de la narración de la marginalidad urbana y eso es lo que estoy tratando de reseñar. ¿Desde dónde debía situar mi enunciación para narrar los procesos creativos de Potosí? Como dice Caparrós, la

decisión de la mirada es fundamental para respetar el alcance de la historia. Sobre todo porque como narrador y periodista tuve la fortuna de encontrarme con personas que quisieron narrarme su vida. Al respecto me gustaría citar a Caparrós que, sobre esa fortuna de encontrar a los testigos que le dan forma a una historia, dice: “nunca deja de maravillarme el privilegio de que personas me cuenten sus historias y sus vidas; nunca deja de sorprenderme la cantidad de cosas que tantas personas pueden contarte si te ven dispuesto a escucharlas” (Caparrós, Lacrónica, 2016, p. 63).

Finalmente, son las personas y el nivel de profundidad de su historia lo que permite definir cuál puede ser la narración más adecuada. Depende siempre de la intimidad que se alcanza con aquellos y con aquellas que brindan su relato para construir una historia en común. Una confianza que depende de la honestidad, la ética y la integridad del periodista. Ryszard Kapuściński lo describió perfecto en su libro *Los cínicos no sirven para este oficio* (2013). Hay que ser buena persona para poder narrar y para poder hacer buen periodismo. Al respecto Caparrós (2016) dice, precisamente, que a la crónica en Estados Unidos la llamaban “nuevo periodismo o periodismo narrativo”, pero que a él lo que más le gustaba era pensarlo como buen periodismo. Una buena crónica, que esté bien narrada, finalmente depende de la historia que como periodistas logramos recolectar. Por eso, retomando a Kapuściński (2013) la siguiente consigna es fundamental:

Creo que, para ejercer el periodismo, ante todo, hay que ser un buen hombre, o una buena mujer: buenos seres humanos. Las malas personas no pueden ser buenos periodistas. Si se es una buena persona se puede intentar comprender a los demás, sus intenciones, su fe, sus intereses, sus dificultades, sus tragedias. Y convertirse, inmediatamente, desde el primer momento, en parte de su destino. Es una cualidad que en psicología se denomina

«empatía». Mediante la empatía, se puede comprender el carácter del propio interlocutor y compartir de forma natural y sincera el destino y los problemas de los demás.

(Kapuściński, *Los cínicos no sirven para este oficio*, 2013, p. 38).

Siguiendo los rastros de Alape, y su decisión de contar la memoria desde los protagonistas y no a partir de ellos, mi decisión fue narrar las historias en primera persona desde la voz de los protagonistas. No solo como una determinación narrativa de lo que podría ser una mejor historia. También porque si ser periodista es ser buena persona, narrar la vida y el proceso creativo de alguien más desde mi voz, y no desde el testimonio de esa persona, me parecía irrespetuoso. Alape lo entendió así y yo lo comprendí igual cuando visité el territorio. Conversar con las personas de Ciudad Bolívar, sobre su vida, su historia y lo que impulsó su creación artística, es una experiencia que tiene vida y capacidad narrativa propia.

Tal vez, el mejor ejemplo de este tipo de aproximación no es un referente periodístico, sino un referente artístico, por la misma naturaleza estética del debate. Estoy hablando del cine de Víctor Gaviria, cuyo método de los actores naturales se basa en la aproximación del artista al territorio y en la conversación con las personas para la creación de un universo. La oralidad que existe en estos territorios periféricos y marginados, dan paso a películas como *La vendedora de rosas* (1998) o *Rodrigo D. No futuro* (1990), donde los actores y las historias son narrados y representados desde la voz de quienes viven esas realidades. Pedro Adrián Zuluaga escribe en un artículo titulado *El cine de Víctor Gaviria* lo siguiente:

Toda su filmografía podría resumirse en esa tentativa de la realidad rediviva que es cada una de sus películas, incluso las primeras. Esa sujeción a la realidad es trasvasada en una dramaturgia y unos rasgos estilísticos que han perfilado una particular mirada sobre el mundo. (Zuluaga, 2019, p. 51).

En esa idea se resume la intención narrativa general de esta investigación. He intentado citar diferentes relatos que cuentan desde el plano estético y desde plano periodístico para reafirmar la mirada de la realidad como una reconstrucción de la memoria en un universo. En este caso, uno que habla desde la voz de quienes vivieron la historia. Pedro Adrián Zuluaga (2019) inicia su artículo con una frase de Víctor Gaviria que bien podría englobar toda la investigación: “no podemos cambiar la realidad, pero podemos mirarla distinto” (Zuluaga, 2019).

Si esta investigación se pregunta por los procesos creativos de los artistas desde la marginalidad urbana, en Potosí, Ciudad Bolívar, esa intención deriva en una investigación muy profunda de la vida de los protagonistas. Por eso, también, la decisión de narrar esta historia desde la misma oralidad de los personajes trae como desafío contar una historia con múltiples grietas y caminos que no pueden ser abarcados en su totalidad. Por la misma complejidad del proceso creativo, de sus contradicciones, de las vivencias de los personajes y de la polifonía de las voces, esta narración tiene que valerse de la estructura del periodismo transmedia para contar. Así sea apenas una parte, de todas las vertientes que nacen de la creación artística, la narración transmedia puede dar cuenta de un proceso mucho más complejo.

3.4 Las Posibilidades de la Narración Transmedia

¿Por qué las narrativas se vuelven transmedia? Esta es una de las preguntas que Carlos Alberto Scolari se hace en un artículo titulado *Narrativas transmedia: nuevas formas de comunicar en la era digital* (2014). A lo largo de este capítulo hemos abordado las diferentes narrativas que surgen de la marginalidad urbana y los procesos creativos y estéticos de las periferias. La investigación sobre grupos y artistas desborda su propia capacidad. Sería imposible siquiera imaginar una comprensión total del proceso estético en la creación de un artista. Por eso, este proyecto de grado necesita de una narración transmedia, porque cuando Scolari se pregunta

por la razón por la cual una narrativa se vuelve transmedia, la respuesta lleva a entender la predisposición que tienen los relatos a nutrirse de múltiples narrativas para contar una historia.

Scolari (2014) dice que sobre la década de 1980 la irrupción de la televisión por cable en Estados Unidos permitió una fragmentación acelerada de las audiencias. Según el autor, la llegada de la *World Wide Web* (WWW) fue la culminación de ese proceso donde las audiencias se atomizaron, es decir crearon microespacios para consumir pequeñas variaciones narrativas de los productos culturales (Scolari, pp. 72-73).

Estamos hablando de que una narrativa puede contarse de muchas formas, a través de diversos lenguajes, en pequeños átomos donde la narración de cada elemento resulta fundamental para la comprensión de un universo mucho más grande. Scolari lo define así:

Las narrativas transmedia se extienden de un extremo a otro de la ecología mediática, abarcando viejos y nuevos medios. También atraviesan los géneros: hay narrativas transmedia en la ficción, en el periodismo, el documental o la publicidad. Los discursos políticos, científicos, religiosos o educativos no se quedan atrás y poco a poco comienzan a transmediatizarse (Scolari, 2014, p. 73).

Esas múltiples capacidades de la transmedialidad para mutar de géneros, formatos y lenguajes no deben confundirse, sin embargo, con lo multimedia. Si bien estamos hablando de ecosistemas digitales donde diferentes universos plantean diferentes herramientas para narrar una historia, lo transmedia se ubica específicamente en el campo de lo narrativo. Henry Jenkins, a quien se le atribuye la acuñación del término *Transmedia storytelling*, define la transmedialidad de la siguiente manera: “una historia transmediática se desarrolla a través de múltiples

plataformas mediáticas, y cada nuevo texto hace una contribución específica y valiosa a la totalidad” (Jenkins, 2003).

