

Tesis de Maestría en Comunicación

**Cultura organizativa que recorre,  
narra y practica la ciudad**

Pontificia Universidad Javeriana

**ANDREA CRISTINA HERRERA SAAVEDRA**

**Tutoría: Daniel Valencia Nieto**

Enero 30 de 2009

## **Índice**

### **Introducción**

**(3)**

---

### **Cultura organizativa que recorre, narra y practica la ciudad**

**(5)**

---

### **El trancazo: tomando el espacio público**

**(27)**

---

### **La amistad del vecino**

**(72)**

---

### **Función, organización y política**

**(133)**

---

### **Conclusiones**

**(145)**

## Introducción

La motivación inicial que propició esta investigación fue la de dar sentido a una ruta investigativa que empezaba a trazarse a partir de un ejercicio de pregrado. Desde mi formación como publicista quise entender el poder de la comunicación corporativa de la Fuerza Pública en un contexto de cambios políticos, vividos en el, aún, gobierno de turno. Con esta pregunta me acercaría a cuestionamientos sobre el “público objetivo” y el direccionamiento de dicha comunicación; hacia los jóvenes que han servido generación tras generación de carne de cañón en una histórica guerra.

En la búsqueda de jóvenes con postura crítica frente al conflicto llegué al Sur Oriente, Zona Cuarta y actualmente Localidad 4ª San Cristóbal. Desde allí estos jóvenes hablarían sobre lo que representaba para ellos, sus vecinos y amigos la institución militar y policial. Aunque con cierta repelencia hacia estas instituciones, eran consientes y asumían, -pese a la falta de oportunidades laborales y de seguridad social-, su vinculación como una opción de vida.

En estos acercamientos al sector, durante el 2004, encontré procesos organizativos de jóvenes que orientaban sus expresiones artísticas desde una perspectiva comunitaria y reivindicativa. Esta sería el inicio de un segundo momento y nuevas preguntas e inquietudes que motivarían mi regreso al sector.

El proyecto fue propuesto en el 2006 como “*Organizaciones juveniles, comunicación y tejido social*”, estudio de caso en la Localidad 4ª San Cristóbal. Me dediqué en un primer momento a conocer distintos colectivos artísticos y organizaciones de jóvenes, de los cuales recogí cuatro experiencias, a las que hice acompañamiento durante el 2007. En este año también presentaría el proyecto a COLCIENCIAS en el marco del programa *Jóvenes Investigadores e Innovadores*, gracias a mi vinculación con el semillero de investigación del Instituto Pensar, obteniendo una beca de investigación durante el transcurso del 2008.

En este momento también llegarían dudas, cambios y transformaciones en la estructura y el planteamiento de la investigación. Sentía que abordar a cuatro organizaciones de jóvenes en un sector particular de la ciudad, no era en suma, un enfoque equivocado, pero me empecé a preocupar más por la historia del sector y su tradición organizativa. También sería el año en que se publicaría el artículo *La Victoria de la balineras*, en el que se empezaban a evidenciar actores urbanos, que se congregaban haciendo notar prácticas que trascendían y eran renovadas generacionalmente. Mi preocupación y mis preguntas giraron en torno, a cómo estos sujetos se insertaban en su contexto pero, sobre todo, a las acciones y prácticas que sirvieron de antecedentes para la configuración de sus procesos organizativos.

Partiendo de investigaciones que referenciaban estos procesos en generaciones anteriores, desde la década de setenta, -cuando los pobladores de este sector luchaban por el acceso a los servicios públicos-, pasando a la década del ochenta y las organizaciones culturales y de educación popular, llegaba finalmente a la generación que me interesaba investigar, los “jóvenes”. Encontré que había elaborado un relato inconexo, donde no se hacía evidente ni claro, el por qué del cambio en las preocupaciones de una generación a otra y su relación con las organizaciones y colectivos que se consolidaron en la década del dos mil.

Habiéndome dedicado a compartir experiencias y vivencias con los grupos, desde donde se generaron relaciones de cercanía y confianza, como de rechazo y prevención -de algunos líderes comunitarios que veían a los investigadores como usurpadores de procesos e iniciativas-, me propuse ahondar sobre sus vidas y experiencias a partir de sus propios relatos, encontrando las articulaciones orgánicas de estos tres momentos generacionales en el Sur Oriente y todo lo que este espacio implica en términos de sus relaciones con el contexto y sus prácticas.

Otro de los cambios significativos, partiendo de esta articulación, fue el de la noción de “jóvenes” como actores de los procesos. Esta noción se iba diluyendo poco a poco al notar que no podría hablarse, para este caso, de actores y grupos aislados y particulares, ya que son las relaciones intergeneracionales, las que han permitido jalonar iniciativas y procesos

trascendentes. La noción de “jóvenes” segmentaba, fragmentaba y no permitía entender las redes de relaciones. El enfoque se orientaba cada vez más a procesos comunicativos con apuestas comunes, insertas en contextos, más allá de tendencias o estéticas particulares.

A partir de los relatos, se enlazan cotidianidades y apuestas reivindicativas que narran y a su vez practican y dignifican espacios. Muestran la diversidad y complejidad de lenguajes y narrativas corporales. Son tácticas y acciones colectivas, liderazgos que relatan y son relatados atravesando generaciones y toda una serie interacciones y tramas comunicativas, relaciones de vecindad, con las instituciones y los espacios, evidenciando así cómo se configura el tejido social.

Se plantea inicialmente un acercamiento conceptual que desarrolla las anteriores categorías de análisis, para llegar a materializar esta propuesta desde tres momentos que se agrupan y se relacionan. Partiremos en este recorrido desde una toma del espacio público que será practicada, reconfigurada y recordada. El segundo momento se centrará en las relaciones de vecindad, transformadas en medio de comunicación desde la amistad, y las consecuencias que esto propicia. Y finalmente, cómo se insertan desde una particular historia y vivencia, la función pública, un proceso organizativo y la política.