Para Jenkins, lo que diferencia las narraciones transmedia de las otras formas de contar una historia en los ecosistemas digitales, como la multimedia o la *crossmedia*, que involucran múltiples herramientas narrativas para hilar un relato, es que en la transmedia: “cada entrada debe ser lo suficientemente autónoma para permitir el consumo individual. Es decir, no es necesario haber visto la película para disfrutar del juego y viceversa” (Jenkins, 2003).

Es decir, una narración puede involucrar diferentes plataformas. Puede ser una película, un libro, una web o las herramientas que hagan falta para contar una historia en específico. Cada elemento hace parte de un mismo universo, pero se defiende por sí mismo desde el aspecto narrativo. El ejemplo que Jenkins utiliza en ese artículo es *Star Wars*. Un universo que narra a través de una serie de películas, pero que se expande narrativamente a través de múltiples géneros, lenguajes y plataformas donde cada partícula de ese gran producto puede ser independiente de las demás y, además, de esta manera, permite que los *fans* o consumidores de ese producto también puedan expandir la narración dentro del canon de la misma historia.

Por supuesto, en este punto, habría que aclarar que este proyecto está lejos de entender el estudio de la narración de las comunidades como un asunto de mercado. La producción transmedia, que apela a narrativas creadas por prosumidores o *fans*, está muy alejada del sentido de esta tesis. Sin embargo no me interesa discutir, en el marco de esta investigación, a los autores que han teorizado alrededor de esos conceptos. Sí me llama la atención, por otra parte, que las ideas que reseñó Jenkins en el inicio del milenio nos sirven para ejemplificar qué significa y de dónde viene el término transmedia, algo mucho más antiguo y que además desborda a la ficción.

No hablamos exclusivamente de películas y de productos de la industria cultural cuando hacemos referencia a la narración transmedia. Scolari dice:

Como ya se ha anunciado, las narrativas transmedia van más allá de la ficción. Podría decirse que el periodismo siempre ha tenido un carácter transmedia, inclusive desde antes de la emergencia de la World Wide Web: ya por entonces las noticias se expandían de la radio a la televisión, y de ahí al diario impreso y las publicaciones semanales (Scolari, 2014, p. 76).

Y, aunque ese espíritu de lo transmedial podría decirse que estaba implícito en ámbitos como la prensa, es el entendimiento de la individualidad de las narrativas lo que termina de dar forma a lo que se entiende hoy por narración transmedial. La investigación de los procesos creativos y artísticos en Potosí posibilitan la creación de universos vastos y complejos narrativamente. Contar la ciudad desde el arte y sus protagonistas genera una serie de grietas que el periodismo puede utilizar, desde la transmedia, para crear un universo que responda a la complejidad del proceso artístico.

Hay varios ejemplos periodísticos y transmediales de la narración desde los territorios y desde los espacios geográficos donde los personajes y las herramientas narrativas permiten contar una historia. A continuación, referenciaré unos cuantos ejemplos que dan cuenta de un universo mucho más vasto.

El primero de ellos es *Vox borders* (s.f). Johnny Harris, periodista del medio *Vox*, en Estados Unidos, ha recorrido el mundo para encontrar las historias de las fronteras físicas de diferentes lugares de todo el planeta. La investigación se encuentra en el portal de este medio de comunicación y se desarrolla a partir de seis historias en diferentes fronteras: Haití-República

Dominicana, El Ártico-Rusia, Japón-Corea del norte, México-Guatemala, España-Marruecos y China-Nepal.

Harris desarrolla las seis historias a través de múltiples herramientas: mapas, crónicas y vídeos. Lo más interesante de esta experiencia es que la narración, inmersiva y personal del periodista, que cuenta desde su propia experiencia el territorio, se ha expandido a un documental mucho más grande que el proyecto en sí y ha alcanzado más países que los que están contenidos en la plataforma. De esta manera, en *YouTube* se encuentran capítulos documentales en Colombia y Venezuela, Hong Kong, la India y más de veinte países.

Siguiendo ese camino, otro referente importante de narración transmedia para esta investigación es *Rio: Beyond the map* (s.f.), una apuesta de *Google* para narrar Río de Janeiro a través de las Favelas. Lo interesante de esta investigación es la exploración del territorio a través del video de 360 grados. Prácticamente la narrativa está inmersa en el lugar sin necesidad de que haya un relato. El proyecto se expande a través de cartografías y una serie de minidocumentales con habitantes del territorio. *Rio: Beyond the map* es una apuesta por las narrativas inmersivas y por la reconstrucción del territorio.

Finalmente, otro de los referentes que quiero citar es *Pregoneros de Medellín* (s.f.). El proyecto fue desarrollado por Juliana Carabalí, Ángela Carabalí, Esaú Carabalí y Thibault Durand. En palabras de los desarrolladores, *Pregoneros de Medellín* (s.f.) es una investigación sobre:

Los vendedores ambulantes que cantan para seducir a los clientes. [Las problemáticas de los vendedores] son el tema principal de esta iniciativa, donde el espectador/interactor podrá transitar virtualmente [sic] la ciudad en busca de los protagonistas en [sic] la

web documental, observarlos desde la pantalla de su televisor, o verlos en una exposición fotográfica. (Carabalí, Carabalí, Carabalí, & Durand, s.f.).

Pregoneros de Medellín es una apuesta transmedial para narrar la ciudad. El relato lo lleva el usuario que interactúa con la plataforma y el peso narrativo está en la historia de los personajes. Esta investigación permite adentrarnos en las vidas y las costumbres de los vendedores ambulantes. Una reconstrucción de memoria urbana a través de los personajes que dan forma al relato. Historias recreadas a través de los paisajes sonoros, vídeos, mapas, fotografías y testimonios de personajes que vienen desde las periferias a trabajar en el centro de Medellín.

Estos tres ejemplos que he referenciado, sobre todo el proyecto *Pregoneros de Medellín*, me permiten ilustrar el papel que la narración transmedia puede jugar en mi investigación. Las herramientas de la narración web, aplicadas al relato periodístico de las historias de los artistas en Potosí, pueden dar mayor profundidad y alcance a todo el proyecto.

De esta manera, la narrativa de este proyecto se define a partir de un libro periodístico de crónicas que desarrollan la historia de los cuatro personajes y procesos que hemos visto a lo largo de este trabajo de grado: Liliana Parra, la Casa cultural de Potosí, El festival del Ojo al Sancocho y A pulso Produce. De cada crónica hay múltiples historias que a través de diversos lenguajes expandirán las narraciones que desbordaban los textos escritos porque tenían la potencia suficiente para desarrollar una narrativa propia. El libro, a través de códigos QR, llevará al lector a una plataforma digital que tendrá herramientas para expandir el contenido a través de Podcast, historietas periodísticas, mapas, historias cartográficas, líneas de tiempo, fotos y material audiovisual.

Desde el principio tenía claro que el proyecto no sería abarcable si solo se pensaba desde la crónica escrita. Como he referenciado, a lo largo del capítulo, las ciudades están llenas de detalles y por la narración de aquellas cosas que son invisibles, y que muchas veces no se dicen, terminan conformando una narración más completa de lo que significa una ciudad y su memoria. Por eso, la narración transmedial servirá para complementar las historias de la marginalidad, el arte, las comunidades y el territorio. Por supuesto ha sido un escenario complejo que partió de un abanico de posibilidades y de circunstancia, pero que desarrollaré en las conclusiones de esta investigación.

Capítulo cuarto: Mi Proceso en Potosí

Una tarde que estaba mirando la biblioteca de mi mamá, sin ningún motivo, sin buscar nada en específico, en medio de los títulos que alcancé a leer, vi, como de pasada, uno que decía Ciudad Bolívar. Me llamó la atención y lo tome. El libro era *Ciudad Bolívar: la hoguera de las ilusiones*. Ahí fue cuando descubrí la investigación de Arturo Alape, de la cual ni siquiera sabía su existencia, y todo empezó a cobrar sentido. Mucho de lo que se desarrolló en este trabajo de grado salió de la exploración que Alape dejó consignada en el libro y en los talleres posteriores que dictó en la Universidad de los Andes.

Mi proceso en Potosí, en muchas cosas, fue diferente al de Alape. Pero, aunque existen diferencias entre las dos investigaciones, en este capítulo final me interesa explorar las similitudes metodológicas de ambas exploraciones. En consecuencia, tendré una conversación con los métodos investigativos de Alape y, mientras dialogamos sobre las variables investigativas del proceso periodístico en la periferia, me gustaría describir cuál fue mi proceso de esta investigación y cómo se llegó a la consecución de cada una de las fases y de las producciones que están involucradas en este proyecto

Todo lo anterior, teniendo en cuenta el contexto de la pandemia del coronavirus, que, aunque al principio parecía ser un factor determinante, al final, prácticamente, no influyó en el desarrollo del proyecto.

A continuación, expondré una especie de decálogo de lo que fue mi proceso de investigación, haciendo la salvedad de que cada proceso es diferente y que el mío estuvo basado en la metodología de Arturo Alape.

4.1 Pandemia: del Susto a la Calma

Cuando empezaron a cerrar todo por el coronavirus, y yo ya había comenzado las fases previas de mi investigación, llamé a Gilberto Eduardo Gutiérrez, mi asesor. Yo creía que mi proyecto había acabado porque me parecía imposible desarrollarlo desde la virtualidad. Cuando empecé a hablarle a Eduardo de la posibilidad de cambiar el proyecto me frenó en seco.

Eduardo me tranquilizó y me dijo que, antes que cualquier cosa, él confiaba en mis capacidades para desarrollar esta investigación. Con lo que ya se había avanzado, y la idea más o menos clara de cuál era el camino teórico que debíamos seguir, Eduardo me hizo caer en la cuenta de que no continuar con la idea sería un desperdicio. Además, y esto fue lo más importante, me dijo que la pandemia no debía ser vista como un obstáculo para narrar una historia. Todo lo contrario, la crisis del coronavirus planteaba una necesidad aún más urgente de contar las historias del periodismo en la periferia.

Al respecto me gustaría citar dos experiencias periodísticas de la reportería en medio de la crisis sanitaria. La primera es *lapoderosa.org.ar*, una plataforma noticiosa argentina enfocada a contar las historias de las villas argentinas. Durante la crisis que ha supuesto la Covid-19, este medio, lejos de frenar la información, continuó informando desde las periferias sobre la afectación y la cotidianidad de las comunidades a causa del virus.

La segunda es en Colombia. Uno de los medios que exploró la situación de crisis pandémica desde la reportería en la calle fue *Universo Centro* con su laboratorio narrativo *Pensar la Cuarentena*. Esta apuesta periodística procuró la búsqueda de narrativas en medio de la crisis. La generación de relatos, foto-ensayos y crónicas desde los territorios más empobrecidos del contexto urbano colombiano, además de foros y reflexiones alrededor del

panorama que vivió la sociedad este año, fueron uno de los principales impulsos que recibí para adelantar mi proyecto.

Con Eduardo, entonces, decidimos adelantar el proyecto de forma virtual, por el pánico del contagio, pero después cuando hablé con Chucho, uno de los protagonistas del producto final, él me dijo una frase que nunca olvidaré. Yo estaba intentando convencerlo de hacer una videollamada y él me respondió “Suba acá a la loma y conversamos compita. Eso de la cuarentena no es para los pobres, nosotros sí tenemos que salir a trabajar”.

Esa frase de Chucho me llevó a tomar la determinación de desarrollar el trabajo de campo en el territorio. A pesar de la pandemia, y el pánico que suponía salir de casa, finalmente decidí ir a Ciudad Bolívar a hablar con los artistas de Potosí. Tuve la fortuna de que mi papá se ofreció a acompañarme desde el primer momento y eso hizo todo mucho más fácil.

Ahora que estoy llegando a la conclusión de esta investigación, puedo decir que Chucho tenía razón. La pandemia nunca determinó las posibilidades de conversación con los y las protagonistas de esta historia. Todo lo contrario, nunca sentí que existiera una pandemia mientras realicé el trabajo de campo.

Por eso digo que el coronavirus no puede ser un determinante para hablar del proceso de esta investigación. Es necesario contar la anécdota para ilustrar cómo se tomó la decisión de desarrollar esta investigación en la calle y cómo, tras el susto, llegó la calma de la reportería y el contacto con la gente.

4.2 Definiendo el Paso a Paso

La metodología de este trabajo de grado comprende un periodo de casi dos años. Esta investigación se empezó a desarrollar antes de los tiempos establecidos por la *Facultad de*

Comunicación y lenguaje de la Pontificia Universidad Javeriana. No fue por otra cosa que por mi deseo de contar esta historia. Realmente hablar de un paso a paso, como si fuera una cronología en la que una cosa va después de la otra, sería faltar a la verdad. Sin embargo, presentarlos a través de diferentes fases que se superponen unas con otras, pero que tienen un desarrollo lógico, me pareció que podía ser de mayor calidad para el lector de esta investigación.

4.2.1 Conversar

La primera fase de esta investigación fue la conversación. Un diálogo que mantuve con muchas personas, con profesores, con familiares, con seres amados y con investigadores que sabían mucho del tema. Cuando hablo de conversar también me refiero a la búsqueda de autores, libros, obras, películas y un largo etcétera.

Para construir este proyecto la clave fue el profesor Juan Carlos Arias. Un día por recomendación de Eduardo, que después fue mi asesor, y con quien yo hablaba del proyecto todo el tiempo, le pedí una cita a Juan Carlos para que me ayudara con la bibliografía de la investigación. Esa charla fue muy importante porque Arias le dio una vuelta total a mi percepción de cuál debía ser el problema a investigar. Yo quería narrar los colectivos artísticos de Ciudad Bolívar y Arias me convenció de que lo más interesante no estaba en los colectivos sino en sus procesos de creación artística. Ese día, él también me recomendó que buscara documentos sobre el *Museo precario* de *Thomas Hirschhorn*, que, después, fue una experiencia estética fundamental para entender cuál es el papel del arte en las periferias.

Arias me recomendó hablar con otro profesor que se llama Juan David Cárdenas y que también fue muy importante para empezar a dialogar con muchos autores y experiencias artísticas sobre la marginalidad.

Por eso es tan importante esta primera fase, porque conversar les da forma a los proyectos y las investigaciones. En esta fase descubrí a Alape, así como al libro *El paseante de cadáveres*, recomendado por el profesor y periodista Germán Izquierdo. En esta etapa previa empecé a leer a Adorno y a Duchamp.

De esta manera confirmé que, así como dice Alape (2003) en su libro, las conversaciones, lecturas y discusiones son las que nutren el contenido que después tendrá la experiencia (p. 28). Y por conversaciones no solo me refiero a lo académico e intelectual, porque las conversaciones casuales y las charlas que llaman de cafetería a lo mejor uno nunca las recuerda, pero terminan siendo fundamentales para amoldar la idea a la cabeza.

4.2.2 Teorizar

Después de ver las obras y conversar con los autores vino una fase mucho más dura. Una etapa que me hizo pararme muchas veces de la silla y caminar por toda la casa buscando las palabras para poner en lo escrito lo que se ha visto con los ojos. Con Eduardo siempre estuvimos de acuerdo en que, a pesar de que se iba a presentar un producto periodístico como trabajo de grado, la fundamentación teórica de ese proyecto debía estar bien sustentada.