## I

### **Cultura organizativa que recorre, narra y practica la ciudad**

Desde los estudios de la comunicación y tomando la perspectiva de la interacción social, la noción de las relaciones cara a cara, de la cercanía, del encuentro físico, de la inmersión y la práctica en los espacios y toda una serie de relaciones cotidianas, se desarrolla esta propuesta, que plantea un acercamiento a los sectores populares urbanos, con el objetivo de descubrir, analizar y revelar sus formas organizativas locales. Es un estudio de caso que se sitúa en el Sur Oriente bogotano, -definido por su condición geográfica montañosa y periférica- y que busca contribuir a la comprensión de la estructura de nuestra sociedad, dando así un nuevo sentido a los conceptos teóricos, evidenciando prácticas y discursos que enmarcan los campos de acción y de intervención de estos actores en su contexto.

Este planteamiento se centra y da relevancia a la dimensión cotidiana, desde la cual se plantea un acercamiento a la interacción social en la construcción del mundo social, tomando como protagonistas a los actores urbanos, que desde sus perspectivas y motivaciones generacionales elaboran múltiples lecturas sobre la realidad.

Dichas lecturas han sido abordadas desde los estudios de comunicación, resaltando la perspectiva de la enunciación, el acto del habla y los hechos del lenguaje, dejando ver cómo se enuncia la cultura y se tejen las prácticas sociales, abarcando también procesos no lingüísticos como caminar y habitar. Una narrativización de las prácticas a través del lenguaje, que son la expresión misma de los actores en la sociedad.

La oralidad es un tipo de interacción social en donde los discursos orales evidencian relaciones de poder y dominación que se sitúan en una estructura política. Se hará énfasis por tanto, en los relatos y su potencial integrador y movilizador que incorpora nuevos puntos de vista, que produce un nuevo saber histórico y que contribuye a la construcción de

un sujeto popular, creador y configurador de prácticas y luchas que organizan el espacio urbano.

En este sentido, la ciudad es entendida como una red de comunicación en la que intervienen, a su vez, mensajes ambientales que propician escenarios para la interacción. En esta configuración de redes y relaciones, los actores populares urbanos se enuncian y se narran, visibilizan acciones políticas, prácticas y discursos en su contexto. Relatos que establecen redes cotidianas, que son a su vez fabricaciones de espacios, y sirven de referente común y de constructo identitario. Es entonces en la dimensión material del espacio urbano, donde se propician vínculos territoriales y se articulan en la enunciación.

### **El lenguaje, diversidad y complejidad, más allá de la oralidad.**

Erving Goffman estudia la interacción cara a cara para entender cómo el lenguaje está situado en circunstancias particulares de la vida social y cómo refleja y añade significado a la estructura y a esas circunstancias. Establece así la relación entre el yo y la sociedad a través de la noción de cara (2004).

Desde esta perspectiva el lenguaje se dimensiona más allá de la oralidad. En términos de Certaeu, son huellas de actos y de procesos de enunciación que indican una historicidad social más allá de cuadros normativos y se presentan como herramientas que han sido manipuladas por los usuarios. Así la enunciación proporciona un modelo que se relaciona con sistemas no lingüísticos, como caminar o habitar (2007).

Para este caso nos situaremos desde las prácticas comunicativas que se visibilizan en expresiones artísticas interviniendo el espacio público, imponiéndose ante los transeúntes, y respaldadas por un devenir histórico,-desde donde se gestaron importantes acciones cívicas- que interpela a la comunidad en su espacio cotidiano. Son formas de enunciación y usos del espacio que dan lugar a un enlazamiento con el contexto.

Los grandes mascarones y trajes estrafalarios en los trancazos culturales de la antigua vía al llano, los rostros iluminados con lunas y flores que se imponían a los transeúntes desde el continuo andar en zancos. También está la apropiación de los muros como espacios públicos que a través del grafiti, capa tras capa, iban contando expresiones, emociones y sueños de generaciones de raperos. Nuevas estéticas y corporalidades que se abren paso en un tiempo y espacio que se hace común. *“Era a sacar toda esa energía que teníamos ahí almacenada, que de pronto se iba a convertir en otra cosa y decidimos convertirla en música”*.

Expresiones que a su vez, son la muestra de una cultura en gestación que busca insertarse en el tejido y la trama de interacciones. El arte como una apuesta por relacionarse y practicar el espacio, sirviendo como válvula de escape a un contexto marginal, potenciando nuevas formas de relaciones y vínculos con apuestas y objetivos de reivindicación social.

Son expresiones artísticas, –movimientos teatrales, de comunicación popular, de hip hop y rock-, que atraviesan generaciones, y van dejando huellas y trayectos que se renuevan y se adaptan a las coyunturas de espacio y tiempo, definiendo formas corporales de practicar espacios.

### **Hechos sociales y contextos intervenidos**

Los hechos sociales y los hechos de lenguaje, se encuentran insertos en un contexto determinado. Una contextualización que involucra procesos activos donde los actores contribuyen a la emergencia de los discursos que supuestamente les pertenecen. Son eventos sociales relatados que adquieren sentido localizándose y desenvolviéndose en espacios sociohistóricos; espacios sociales específicos que son definidos geográfica y políticamente encerrando a los actores culturales que allí confluyen. (Marc y Picard, 1989). *“Esto implica que no sólo los eventos sociales son moldeados por la interacción verbal*

*sino que el habla también desempeña un papel importante en la construcción de estos eventos”* (Vich y Zavala, 2004:55). Son espacios físicos que se construyen socialmente, desde narrativas particulares.

En este sentido es interesante notar cómo el contexto interviene en las prácticas de los actores y a su vez los actores intervienen en su propio contexto. Son procesos de colonización, (sectores inhóspitos y aislados en la década del cincuenta se transforman en barrios), de intervención (en las luchas por los servicios públicos en la década del setenta) y transformación del espacio (con el activismo cultural de década del ochenta), que se establecen como factores configurando determinadas condiciones que son, en suma, importantes motivaciones desde las cuales se gestan luchas por la reivindicación de una práctica digna del espacio. Contextos que llevan a un accionar organizado.

Los contextos sociales y de clase determinan las expectativas de vida de toda una generación. Son a su vez contextos políticos que movilizan acciones en la búsqueda de transformar el tejido de las relaciones, tanto desde el ámbito institucional como al interior de las comunidades y sus procesos. Condiciones sociales que son determinantes en el desarrollo de los sujetos, sus opciones de vida y el lugar que ha sido determinado para ellos en la estructura.

Las coyunturas particulares que configuran el contexto llevan al planteamiento de objetivos y ejecución de acciones puntuales, desde donde los sujetos y los colectivos hacen notar una falta sistematizada de oportunidades que no los insertan en igualdad de condiciones al tejido social, configurando un tipo de pobreza y marginalidad. Es un contexto narrado e intervenido por la violencia política que ha trascendido a varias generaciones, desarticulando y rasgando las tramas de interacciones, vivenciando situaciones coyunturales que promueven y cortan cambios sociales.

Es desde el desplazamiento forzado que se fundan barrios, y definen formas de vida de estas generaciones *“El juego de nosotros era trabajar, ir a los chircales a sacar ladrillo, porque el fondo de empleo en esa época aquí era los chircales, nos pagaban 20 centavos*

*por sacar mil ladrillos del horno, por meterlos para cocinarlos*". Experiencias comunicativas que como formas de resistencia buscan narrar y apropiarse de su propia cultura, *"desde El Tizón alcanzamos a vislumbrar esa riqueza, de gente analfabeta, de gente desplazada, de gente violenta o violentada, que venía de procesos sociales y políticos de violencia, y sin embargo con una riqueza cultural impresionante"*.

El contexto de violencia política genera importantes rupturas, se presenta como una forma de terror expansivo que fragmenta las iniciativas y derrumba los procesos. La violencia se renombra y cobra nuevas víctimas y asume nuevos victimarios, dispersando y atomizando las nuevas formas de organización en el espacio. *"Si uno andaba con viciosos, era vicioso y si fumaba cigarrillo también, o sea, por donde fuera estaba uno condenado a que me dieran plomo"*. Son dinámicas reincidentes que fragmentan los procesos y cortan las apuestas por el liderazgo de los mismos. Contextos que convierten los espacios practicados en espacios de terror. (Réplicas de distintos grupos de limpieza social desde la década del sesenta, campamentos insurgentes durante los ochenta, milicias urbanas diversas en la década del noventa y la llegada del paramilitarismo al sector en el nuevo siglo). *"Mejor dicho, una vaina...y el que mataron era un primo mío, eso fue terrible para el grupo y ahí comienza a diluirse la experiencia, con ese golpe nos cortaron las alas"*.

Los logros de los procesos organizativos, generación tras generación, se presentan como "micro-resistencias", en términos de Certeau (2007), o "micro-reivindicaciones", que sirven de motivación para continuar generando procesos organizativos que trascienden a pequeña escala. Son luchas arduas y constantes que necesariamente dejan su fruto, por pequeño que este parezca. Son contextos en donde se ve necesario expandir los procesos a otros espacios y generar nuevos vínculos territoriales, en busca de la construcción de un nuevo sujeto público y nuevos liderazgos. *"Nosotros somos el resultado de eso, y somos buenas personas, entonces sabemos que eso sí funciona. A nosotros eso nos alejó de los vicios."*

Desde el arte y la comunicación se redefine el contexto, se reapropia. Es la apertura de una búsqueda que reivindica y dignifica a los sujetos. Una propuesta de intervenir un contexto

de violencias y exclusión, universalizando experiencias locales y globales como forma de sensibilización. El arte y la comunicación como exposición y denuncia de un contexto violento e impune, pero sobre todo, el arte y la comunicación como una apuesta de vida, desde donde se reclama el acceso real a los derechos humanos, civiles y sociales.

Las acciones reivindicativas, -desde el ámbito cívico, pasando por su viro cultural, comunicativo y artístico-, se presentan como respuesta al contexto que promovió la apropiación y práctica de un espacio periférico, convertido en solución de vivienda y ubicación, desde el Estado, para estos habitantes. Es una trama de interacciones que atraviesan políticas e instituciones propiciando y rompiendo relaciones y procesos.

Pero así como el contexto genera motivaciones que conllevan a procesos de cambio social, es el contexto mismo el que se presenta, desde una condición socio-económica particular, como factor de ruptura en las relaciones al interior de las comunidades. Se superpone la idea de progreso y desarrollo individual de los sujetos, al de un desarrollo como colectivo y un proceso organizativo comunitario. *“Es mucho trabajo y uno se apasiona pero también necesita tener calidad de vida, dinero, la salud, garantías en ese sentido, entonces ahí también me salgo”*.

Son sentires individuales que además se confrontan en disputas por el liderazgo y atomizan y desarticulan las apuestas por una reivindicación común. En la cotidianidad, como pequeñas bolas de nieve, se desarticulan procesos desde el rumor, que se convierten en avalanchas de fragmentación social. *“Hay uno o dos personajes que por ahí hacen tallercitos también, involucran a los muchachos y bueno ya...eso. Yo no doy más razón de eso porque de pronto no se medir las palabras y voy y la embarro”*.

Generacionalmente, así como se transforman los objetivos que reivindican la práctica de los espacios, estos dejan de ser, a su vez, fácilmente localizados, promoviendo desencuentros generacionales que desarticulan cada vez más las nociones organizativas en un espacio que geográficamente continúa inamovible y replicando coyunturas de exclusión y marginalidad. Se pierde la noción del actor inserto en una comunidad, experimentada en procesos y

luchas reivindicativas, aunque dicho desencuentro generacional y de visión del mundo, es el resultado de una ruptura generada por parte de las nuevas como precedentes generaciones. *“La mayoría de jóvenes los veían como unos dinosaurios, unos mamertos, así lo decían. Tenían un concepto del trabajo comunitario muy izquierdoso, muy romántico.”*

### **Cotidianidad y prácticas comunicativas**

Desde la cotidianidad se evidencian prácticas comunicativas, interacciones que se insertan y conjugan, relaciones que se relatan desde los espacios institucionales y sociales. Lo que somos, por tanto, corresponde no sólo a efectos de la cultura y las instituciones sociales sino también a *“procesos lingüísticos que están inmersos en las situaciones, ocasiones, encuentros y rituales de la vida cotidiana”*. (Vich y Zavala, 2004:62)

Son relatos que describen y enuncian rutas y movimientos de generaciones en un espacio practicado. Desde la propuesta de Certeau, para dar cuenta de lo cotidiano, se propone *“una descripción de creaciones anónimas y perecederas que hacen vivir y que no se capitalizan”*, aquellas operaciones culturales que desde sus trayectorias es pertinente hacer evidentes.