A partir de esa idea, decidimos estructurar la investigación con un estado del arte que diera cuenta de otras investigaciones sobre el territorio, una discusión desde la estética sobre los procesos de creación artística, una revisión de la narración en la periferia y la marginalidad urbana y una metodología del proceso.

Esta fase teórica del proyecto fue muy divertida porque la investigación periodística permitió encontrar un espacio para hablar de referentes no solo teóricos y académicos, también narrativos. Algo que Eduardo enuncia como la necesidad de un “pensamiento social hecho desde

la cercanía y no desde la objetividad”. Lo demás que haya que decir, ya lo leyeron a lo largo de este texto.

4.2.3 Los Contactos Previos

En este punto es cuando empezamos a observar similitudes y divergencias entre la investigación de Alape y la mía. Yo tenía claro cuáles debían ser los caminos que debía seguir desde el inicio, en parte porque había leído la experiencia de Alape, pero también porque ya tenía la confianza de alguien en el territorio y había ido en 2019 a Potosí para generar vínculos. Mi contacto era Daniel Bejarano del Ojo al Sancocho. Él había trabajado con mi mamá y su experiencia artística fue la motivación principal para mi trabajo. Mi contacto con él fue clave porque él me mostró los caminos y los contactos para seguir adelante, y a partir de ese punto yo empecé a andar.

Alape (2006), por su parte, llegó a Ciudad Bolívar por un grupo de jóvenes con los que él trabajaba, pero fue a partir de una reunión con más de 300 participantes que había citado una organización no gubernamental para escuchar las propuestas de investigación con las comunidades de varias personas, entre esas Alape, que el investigador caleño pudo definir los caminos de su investigación:

Mientras escuchaba al hombre de la televisión, miraba los ojos de los muchachos y esa tarde percibí el profundo odio que había en esas cientos de miradas, que le estaban diciendo al personaje televisivo que simplemente era un hijo de puta. La pobreza no se puede manosear, la pobreza no se puede manipular. Cuando me tocó el turno de intervención, me preguntaron: ¿Qué quiere de nosotros? ¿Por qué usted viene a Ciudad Bolívar? Con cierta timidez dije, soy un escritor que he publicado 15 libros, quiero

simplemente escribir un libro sobre los jóvenes de Ciudad Bolívar, no sé si lo pueda escribir, si ustedes están interesados. Un silencio de incredulidad se apoderó de la sala: me estaban diciendo que no eran ratones de laboratorio (Alape, Voces en el taller de la memoria, 2006, p. 22).

4.2.4 El Trabajo de Campo

Si había una pequeña diferencia entre los primeros contactos con los protagonistas de las historias entre mi investigación y la que hizo Alape, el trabajo de campo y esa primera inserción en el territorio fue totalmente distinta.

Mi primera visita a Potosí fue con Liliana. Los dos ya habíamos hecho dos entrevistas por videollamada antes de conocernos porque ella estaba trabajando en Pasto cuando estalló la pandemia y no alcanzó a devolverse a Bogotá. Cuando abrieron las carreteras y pudo regresar, nos encontramos ese mismo fin de semana. Fue un día muy agradable. Yo iba con mi papá y, por supuesto, eso me llenó de mucha confianza. Todos, desde la casa de Liliana hasta la gente del barrio, fueron muy amables; nos sentimos muy a gusto.

Para Alape (2006) fue distinto:

Cuando llego a la zona, de inmediato siento el rechazo de alguien que está excluido por la ciudad, alguien que por su misma condición social es mirado como transeúnte y sospechoso, absolutamente excluido de ciertos espacios urbanos. El excluido socialmente también excluye al otro que llega, la exclusión se vuelve también una manera de ser socialmente para enmascarar la necesidad de sobrevivir. Me encuentro con jóvenes terriblemente agresivos para quienes somos forasteros y llegamos de otros desconocidos

territorios urbanos. Son mentalidades cerradas, digamos que actitudes brindadas contra el virus del visitante (Alape, Voces en el taller de la memoria, 2006, p. 22).

Ahora, si bien es cierto que algunas veces yo me sentía como un extraño en Potosí, como dice Alape, pienso que siempre fue una actitud mía. Jamás sentí un rechazo o una mala mirada. En realidad, todo el trabajo de campo fue un proceso muy tranquilo y alegre con todas los grupos artísticos y los vecinos del barrio. En ese trabajo de campo o reportería, me demoré, más o menos, dos meses. Fueron muchas visitas de ir y venir para conversar con las personas que le dieron forma a los relatos.

4.2.5 Entrevistar

Quizás, este es uno de los puntos más diferentes entre la metodología de Alape y la mía. Mientras Alape (2006) hizo el *Taller de la memoria* donde los jóvenes del barrio, durante seis meses, leían textos sobre el significado de la juventud y la vida en los procesos urbanos, y discutían sobre su posición de ser jóvenes a la vez que relataban sus historias (p. 23), yo hice una aproximación mucho más concreta.

Hay que tener en cuenta que el trabajo de Alape duró años. Yo tenía un tiempo de investigación más acotado a lo que exige la academia. Por lo tanto, no podía desarrollar todo un taller para recolectar la memoria a través de la narración, por cuestiones prácticas de tiempo. Entonces lo que definí es que yo también debía buscar la recolección de la memoria a través de la narración, sin la necesidad de organizar un taller, para hablar con los creadores del barrio sobre su vida y su experiencia creativa.

En ese sentido, llevé a cabo casi una treintena de entrevistas desestructuradas a casi veinte personas. Las entrevistas eran muy distendidas, pero también bastante quisquillosas

porque como dijo Jon Lee Anderson, en un taller de periodismo de investigación en Ciudad de Panamá, que quedó consignado en la relatoría del evento, la motivación de esas conversaciones era: “la obsesión por saberlo todo y querer saber más, buscar datos, preguntar, preguntar y preguntar más” (Santopiero, 2017).

4.2.6 Ordenar

Después de las entrevistas, era necesario observar qué testimonios podían dar forma a cada pieza del engranaje general del proyecto. Como ya lo he dicho, fue a partir de Alape y otros autores que logré definir el tono con el que se iban a contar las historias: crónicas narradas en primera persona desde la voz de los protagonistas.

Sin embargo, esas conversaciones debían ordenarse una vez que eran consignadas para tener claridad de qué formatos y qué géneros podían ampliar las narrativas de las crónicas escritas. De ese orden surgió la idea de hacer podcast, historietas, audiovisual y otras herramientas de lectura interactiva. Más adelante explicaré con más detalle cómo se profundizó a partir de cada lenguaje.

4.2.7 Transcribir

Alape describe este proceso como: “el interminable y tedioso tiempo de las transcripciones, para entrar en los terrenos que convocaron al hecho narrativo” (Alape, Ciudad Bolívar: la hoguera de las ilusiones, 2003, p. 31). Pocas cosas se dicen con más exactitud en ese libro. La transcripción fue el proceso más desgastante y largo de toda la investigación. Sin embargo, por la forma misma de la narración, que exigía que las y los personajes hablaran desde su propia voz, la transcripción resultó un paso fundamental.

La frase de Alape lo dice al final, la transcripción convoca al hecho narrativo porque una vez que se transcribe lo que fue dicho, la articulación de las crónicas y de los relatos es mucho más estructurada de lo que podía ser con otra fórmula.