Son tramas de interacciones comunicativas que se configuran desde el barrio y las tradiciones culturales, repropriadadas en la comunicación y arte como medios. Son lazos de vecindad que construyen al sujeto, definiendo sus relaciones con el entorno en sus prácticas de espacio y prácticas comunicativas cotidianas, reafirmando la identidad de su territorio.

Desde los procesos organizativos se generan vínculos directos con la cotidianidad de los pobladores, cazando furtivamente en los espacios y momentos que sirven de convocatoria para plantear movimientos de cambio. Son formas de comunicación e interacción cara a cara en los que se construyen vínculos directos y se amplían redes de acción, logrando identificar problemáticas que afectan a los vecinos en sus diversas luchas y logros

cotidianos. Creación de nuevos espacios en los que se comparten y retroalimentan propuestas organizativas.

Construcción cultural desde la cuadra y el barrio, que logró la *Promotora Cultural* apropiándose de eventos que congregaban a la gente y universalizando esa experiencia en su *Revista El Tizón*, obras de teatro, y distintas actividades culturales y deportivas. Los carros de balineras, como juegos infantiles de arriesgadas competencias e importantes medios de transporte, que la organización *Artífice Inimaginable* encontró como importante medio de socialización. El *Periódico El Vecino* y su construcción conjunta con los lectores. “*La gente a las 7:30 de la noche estaba comiendo y nosotros leíamos un artículo con ellos,- y ¿qué les parece-? Y empezábamos a hablar, y empezábamos a tener temática para el siguiente periódico*”. Y las apuestas políticas de un joven candidato, entre otras experiencias. “*Mi campaña fue hacer visita, unos creyeron y otros no. Me dediqué a caminar la Localidad y a visitar a la gente que conocía*”.

Desde relaciones de amistad y cercanía se logran entender las particularidades del contexto evidenciando prácticas trascendentales en un la comunidad, buscando contribuir en la generación de procesos de transformación social y generando iniciativas que se convertirán en formas de vida y de entender el mundo.

Se consolidan grupos que trascienden y logran una perdurabilidad más allá de los procesos gestados, manteniendo relaciones que se consolidan en el tiempo desde el poder de las relaciones cotidianas. Cercanía que va más allá de una identificación generacional, donde afloran vínculos afectivos dados desde el compartir de un proceso organizativo. Son relaciones cotidianas que propician una legitimidad pública en donde interactúan familias, vecinos, amigos y las relaciones de cercanía o distanciamiento con las instituciones.

La cercanía de diversos actores y prácticas propicia relaciones basadas en la confianza y el reconocimiento de los espacios institucionales desde la cotidianidad, posibilitando el empoderamiento de los mismos desde el tejido de las relaciones. Son prácticas

comunicativas que desde la cotidianidad adquieren un sentido político de practicar el espacio.

### **Negociar, interpretar, mirar. Cazas furtivas**

Cómo arte del débil, Certeau ha definido las tácticas desde las cuales los actores logran “cazar furtivamente”. Acciones calculadas que operan desde lugares ajenos, y que vigilantes de fallas coyunturales, crean sorpresas desde su astucia (2007).

Es por tanto pertinente desde este planteamiento, llegar a precisar aquellas “jugadas” que han transformado en legendarias las conversaciones y acciones cotidianas. Y particularmente para este caso, logros organizativos y reivindicativos que parten de acciones cotidianas.

Son luchas que construyen y resignifican espacios, tácticas que configuran resistencias al contexto. Formas cívicas, culturales y comunicativas que dignifican espacios. Cazas furtivas, que reapropian la historia y dialogan generacionalmente aprovechando las coyunturas y necesidades de su época.

Se convierten en “micro-resistencias”, que sacan provecho de capacidades artísticas y comunicativas, apropiándose y practicando espacios públicos. “*Logramos atrincherarnos ahí, y cuando ellos nos mandaban las bombas, pues eso era para ellos mismos, porque la topografía del terreno no les daba y nosotros teníamos ganada la mayor parte*”. Intervienen en el contexto y trascienden generacionalmente. Es a partir de estas “cazas furtivas” que se orientan iniciativas y procesos, se generan nuevos vínculos y relaciones que promueven el crecimiento y la dignificación de los sujetos y sus prácticas. “*Nos contrataban como payasos, pero detrás de esto estaban unos activistas culturales*”.

Son cazas furtivas que con el tiempo se formalizan y llegan a institucionalizarse, conllevando a un empoderamiento de las instituciones por parte de los actores. Se presentan

como importantes formas de articular nuevos procesos, desde lo cotidiano, desde la calle, desde la importancia por entender a la comunidad en su conjunto, reafirmando relaciones; vínculos de amistad, cercanía, pluralidad y reconocimiento de los saberes. *“Para nosotros eso es un orgullo tremendo porque nacimos del fango, nacimos de unos esfuerzos brutales, y nacimos en condiciones fuertísimas de violencia política y social, de pobreza, pero logramos construir el discurso de lo cultural y hacerlo parte de nuestras vidas”*.

### **La visibilidad del anonimato**

Los héroes anónimos son los protagonistas de aquellas cazas furtivas. Son figuras, imágenes y nombres que relatan y son relatados. *La invención de lo cotidiano* en Certeau parte de la preocupación por entender al hombre ordinario, aquel *“personaje diseminado, y caminante innumerable”*. Relatos que cuentan prácticas comunes y particulares, luchas que organizan el espacio. Son los comportamientos de la sociedad desde una perspectiva enunciativa y de uso del espacio como objeto de estudio.

En este sentido cabe resaltar la pertinencia del rescate y visibilidad de los protagonistas, que como héroes anónimos, abren la puerta y permiten el acceso real a la cultura, convirtiéndose en narradores, definiendo el espacio de su desarrollo y dando lugar a su discurso. Aclaran toda una región de prácticas cotidianas que desde su relato configuran y enuncian.

No es suficiente, en términos de Certeau, la concepción de una *“ciudad-panorama”* construida a partir de un simulacro teórico que desconoce y se olvida de las prácticas, de los *“practicantes ordinarios”* de la ciudad.

*Caminantes cuyo cuerpo obedece a los trazos gruesos y a los más finos [de la caligrafía] de un “texto urbano” que escriben sin poder leerlo. Hace falta por tanto sacar a relucir las redes de estas escrituras que avanzan y se cruzan,*

*componen una historia múltiple, sin autor ni espectador, formada por fragmentos de trayectorias y alteraciones de espacios (Certeau, 2007:105).*

Estos héroes son anónimos, pero no invisibles, son hombres ordinarios, que desde el arte practican el espacio y se convierten en figuras importantes para su sector y su barrio. El anonimato es sinónimo cercanía, de vecindad y de identidad de clase, es estar fundido en la masa, pero con conciencia de su lugar y propósito para proponer y generar transformaciones. *“Y él en zancos, siempre en zancos, metiéndose a las tiendas en zancos, tomando cerveza en zancos, sentándose en las esquinas en zancos, a conversar con los vecinos y siempre en zancos”.*

Son nuevas caras que se presentan desde corporalidades y expresiones diversas, son héroes anónimos que muchas veces representan y generan protagonismos entrando en disputa con la legitimidad de las instituciones. Son héroes anónimos que se configuran como líderes comunitarios, que logran transformaciones desde las relaciones barriales y locales, y se preocupan por entender a las nuevas generaciones lejos de los anacronismos. *“Encontramos personas que nos hablaron como Antonio”.*

### **Relatos que atraviesan generaciones**

A partir de “Situaciones de habla” se configuran relatos que dan lugar a un tejido oral. Citando a A.J Greimas, Certeau articula el *acto del habla* como procedimiento enunciativo al conjunto de la cultura, tomando al mismo tiempo las prácticas sociales y los hechos del lenguaje para entender el tejido de las prácticas sociales.

El relato, se presenta como una propuesta integradora; contexto social, identidad del enunciadador, discursos hegemónicos, imaginarios sociales, formas de recepción, etc. Es por tanto el relato una práctica atravesada por un conjunto de intereses destinados a intervenir en el espacio social (Vich y Zavala, 2004).

Reposicionar el relato dentro de la comunidad permite sostener la identidad cultural de forma orgánica y contribuir a su imaginación colectiva. Para Certeau el tiempo de las historias es el tiempo de la oralidad. Considera que el arte de decir es en sí mismo un arte de hacer y un arte de pensar, por lo que propone que *“el arte de decir puede ser en sí mismo su práctica y su teoría”*. Una narrativización de las prácticas como una *“manera de hacer”* teniendo en cuenta tácticas y procedimientos propios (Certeau, 2007).

La narración por tanto aquí no es descripción, es *“un arte de decir”*. *“Son aquellos fragmentos, de comentarios, hechos de pasada, de rumores, de descripciones parciales, de catálogos de experiencias “codificados” pero esencialmente vagos, los que representan la problemática de este asunto”* (Garfinkel, 2006:19). Son detalles de relatos que se construyen desde los usos y las referencias a estos mismos detalles. Se trata de buscar, a través del lenguaje, la expresión misma del sujeto y su tejido de prácticas.

El relato evidencia relaciones de dominación, relaciones con las instituciones, con el Estado. Atraviesa generaciones desde discursos y tradiciones orales, que confluyen en el espacio cotidiano como escenario de respuesta y negociación frente al poder social. El relato ocupa un lugar de enunciación desde el cual los sectores subalternos producen conocimiento y perciben sus propias identidades en el marco de las relaciones de dominación en las que se encuentran inscritos (Vich y Zavala, 2004).

Citando a Stuart Hall, es una forma en que se reconocen *“aquellas “historias ocultas” que reactivan el reconocimiento cultural y que han jugado un importante papel en el surgimiento de los movimientos sociales”* (Hall, 1999:135). Es una apuesta a tener en cuenta frente a la dispersión y a la fragmentación social y su potencia de integrar y movilizar. Pone en escena historias que cuentan identidades de pueblos, que merecen ser revisadas, asimiladas o cuestionadas. Y más allá de entender su origen se trata de involucrarnos con su pertinencia.

El relato adquiere un sentido político desde la cotidianidad, rastrea las condiciones y los actores, las nuevas voces en el proceso de la historia y en la interpretación del mundo (Vich y Zavala, 2004). Actores populares portadores de nuevas interpretaciones sobre el pasado y sobre su propio presente que visibilizan su cotidianidad y el conjunto de emociones y motivaciones en eventos particulares. *“José era para ellos el mensajero de la palabra de los abuelos, aquellas palabras cargadas de un discurso rico en leyendas y mitos de la montaña, que era transmitido por José a los niños del barrio”*.

Se construyen así narrativas que atraviesan generaciones, *“esto que me pasó a mí, le ha pasado a todo mi pueblo, suelen sugerir la mayoría de ellos”* (Jameson, 1992). Son sujetos con poder de agenciamiento dentro de la historia que regresan con su relato al mundo social, con sus subjetividades y sus relaciones con el poder y la hegemonía. Son relatos que narran vergüenzas políticas, injusticias sociales, impunidad jurídica y nos estimula a contrarrestarlas. Hacen parte de estudios subalternos que pueden contribuir en la construcción de un nuevo lugar de enunciación que apunte hacia una nueva hegemonía. (Vich y Zavala, 2004). *“...unas piecitas con cocina, unas tenían baño, otras no, mejor dicho eso era una locura”*.