4.2.8 Los Puntos de Giro

Esta nomenclatura, propia de los guiones de ficción, resulta esencial para darle forma a la estructura de una narración. Alape lo llama los ejes dramáticos de cada historia y se trata de puntos específicos donde las historias pegan un vuelco y se vuelven más interesantes. Definir estos puntos dramáticos en el momento previo a la escritura y posterior a la transcripción es esencial. No solo como un recurso que ayuda a tener más claras las ideas, sino que también como una necesidad para que una historia que es narrada pueda tener mayor fluidez.

En los casos que estamos investigando, es aún más necesario. Cuando se relata una vida, que era el objetivo sobre el estudio del proceso artístico, la narración puede volverse pesada y monótona. Es como imaginarse una larga línea de tiempo, donde el narrador necesita observar los puntos donde la historia se quiebra y si es necesario, acortar los espacios para que esos hechos sucedan. De esta manera, con puntos de giro definidos, es mucho más fácil desarrollar una estructura narrativa que trate de ser dinámica y pueda responder mejor a la lectura de esas historias.

4.2.9 Escribir

Esta fue la fase más retadora y divertida de todo el proceso. Escribir estas crónicas obligaba a realizar los pasos anteriores; ordenar, transcribir y definir unos puntos de giro. Pero, al mismo tiempo, también involucraba cambiar muchas de las cosas que se tenían preconcebidas en la cabeza.

La narración y la escritura obligan a olvidar las estructuras y juzgar, según el contexto y el nivel de detalle que se alcanzó a conseguir en las entrevistas, qué tipo de orden y escritura necesita cada historia. En el caso de las crónicas del libro que es producto de esta investigación, *Potosí: historias de la creación artística en las periferias de Bogotá*, cada una supuso un reto y escenario diferente.

La historia de Liliana Parra permitía mantener una narración en primera persona todo el tiempo. No había necesidad de introducirla ni de nombrarla porque su historia se encargaba de nombrarla. Lo único que había que hacer era darles un orden lógico a los hechos y dinamizar la narración. Pero, con las demás no pasó lo mismo.

Por ejemplo, en la de la Casa cultural, donde el personaje principal era un gran narrador, había un espacio que necesitaba ser descrito. Además, Chucho, que es quien lleva el relato, había tenido un conflicto en el espacio y fue expulsado porque agredió a una mujer. En ese sentido, había varias disyuntivas, sobre todo si se debía narrar la historia de un hombre que violentó a una mujer. No narrarlo era ocultarlo, pero también perder una historia muy significativa y bien contada sobre el territorio. Con todo eso en juego, mi decisión, desde la escritura, fue narrar la historia de Chucho, pero también desde el espacio y la discusión que tuve sobre el tema con Alejandro Pinilla, una de las personas que hace parte de ese proceso; contrastar lo que pasó y narrar sin ocultar nada. Al final de la historia, emerge la figura de Angie que permite visualizar otros liderazgos al interior de la Casa cultural. De esta forma la escritura permitió múltiples posibilidades y narraciones que, además, después fueron expandidas desde otros formatos.

Otro caso distinto fue el del proceso del Ojo al Sancocho, donde la narración de los protagonistas, individualmente, no alcanzó a copar todas las expectativas narrativas que exigía la crónica porque Daniel Bejarano y Janeth Gallego son personas muy ocupadas y no tuvieron tanto

tiempo para las entrevistas como los demás procesos. En ese sentido, sus historias no se contaban si se tomaban cada una por su lado. Entonces la narración conjunta de los dos personajes solucionaba los baches narrativos que tenía cada uno y esa fue la mejor manera que encontré para contar esa historia.

Por último, la crónica de *A pulso Produce*, era el otro extremo. Una riqueza profunda de cinco personajes donde ninguno se podía quedar por fuera. Allí es donde la lectura del libro *El paseante de cadáveres*, solucionó la forma en que se debía escribir esta historia. Decidí hacer una especie de entrevista narrativa, donde las historias de los cinco personajes se traslaparan en una conversación sobre el arte, el rap, la calle y la vida.

Arturo Alape también entendió lo mismo. Su libro no es la reunión de una serie de crónica narradas en el mismo estilo. Estos procesos de investigación, por su complejidad y los múltiples caminos que generan, exigen narrar las historia desde muchos ángulos y diversas maneras.

4.2.10 La complicidad

Tal vez, el único grado que no alcancé de la investigación de Alape fue la complicidad. Él dice que una de las claves de la hechura de su libro fue una escritura conjunta con los y las protagonistas: “borradores que se redactaron con la absoluta complicidad de los testigos, que en cada lectura conjunta introdujeron nuevos elementos de sus vidas” (Alape, Ciudad Bolívar: la hoguera de las ilusiones, 2003, p. 31).

No puedo decir que no lo logré porque no lo intenté. Con Liliana Parra fue la única que logramos hacer ese ejercicio. Tal vez, porque nos entendimos desde el principio. A lo mejor porque logramos más confianza. Pero, si me toca decir una verdadera razón, yo creo que fue

porque ella estaba muy interesada en contar su historia. Realmente, esta idea a ella la cautivó desde un principio. Se dio la casualidad de que los dos estábamos leyendo a Alape al mismo tiempo, un hecho que quedó consignado en el final de su historia. Con los demás, aunque hice el esfuerzo de contactarlos y tratar de que me ayudaran en la narración de sus historias, no fue posible hacer el mismo ejercicio.

4.2.11 Corregir

Con la escritura y la teoría ya realizada, llegué a la fase de la producción. Desde este punto debo soltar la mano de Alape porque no hay testimonio de cómo fue la hechura del libro. Si puedo referenciar que la construcción del libro partió de la complicidad de los involucrados. En mi caso, el libro se construyó a partir del significativo aporte de varias personas.

El trabajo más profundo fue en la corrección de los textos. Lucas Herrán, amigo mío de la carrera, me ayudó con la corrección de estilo de todo el libro. Un proceso en el que él y yo participamos del intercambio de ideas y de sensaciones de una historia que a mí me gustó narrar y, según él, a Lucas también le gustó corregir.

4.2.12 La Producción

De ahí en adelante, más allá de los textos y las crónicas, llegó la producción de las diferentes piezas narrativas y procesos de diseño del proyecto. Una fase muy angustiante, para ser sincero. Sobre todo, porque en realidad, se realizó al mismo tiempo que todo lo demás estaba sucediendo.

4.2.13 La Difícil Vida de Ilustrar

Desde que empecé la investigación estaba obsesionado con ilustrarla muy bien. Grandes proyectos que para mí son referentes del periodismo narrativo latinoamericano, como *Radio Ambulante* o *Vorágine.co*, entre otros, han entendido la necesidad y posibilidades que la ilustración representa para el periodismo.

Sin embargo, hasta cierto punto, fue un proceso que me trajo mucho estrés. Como había poco tiempo entre la investigación, las entrevistas, la escritura y la producción final de todos los elementos era necesario conseguir un ilustrador casi desde el principio. En total, hice el intento de trabajar con cuatro ilustradores y no fue hasta el quinto que encontré a alguien que entendiera mis ideas y que tuviera el tiempo para desarrollarlas. Esa persona es: Sebastián Márquez.

La intención gráfica del proyecto se estructuró a partir de mi observación de las estructuras y casas de Ciudad Bolívar. Teniendo en cuenta varias particularidades. La primera de ellas está referida a los múltiples puntos de fuga que surgen a la vista. Ciudad Bolívar está construida sobre las montañas y es muy común observar casas que no se parecen y que se dispersan por todos lados. La segunda es la diferencia de estilos. Hay casas de varios pisos, de muchos colores y, además, con muchas ventanas en rombos, cuadradas, con rejas, con diseños, etc,

No haré más énfasis en este punto porque la intención gráfica del producto la encontrarán en la Bitácora que hace parte de los anexos de este documento.