Se trata de la recuperación de saberes locales frente a la construcción de un poder letrado que ha tenido como función controlar la memoria, “el lado público y social del recuerdo”. En este sentido la validez de recuperar el pensamiento que hace referencia explícita a hechos del pasado y las imágenes compartidas de un saber histórico tiene que ver con la relevancia para la construcción de grupos sociales del presente. “Un relato es una especie de recipiente natural para la memoria, un recordatorio a gran escala” (Fentres y Wickham, 2003:73). *“Es tan joven y es como si fuera mi abuelo, con su sabiduría, él me lo enseñó todo. Me hacía entender que el rap era lo principal, entonces yo sembré esa idea también”*.

Desde los relatos se practican espacios, evidenciando las prácticas comunicativas desde la cotidianidad. Los relatos hablan de luchas cotidianas que llevan al empoderamiento de los espacios institucionales, procesos organizativos y logros reivindicativos desde la

comunicación popular y el arte. Son relatos que narran y construyen personajes, que se convierten en modelos y se transponen generacionalmente. Cuentan relaciones de cercanía física y generacional que va más allá de las diferencias temporales. Son relatos que generan visibilidad pública, y configuran la gesta nuevos líderes barriales.

Se combinan y reorientan prácticas comunicativas que, desde relatos generacionales, actualizan formas de expresión que emergen de nuevas coyunturas. Relatos que evidencian formas de liderazgo que han incidido en la inserción de nuevos actores al tejido de redes y relaciones. *“Oiga ese Club Activos tan precioso, esa es una vaina que a mí me marcó la vida”*.

### **Espacios practicados, espacios relatados**

En la construcción de espacios aflora y se sitúa el tejido de redes y relaciones. Es una construcción en la que la oralidad y las historias constituyen el pilar central al verificar, confrontar y desplazar fronteras. El relato autoriza y funda espacios, legitima acciones y prácticas sociales. Los espacios practicados son para Certeau, espacios relatados. *“Allí donde el mapa corta, el relato atraviesa”* (Certeau, 2007).

Son las prácticas del espacio y sus relatos las que tejen las condiciones de la vida social, una realización y narrativización espacial del lugar, que implica relaciones y contratos que con sus movimientos enuncian el espacio. Acciones caminantes que, para Certeau, son el vagabundear que multiplica y reúne a la ciudad y hace de ella una inmensa experiencia social en la que se entrecruzan, entrelazan y se crea el tejido urbano.

Son acciones que demarcan y configuran una estética territorial propia, mensajes ambientales de comunicación que actúan como mecanismos de control del territorio. Personalización del espacio que incide en la interacción social, haciendo énfasis en la identidad grupal, aumentando la complejidad y atractivo del espacio, estableciendo el escenario para la interacción. Son prácticas que reafirman sentimientos de pertenencia a un

grupo o comunidad, que se expresa y reconoce en un espacio común, lo que permite un determinado tipo de relaciones y de redes de comunicación. (Villasante Et Al, 1987)

Los sentimientos de pertenencia se consolidan y se expresan alimentándose de diferentes rituales cotidianos, festividades masivas y celebraciones que integran a la persona en el espíritu colectivo de la comunidad. En este sentido son las relaciones de vecindad las que producen una delimitación de “nuestro territorio”, en el cual se marcan determinados espacios y se les atribuye un carácter emblemático donde la comunidad se reconoce como tal, donde la relación se inscribe en un “estar juntos” que conforta al grupo, más que en la relación individual aislada del entorno (Villasante Et Al, 1987).

Son también rutas de espacios que definen trayectorias de vida. Formas de sentir y habitar un espacio, relacionadas con las luchas cotidianas y las necesidades en coyunturas particulares. Espacios y condiciones geográficas que se apropian y practican para fines comunes, de acción y reivindicación. Formas de vivir y construir el territorio desde los vínculos afectivos, *“la amistad por el terruño”*. El contraste entre lo rural y lo urbano generado por la expansión de la ciudad, relata amalgamas de significado construidas como un referente común en la construcción del espacio real y simbólico. *“Vivíamos muy cerca de esa antigua carretera a Villavicencio, y recuerdo que nuestras fantasías infantiles giraban en torno a esas luces; de los vehículos que se metían por los resquicios de las ventanas, que alumbraban las paredes, y nosotros jugábamos con eso, era fantástico”*.

Es también el espacio relatado y practicado desde la cultura, la comunicación y el arte. Relatos que son llevados a configurar prácticas de espacio desde lenguajes diversos, convirtiéndose en un enlace orgánico, y esencia fundamental de vida y el desarrollo. Es un relato espacial que atraviesa generaciones; prácticas emocionales, cívicas, comunicativas y artísticas, espacios que dan cuenta de expresiones y corporalidades. *“y lo admirable es que no hayamos dejado de hacer eso, y que hoy vivamos de eso, y amemos el Sur Oriente como lo amamos. Está metido en nuestra sangre”*.

Se practican espacios públicos como formas de visibilización y convocatoria, reafirmando una apropiación del territorio. Relatos desde perspectivas históricas, que reafirman un sentir identitario popular, buscando articular y ampliar sentidos y objetivos, actualizando procesos y prácticas que tejen interacciones con organizaciones e instituciones. *“Nos dijeron: si quieren ser activistas culturales deben actuar como guerreros, como gente que hace la guerra, es decir, hay que conocer la geografía, como si fuera la palma de la mano”*.

Son estrategias de práctica frente a coyunturas y contextos. Prácticas que le devuelven a la calle el lugar de legitimidad como espacio de diversidad de formas de socialización. También son prácticas que legitiman espacios institucionales desde un sentir de reivindicación permanente desde donde se logran “victorias”, juegos de literalidades en los que se configuran sentidos de pertenencia barrial y se reafirman y delimitan territorios culturales. *“La Victoria de las balineras”*.

Son también espacios públicos y privados que, desde la cotidianidad y la cercanía de las relaciones, desdibujan cada vez más la línea que los separa. Son espacios comerciales, rutas periféricas que alguna vez configuraron nociones de progreso y dieron pie a nuevos espacios, no deseados, que llenaron su vacío desde la fragmentación de las prácticas. *“De olla en olla Elvis va en busca de su hermano”*.

### **Trama de interacciones comunicativas**

En la *trama de interacciones comunicativas* se evidencian relaciones de espacios, discursos, prácticas y actores. Son formas de sociabilidad que resaltan articulaciones de significación y acción, en donde el *actor de la comunicación* se presenta como el practicante del espacio apropiándose de distintos órdenes sociales (Mark y Picard, 1992).

En esta configuración territorial, como práctica de espacio, la pertenencia al barrio estará determinada y asimilada de formas diversas por los tipos de colectivos que lo habitan, superando la concepción de la ciudad como un horizonte homogéneo y entendiéndola como

una gran *red de comunicación* que interpela a los actores de formas diversas (Reguillo, 1996), asegurando una construcción histórica propia “*de los actores en tanto identidades – e individuos- independientes, sujetos a relaciones de conjunción y disyunción social, de unión y separación*”. (Vizer, 2003:246)

En esta construcción histórica y temporal, además de verse representados valores y tradiciones del pasado, estilos de vida y prácticas cotidianas, hay que tener en cuenta que la interacción social varía al interior de cada tipo de sociedad. Y al igual que el espacio, el tiempo (del encuentro) constituye una dimensión esencial de la comunicación en dichas prácticas (Mark y Picard, 1992).

Desde la trama de interacciones se gestan y rompen movimientos culturales en donde intervienen actores comunitarios, vecinos, instituciones y partidos políticos, permeando y definiendo un contexto de época. Son tramas que hacen notar apropiaciones y empoderamiento de espacios diversos, activismos que recrean y organizan prácticas en la comunicación, la vecindad y el arte popular. “*...empezábamos a calentar el ambiente, y a eso de las seis de la tarde, la gente del Juan Evangelista, del San Jorge, de todos estos colegios iba saliendo. Metíamos a la gente en el swing a cantar, por ejemplo Caderona, y la gente se metía, mejor dicho, a bailar*”.

Se formalizan e institucionalizan prácticas que configuran tramas de interacciones extendiendo redes que tejen nuevos tipos de relaciones entre espacios, instituciones, vecinos, organizaciones y partidos. Una trama de interacciones que da lugar a conformación de redes inter organizaciones, con instituciones y organizaciones no gubernamentales. “*La Fundación ayudó mucho en esa visión social de lo que yo tenía y a tomar mi concepción literaria y a expresarla socialmente. Esa fue como mi apertura para todo*”.

Una trama de interacciones comunicativas en la que el espacio se practica reafirmando las relaciones de vecindad que involucran diversidad de prácticas y actores, pasando por la recuperación de prácticas tradicionales. Son propuestas de procesos artísticos y

organizativos que enmarcan distintas generaciones alimentados de encuentros informales que configuran prácticas. Cotidianidad que se expande, como rumor o testimonio experiencial, y permite la confluencia de actores con intereses comunes. *“Ellos llegan acá y si ven que en verdad es lo que quieren, ahí se quedan. Aquí llegan pelados de varios barrios, el negrito viene del Córdoba, y cuando nos encontramos nos ponemos de acuerdo y venimos acá, y cada uno se encarga de ‘regar la bola’ ”.*

La trama se fortalece a través de prácticas, que de manera orgánica, involucran determinados procesos organizativos con la comunidad, generando vínculos que contribuyen a fortalecer el tejido de relaciones con objetivos y acciones en común que se apoyan, se dan la mano para fortalecerse y dimensionar un trabajo social. Propuestas artísticas y comunicativas entremezcladas que consolidan procesos y expectativas de generaciones encontrando sentidos de arraigo y pertenencia. Intercambios de saberes que proponen pedagógicas y metodológicas para difundir movimientos culturales desde acciones solidarias. *“Omar empezaba a girar y el otro que estaba ahí intentaba hacer lo que él hacía y si podía lo corregía. Era una sesión break de una hora, y después veíamos un video, escuchábamos música, y que vea lo último que ha sonado, esto es lo último que ha llegado, esta revista.*

Trama de interacciones comunicativas en las que se insertan religiosidades que apoyan las luchas y los procesos de reivindicación movidos por el cambio social. Son formas de practicar el espacio partiendo del entendimiento de las formas de expresión y organización de las cambiantes generaciones. *“mucha gente le creía al padre, que era un padre diferente, un padre que se cuestionaba la cosa política y social del país, entonces eso me encantó a mí y dije bueno, vamos a camellar con este man”.*

Se tejen relaciones diversas con la función pública y las instituciones, que son, en suma, motivadas por la cercanía de los encuentros. Los funcionarios pueden ser también vecinos y amigos. Se practican espacios institucionales cotidianamente, espacios reinventados que propician multiplicidad de relaciones y motivaciones de encuentro. *“Yo empiezo a salir, por*

*Guacamayas, por San Martín, por Malvinas, La Colmena, y, -hermano, allá hay un espacio, mire niña, allá puede ir a jugar esto-, y empiezo a convocar por cuadradas, en las esquinas, e iban llegando pelados que eran la cagada, que atracaban y eso”.*

Son redes y relaciones institucionales que contribuyen al fortalecimiento de los procesos, pero a su vez entran en disputa por el reconocimiento público y formas de liderazgo, desarticulando movimientos culturales.

### **El Estado y las instituciones, sastres que tejen y desbaratan**

Partiendo de una perspectiva, en la que el mundo social es entendido como un *entramado de relaciones de comunicación*, en una red de decires y saberes cotidianos que se sustentan por el contacto de los actores dentro de un orden social, se evidencia la relación entre organización social y comunicación (Galindo, 1987). Desde esta propuesta analítica, los mecanismos de organización social y su composición, son el centro de la observación y determinan *cómo* se insertan estos y *para qué* en la interacción social.

La comunicación como “*la urdimbre de la organización social*” es un punto de encuentro en el que se unen o se separan tipos de relaciones con determinada organización. Práctica regulada y reguladora de otras prácticas, desde donde se hacen comprensibles los fenómenos entretejidos de lo social (el tejido social). Es el lugar que tienen los sujetos históricamente situados y su posición en la estructura. Es la comunicación que, desde Reguillo, se aborda como una “*doble competencia*” de los actores para entender y producir discursos (Reguillo, 1992).