4.2.14 La Historieta Periodística

En la anterior etapa hice referencia al trabajo de Voragine.co. Tal vez, el único medio que hace periodismo a través de historieta en Colombia. Sin embargo, como lo reseña Stephanie Abaroa, en un artículo titulado *El cómic periodístico en América Latina*, existen diversas

experiencias en toda Latinoamérica que, aunque necesariamente no son periodísticas, dan cuenta de una exploración de este formato que cada vez crece más. Según Abaroa la historieta periodística:

Es una combinación de palabras e imágenes dibujadas. Aunque el modo de contar historias visualmente ha existido desde los inicios de la comunicación, el uso de cómics para cubrir los acontecimientos de la vida real es cada vez más utilizado. Este formato es a menudo comparado con el periodismo literario porque los dos tienen muchas características en común.

El propósito del cómic periodístico no solo es transmitir información, sino narrar una historia teniendo en cuenta que los gráficos son tan importantes como el contenido. Asimismo, el periodismo literario hace énfasis en relacionar ideas y emociones para transmitirlos a su audiencia. El cómic periodístico combina las convenciones estructurales del cómic tradicional con las del periodismo literario (Abaroa, 2017, p. 115).

En este proyecto, en realidad, el cómic surgió como una alternativa de los reportajes audiovisuales. Tal vez este fue uno de los únicos espacios de la idea original que trastocó la pandemia. Sin embargo, yo, que he sido amante de los cómics desde que tengo memoria, vi en el periodismo ilustrado una oportunidad para experimentar a través de un lenguaje poco explorado.

No fue fácil porque el presupuesto tampoco era infinito y hacer un formato de estas características es muy complejo. Afortunadamente, Juan Diego Gómez, que ha sido mi amigo desde el colegio, aceptó ayudarme en la elaboración de las historietas. Yo creía que esa idea estaba muerta, pero un día se me ocurrió preguntarle y afortunadamente pudimos lograrlo.

El proceso de creación partió de las entrevistas que yo ya había realizado. Yo ya sabía qué historias quería convertir en cómic. Una era la creación de la *Potocine*, una sala de cine comunitario que queda en Potosí y que es gestionada por el Ojo al Sancocho. Para esa historia hablé con Daniel Bejarano, Janeth Gallego y, principalmente, Ana Ortego de la organización *Arquitectura expandida*. La otra historia partía del relato de Liliana Parra que les enseñó a varios niños de la localidad a montar zancos. Liliana me contó que Víctor Manuel, un niño que va mucho a la Casa cultural, aprendió, aunque la abuela no lo dejaba porque ella era cristiana y consideraba que el circo era cosa del diablo. Ese cómic se basó en los testimonios de Víctor Manuel y Liliana Parra.

Con todo eso reunido, me encargué de hacer un guion, un *Storyboard* y también una propuesta gráfica que retratara a los personajes para lograr la representación más fidedigna posible. Esa propuesta también la encontrarán en la bitácora si quieren profundizar más en el diseño de esta etapa.

4.2.15 La web y los Interactivos

Vox Borders, además de ser un referente de periodismo transmedia para esta tesis, también inspiró el diseño del sitio web. La diagramación de todo el sitio busca respetar la estructura del usuario que aprendí en las clases de Santiago Tejedor en la Universidad Autónoma de Barcelona. Siempre se debe pensar en el usuario que se pregunta ¿dónde está? ¿cómo llego a esa página? y ¿hacia donde puede ir? Las respuestas a esas preguntas se resolvieron con la diagramación de distintos botones que buscan dar solución la experiencia del usuario.

Pero, además, la plataforma está dispuesta de tal manera que permite navegar a través de las crónicas, la historia del barrio, los podcasts, las historietas y la explicación del proyecto. La

página también contiene mapas y líneas de tiempo que funcionan como herramientas interactivas para expandir los contenidos.

4.2.16 El Podcast

La creación y producción de los podcasts nació desde la intención de emular el trabajo que hacen proyectos como *Radio Ambulante* y *La No Ficción*. No obstante, eso no fue posible. Principalmente porque el contexto de lo que es Potosí como paisaje sonoro representa mucho ruido. En medio de las grabaciones, era inevitable buscar un espacio donde no se escucharan los carros que pasaban ofreciendo comida, las motos de los vecinos, los camiones, las emisoras, la música, la lluvia de los tejados, los niños que pasaban gritando o los perros que se ponían a ladrar.

Sin embargo, Eduardo, mi asesor, me dijo que no viera en eso una imposibilidad para crear las pistas y que aprovechara esa “suciedad” del paisaje sonoro para narrar la historia. Hacer del ruido una posibilidad de narración. Por eso el podcast, que lleva por nombre *Voces de Potosí*, decidí basarlo en tres podcasts que exploran el paisaje sonoro: *Viajes inmóviles*, *Las raras* y *Cartagena federal*.

En especial este último, *Cartagena Federal*, es la referencia principal en la que está sustentada la narración del podcast de este proyecto.

4.2.17 Titular

Finalmente, con todo creado y producido, esta etapa, que fue una de las que más costó, terminó de darle forma a la investigación. La titulación fue difícil para encontrar, principalmente, el nombre del libro y de la plataforma. Me decidí por darle una unidad de titulación al libro que respondiera a esas cuatro historias que son el núcleo central. Llamé a las historias, inspirado en

Alape, simplemente por su nombre: Liliana Parra, la Casa cultural de Potosí, Janeth, Daniel y el Ojo al Sancocho y A pulso Produce. En el mismo sentido, de nombrar las cosas por su nombre, el libro se llama Potosí porque al final, aunque estoy narrando la historia de cuatro procesos artísticos, este libro recoge la historia de ese territorio.

Por otro lado, *en el Margen*, que es el nombre de la plataforma, responde a que este proyecto busca contar las historias en el margen de la ciudad y también, al mismo tiempo, en el margen y en el límite de las narrativas y de los formatos. Desde ese espíritu se fundamenta este proyecto de grado.

4.2.18 La Bitácora

Como ya he mencionado, en los anexos encontrarán una bitácora con todas las sensaciones y los procesos de este trabajo de grado. Esa bitácora es un resumen ampliado de todo el trabajo práctico que se reseñó en este último capítulo.

4.2.19 La Importancia de Procrastinar

Finalmente me gustaría hablar de la procrastinación y del tiempo de ocio. Un trabajo como este, que tiene tantas aristas y vertientes, es muy demandante. Las circunstancias actuales de la pandemia que obligan a muchos a estar frente a un computador, estudiando o trabajando, todo el día, afectan gravemente la salud física y mental de las personas. Aunque me siento muy feliz con todo el proceso que realicé, también debo decir que este trabajo me consumió de pies a cabeza.

El hecho de que me tocara realizar este trabajo desde mi casa, posibilitó que hiciera más cosas y que cada día se me ocurriera algo nuevo. Aunque tuve la fortuna, derivada de mi decisión, de hacer la reportería en la calle, siento que el hecho de estar alejado de las personas

tuvo un efecto negativo en mí. Ahí es donde la procrastinación me salvó. Pienso que, en cualquier proceso creativo, despejar la mente y ocupar la cabeza en el ocio tienen una fuerza liberadora que se siente en el trabajo final. Muchas veces me sentí mal por divertirme y no estar adelantando cualquiera de las fases que describí en este proyecto. Sin embargo, también tomé la decisión de darme el tiempo para descansar y no sentirme mal por ello. Si este capítulo trataba de hablar de todas las fases del proceso, esta, que tal vez parece irrelevante, considero que es una de las más importantes.

Conclusiones

La pregunta que motiva este proyecto, de entender los procesos artísticos que se generan en las periferias urbanas, da como resultado múltiples posibilidades y caminos. Por eso resulta tan paradójico que la mayoría de las investigaciones, que también se interesan por el arte hecho en Ciudad Bolívar, no contemplen las posibilidades que ofrece el estudio de los procesos creativos. Esta investigación ha permitido demostrar que el arte debe ser juzgado por su condición. El análisis de condiciones que son ajenas a la experiencia artística ha logrado ensombrecer la sublimación de las obras y el goce del arte.

A lo largo de estos capítulos, y de las narraciones recogidas en los productos que sustentan este trabajo de grado, hemos visto las variables que permiten contemplar los procesos de creación artística en la periferia. Son narraciones con muchas vertientes, que parten desde realidades sociales apabullantes, en este caso, de las condiciones de marginalidad urbana en la formación de las ciudades de Latinoamérica.

Son narraciones que permiten reconstruir la memoria de las ciudades y a la vez entender los relatos polifónicos que se tejen en las redes urbanas. En medio de todas esas circunstancias, que los procesos creativos permiten observar, las posibilidades para narrar la ciudad son muchas. El proceso artístico abre cientos de caminos y grietas para mirar la realidad a partir de las historias de los artistas. Relatos que dan cuenta de las realidades crudas de la urbe latinoamericana, pero que, también, parten de una experiencia creativa donde el arte parece entrometerse en cada rincón.

El arte en Potosí se crea en medio de muchos factores. Algunos de los que pudimos observar en esta investigación: primero se crea en medio de una potente historia de lucha y

organización social. Segundo, en medio de innegables condiciones socioeconómicas adversas que rodean la experiencia creativa de los grupos y de los procesos artísticos. Tercero, desde las contradicciones de la organización social que, así sea artística, no deja de ser humana.

A través de las historias de Liliana Parra, La Casa cultural, el Ojo al Sancocho y A pulso Produce también hemos observado procesos creativos que dan cuenta de relatos sobre la memoria urbana y sobre cómo se habita en lo que Arturo Alape llamó la otra ciudad. Formas de creación artística que responden a historias de vida y donde el arte, muchas veces, acompaña la experiencia de ser, estar y habitar en una ciudad violenta con los jóvenes de las periferias.

Esta investigación también me permitió desarrollar un trabajo periodístico que se concibió de la mano con las comunidades para narrar una historia que hasta ahora no había sido contada, y para contarla de muchas maneras. En esta investigación, finalmente, los que han hablado son los artistas y la comunidad de Potosí.

Ahí también está la riqueza de esta investigación. La pregunta no solo estuvo enfocada en el desarrollo de los procesos creativos, también se cuestionaba cómo, desde el periodismo, podían ser contadas las historias que surgen desde las periferias. El resultado demuestra que la enunciación desde la margen de la ciudad tiene una potencia narrativa propia. Que las historias de la creación artística necesitan ser narradas por los protagonistas que las vivieron.

En ese sentido, el trabajo periodístico de este proyecto estuvo centrado en una intensa reportería. En una investigación profunda del contexto. En la conversación con las comunidades y la visita del territorio. En la empatía para contar las historias. En el entendimiento de la estética de Ciudad Bolívar para darle forma a las narraciones. Y, finalmente, en la reflexión por otras formas válidas de contar la ciudad.

Este trabajo me permitió resolver los planteamientos iniciales. El arte no cambia el mundo, pero sí permite darle un molde y hacerlo más vivible. Puedo decir que los procesos artísticos de la periferia se entienden a partir de la comprensión de la vida de los creadores. El contexto importa, pero importa más la motivación de narrar. Bien sea el barrio, la vida, la muerte, las luchas sociales o la cotidianidad. Lo que impulsa a los y a las artistas de Potosí a crear es contar su barrio y eso, finalmente, significa contarse a ellos y a ellas mismas.

Liliana Parra quería salir de su barrio cuando era niña. Ahora contar su historia y contar su barrio es su principal motivación estética. Es lo mismo que pasa con todo el movimiento que genera el Ojo al Sancocho. Tienen una intención política que es democratizar el audiovisual, pero en el fondo hay una intención por contar, desde el cine, la vida de la comunidad desde sus propias narrativas y lenguajes. Es el poder que tiene A pulso Produce, cinco jóvenes que desde condiciones totalmente precarias crean música para poder contar desde su voz. Es, también, la importancia que tiene la Casa cultural de Potosí, un espacio para habitar la ciudad, para luchar por el derecho a la ciudadanía y el territorio. Un lugar que dentro de Potosí es soberano. Una casa pensada para poder ser joven sin temor a perder la vida por el simple de hecho de estar parado en una esquina

Por eso, comencé estas conclusiones hablando de las múltiples posibilidades que brinda el análisis del proceso artístico. Me reafirmo en la idea de que el análisis del arte, que se crea en las periferias, debería estar mediado, más que por las condiciones en las que se genera, por la experiencia creativa y el goce del arte; por la intención de crear, de narrar y de disfrutar de la intención artística. Una vez que se entiende la importancia de ver esos procesos, podemos observar verdaderamente la incidencia y el impacto que la creación artística tiene en las comunidades. Esta investigación es una invitación a observar los procesos creativos que se

generan en las periferias de la ciudad y con suerte, en un futuro, será la motivación principal para narrar más historias en el margen de la ciudad.

Referencias

- Abaroa, S. (2017). El cómic periodístico en América Latina. *Perdebate: periodismo en evolución*, 115- 120.
- Adorno, T. (1983). *Teoría Estética*. Barcelona: Hyspamerica ediciones Argentina, S.A.
- Alape, A. (2003). *Ciudad Bolívar: la hoguera de las ilusiones*. Bogotá D.C., Bogotá D.C., Colombia: Planeta.
- Alape, A. (24 de agosto de 2006). Voces en el taller de la memoria. *Revista de estudios sociales* (24), 21-26. Obtenido de <https://revistas.uniandes.edu.co/doi/pdf/10.7440/res24.2006.02>
- Arts and culture Google. (s.f.). *Rio: beyond the map*. Obtenido de artsandculture.google.com: <https://artsandculture.google.com/project/rio-de-janeiro>
- Bassols Ricardez, M. (2016). La marginalidad urbana: una teoría olvidada. *Polis*, 181-200. Obtenido de <https://polismexico.izt.uam.mx/index.php/rp/article/view/17/12>
- Bishop, C. (Julio de 2007). El giro social: (la) colaboración y sus descontentos. *Ramona*, 29-37. Recuperado el 5 de Octubre de 2020, de <https://vdocuments.mx/bishop-el-giro-social-ramona72.html>
- Blades, R. (1977). Pablo Pueblo [Grabado por R. Blades]. De *Metiendo mano!* Nueva York, Estados Unidos: Fania Records.
- Blades, R. (2009). Cantares del subdesarrollo [Grabado por R. Blades]. De *Cantares del subdesarrollo*.
- Bourriaud, N. (2008). *Estética relacional*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- Buñuel, L. (Dirección). (1950). *Los olvidados* [Película].
- Calvino, Í. (1972). *Las ciudades invisibles*. Italia: Giulio Einaudi.

Camacho-Ballesteros, S. E. (2016). La restauración ecológica participativa: Una visión juvenil desde el territorio de Ciudad Bolívar. *Revista Electrónica Educare*, 1-11. Obtenido de https://www.researchgate.net/publication/301828173_La_restauracion_ecologica_participativa_Una_vision_juvenil_desde_el_territorio_de_Ciudad_Bolivar#fullTextFileContent

Caparrós, M. (2014). *El hambre*. Bogotá: Planeta.

Caparrós, M. (2016). *Lacrónica*. Bogotá: Planeta.

Carabalí, J., Carabalí, A., Carabalí, E., & Durand, T. (s.f.). *Kit de prensa*. Obtenido de Pregoneros de Medellín: <https://pregonerosdemedellin.com/#page/presskit/es>

Castro Caycedo, G. (1977). *Colombia amarga*. Bogotá: Carlos Valencia editores.

Corporación Taliber-Grupo de danza Colegio Ices-Isnem. (1998). *La isla- Potosí: Historia de una lucha*. Bogotá: Programa presidencial para la reinserción.

Cuervo Pérez, M. (2017). *Soñar también es resistir: prácticas políticas y construcción de ciudadanías performáticas en el Festival Ojo al Sancocho en Ciudad Bolívar (Tesis de Pregrado)*. Colegio Mayor Nuestra Señora del Rosario, Bogotá D.C.

Cuevas, A. M. (25 de Marzo de 2016). *Bogotá.gov*. Obtenido de Bogota.gov.co: <https://bogota.gov.co/mi-ciudad/cultura-recreacion-y-deporte/palo-del-ahorcado-simbolo-de-fe-de-ciudad-bolivar#:~:text=La%20primera%20leyenda%20sobre%20el,con%20extra%C3%B1eza%20a%20este%20eucalipto.>

Duchamp, M. (1957). *El proceso creativo*. Houston.

Farias, M., Borges, M., Diegues, C., De Andrade, J., & Hirszman, L. (Dirección). (1962). *Cinco veces favela* [Película].

Fundación cine documental. (s.f.). *Chircales*. Obtenido de martarodriguez.com.co: <https://martarodriguez.com.co/chircales-1966-1971-1>

Harris, J. (s.f.). *Vox Borders*. Obtenido de Vox.com: <https://www.vox.com/a/borders>

- Herrera, M. C., & Chaustre, A. (2012). Violencia urbana, memoria y derecho a la ciudad: experiencias juveniles en Ciudad Bolívar. *Pro-Posições*, 65-83. Obtenido de <https://www.scielo.br/pdf/pp/v23n1/05.pdf>
- Jenkins, H. (2003). Transmedia Storytelling. *MIT Technology review*.
- Kapuściński, R. (1998). *Ébano*. Barcelona: Anagrama.
- Kapuściński, R. (2013). *Los cínicos no sirven para este oficio*. Barcelona: Anagrama.
- La poderosa. (2020). *lapoderosa*. Obtenido de lapoderosa.org.ar: lapoderosa.org.ar
- López Cerquera, N. (2019). *Configuración de los festivales de cine comunitario en Colombia: un análisis desde sus prácticas, trayectorias y sentidos. Estudio de caso Festival Nacional de Cine y Video Comunitario del Distrito de Aguablanca en Cali y Festival Internacional de Cine y Flacso Ecuador, Quito*.
- Madrigal, A., & Sánchez, Y. (2012). Las memorias del conflicto armado y la violencia en Colombia: Ciudad Bolívar como referente de mantenimiento de memoria colectiva significativa en Bogotá. *Ciudad Paz-ando*, 71-86. Obtenido de <https://revistas.udistrital.edu.co/index.php/cpaz/article/view/5356>
- Mayolo, C., & Ospina, L. (Dirección). (1971). *Oiga vea* [Película].
- Méndez, E. (2017). *Narrar la ciudad*. Ciudad de México: Ediciones del Lirio.
- Mistral, G. (1952). *Lagar*. Santiago de Chile: Editorial del Pacífico.
- Molano Bravo, A. (2001). *Desterrados: crónicas del desarraigo*. Bogotá: El áncora editores.
- Neruda, P. (1950). *Canto general*. Ciudad de México: Talleres Gráficos de la Nación.
- Oliven, R. G. (1980). Marginalidad urbana en América Latina. *Revista EURE - Revista De Estudios Urbano Regionales*, 49 - 62. Obtenido de <https://www.eure.cl/index.php/eure/article/view/896>

- Olszewicki, N. (2010). *Benjamin y Adorno: una teoría de la crítica*. Universidad de Buenos Aires, Buenos Aires.
- Pozas, R. (1959). *Juan Pérez Jolote*. México D.F.: Fondo de cultura económica.
- Rancière, J. (2010). *El espectador emancipado*. Buenos Aires: Ediciones Manantial.
- Rodríguez, M., & Silva, J. (Dirección). (1966 - 1971). *Chircales* [Película].
- Rodríguez Olarte, M. A. (2013). Rafael Forero Fetecua: el que peca y reza empata. *Directo Bogotá*, 5-12.
- Romero Castrillón, V. (1 de Septiembre de 2008). Ciudad Bolívar contraste de una historia. *El Espectador*. Obtenido de: <https://www.elspectador.com/noticias/bogota/ciudad-bolivar-contrastes-de-una-historia/>
- Santopiero, R. (2017). Relatoría del taller de periodismo de investigación con Jon Lee Anderson. *Fundación Gabo*. Ciudad de Panamá.
- Scolari, C. A. (2014). Narrativas transmedia: nuevas formas de comunicar en la era digital. *Anuario AC/E de cultura digital*, 71-79.
- Secretaría de hábitat de Bogotá. (2019). *Hábitat en cifras: Diagnóstico Ciudad Bolívar 2019*. Bogotá D.C.: Secretaría de Hábitat. Recuperado el 10 de agosto de 2020, de http://habitatencifras.habitatbogota.gov.co/documentos/boletines/Localidades/Ciudad_Bolivar.pdf
- Secretaría de seguridad, convivencia y justicia. (2020). *Boletín mensual de indicadores de seguridad y convivencia*. Boletín de seguridad y convivencia, Bogotá D.C. Recuperado el 2020, de https://scj.gov.co/sites/default/files/documentos_oaice/Boletin_2020_06_Reporte_bogota_2020_06.pdf

- Secretaría distrital de planeación de Bogotá. (2017 - 2020). *Índice de Distribución de Recursos de los Fondos de Desarrollo Local (IDR-FDL)*. Bogotá D.C. Obtenido de http://www.sdp.gov.co/sites/default/files/indice_distribucion_recursos_fdl_17-20.pdf
- Secretaría distrital de planeacion de Bogotá. (2018). *Análisis demográfico y proyecciones poblacionales*. Bogotá D.C.: Secretaría de planeacion de Bogotá.
- Soto Zuluaga, K. A., & Hortua Cepeda, B. D. (2018). *Cine Participativo: Transformando Vidas (Tesis de Pregrado)*. Corporación Universitaria Minuto de Dios, Bogotá D.C.
- Suard, C. (Dirección). (2005). *Días tranquilos en el Museo precario de Albinet* [Película].
- Suárez, J. (2017). *Escuela de participación cultural con énfasis en medios audiovisuales en el barrio Potosí, Ciudad Bolívar (Tesis de Pregrado)*. Pontificia Universidad Javeriana, Bogota D.C.
- Universo Centro. (2020). *Pensar la Quarentena*. Obtenido de quarentena.universocentro.com: <https://quarentena.universocentro.com/>
- Veeduría distrital. (2018). *Ciudad Bolivar: ficha local*. Infografía, Bogotá. Recuperado el 10 de agosto de 2020, de <https://www.veedurriadistrital.gov.co/sites/default/files/files/NotasLocales/Ficha%20Localidad%20Ciudad%20Bolivar.pdf>
- Yiwu, L. (2012). *El paseante de cadáveres*. México D.F.: Editorial Sexto piso.
- Zuluaga, P. A. (2019). El cine de Víctor Gaviria. *Victor Gaviria*, 45-81.

Anexos

Los anexos de este proyecto podrán encontrarlos en el siguiente link:

<https://n9.cl/bbarv>

1. Libro: Potosí: historias de la creación artística en la periferia de Bogotá
2. Historieta: Viñetas en Potosí
3. Podcast: Voces en Potosí
4. Página Web: www.enmargen.com
5. Bitácora