*La trama y la urdimbre del tejido social* es una malla gigantesca de interacciones en situación permeadas por relaciones de poder y por un devenir histórico. La vida cotidiana trenza un fino tejido (lo micro social) que se pierde o se articula en gran red de gruesos hilos (lo macro social).

El tejido social es una red de relaciones cotidianas que reproducen el modelo de vida de una colectividad en un territorio, en el que se incluye una red de comunicación entre las personas que ocupan el espacio, proponiendo tres dimensiones a tener en cuenta, que intervienen y se conjugan: El espacio, la cultura y las relaciones, donde la proximidad espacial favorece el contacto personal y la implicación afectiva de la comunicación (Villasante. Et Al, 1994). *“Es el enlazamiento de múltiples poderes locales (micro poderes) que se agrupan bajo el poder de clase y del Estado”* (Galindo, 1987:102).

El Estado es tenido en cuenta, desde esta perspectiva, como aspecto central de la organización social y política. En éste se manifiesta la lucha de clases y se direcciona el movimiento social. El Estado es la formación fundamental de la sociedad política. Su debilidad y su fortaleza determina radicalmente la autonomía e interdependencia de una formación nacional” (Galindo, 1987). Para Galindo el Estado es *“el sastre del tejido social”*.

Desde el Estado y las instituciones se abren y configuran espacios de participación que son empoderados desde motivaciones que buscan una reivindicación e integración en de los actores como ciudadanos. Son empoderamientos diversos determinados por coyunturas particulares, que organizan y reivindican espacios como formas de contrarrestar el abandono estatal. Es el Estado como ente institucional que conjuga procesos democráticos posibilitando la apertura de espacios, al tiempo que genera rupturas al no establecer claridad en políticas que permitan la continuidad y reafirmación de los procesos organizativos. *“INPROCOM termina mal, y yo ayudé a que terminara así. En un momento nos enteramos que la directora del Centro Comunitario, y fundadora de INPROCOM, había aprovechado todo ese esfuerzo que se congregó allí para escalar en su burocracia, para obtener un cargo más alto”*.

Son cabezas de liderazgo que desde la función pública jalonan importantes transformaciones, pero son acciones que como *“de javu”* entran y salen, -*“nos tocó salir con todos nuestros muñecos y todas nuestras cosas, incluso quemamos algunas cosas*

*dentro del COL, como protesta, y estábamos en el auge de hacer protesta”-, erigen y sepultan cambios y procesos, que generación tras generación se tratan de escavar para la construcción de nuevas formas organizativas que dignifiquen y reafirmen la identidad de los sujetos. “No era lo mismo porque no teníamos gente que entrara a la Cruz Roja para pedir gestión, como lo hacía Toño y como lo hacía Marcelo”.*

## II

### El trancazo: tomando el espacio público

*El Sur Oriente todo es una roca,  
y las rocas bloqueaban las carreteras,  
las rocas estaban a la vuelta de la esquina,  
grandes piedras, gigantescas.*

#### El barrio de Fausto Delgado

Fausto Delgado, reconocido carpintero del barrio La Ye, fue uno de los primeros colonizadores de este sector, y se convertiría, posteriormente, en uno de los precursores de la lucha por el derecho a habitar su barrio y su ciudad, dignamente.

El abogado Alberto Aguilera<sup>1</sup>, recuerda Fausto, se convirtió en terrateniente de un extenso sector suroriental de Bogotá, tras un pleito legal en el que salió favorecido, y que tuvo como consecuencia la expropiación de los indígenas que originariamente lo habitaban.

El abogado Aguilera, amigo del padre de Fausto, le encomienda a éste, lotear y vender el terreno. Así llegaría esta familia al sector, subsistiendo del ingreso dejado por las comisiones de los lotes, *“por ejemplo mi papá vendía un lote y el tipo le daba otro, y así, de esa manera pues tal vez llegamos aquí. Empezamos a tener varios lotes, mi papá después murió y quedé yo vendiendo. Yo he vendido la mayor parte, debido a eso se han dado comodidades”*.

La venta de los lotes empieza en la década del cincuenta, y se da origen al primer barrio desde donde se conformó una Junta de Mejoras, y se gestionaría, posteriormente, la personería jurídica del barrio. Pero los servicios públicos nunca llegaron y el dueño del

---

<sup>1</sup> Alberto Aguilera Camacho. Secretario de Gobierno, Gobernación de Cundinamarca. Participó en la Revisión de Acuerdos Municipales en Bogotá, diciembre 16 de 1946.

terreno, que, por supuesto, no vivía en la zona, sólo estaba interesado en vender y no apoyó en nada a los pobladores del nuevo barrio que empezaba a crecer cada vez más.

De la violencia que sacudió al país en el año 1948 en la época del Bogotazo, y en 1956, durante el gobierno de Gustavo Rojas Pinilla, llegaron desplazados, en su mayor parte, provenientes del departamento del Tolima. *“O sea, hicieron un convenio, les dieron un terreno y en esa época se quedaron muchos aquí. Ya la gran parte murieron, ahora viven es los hijos, y los hijos de los hijos. Y de esa manera se organizó el barrio, así nació.”*

Fue fundado como el barrio Los Alpes, pero los distintos intereses de sus pobladores, trajeron como consecuencia el fraccionamiento, del cual surgen los barrios; Nueva España, El Futuro, Altos de Buena Vista, Bosques de los Alpes y la Macarena. Y cada barrio se haría cargo de su propia lucha por los servicios públicos desde sus Juntas de Acción Comunal.

Hablando de su infancia, Fausto recuerda una dura, pero enriquecedora y productiva época de trabajo. Para conseguir provisiones y alimentos la familia tenía que desplazarse a pie hasta el Parque de los Mártires, en el centro de la ciudad.

*Me tocó desde la edad de cinco años, eche a cargar agua y a traer los ladrillos, y que vaya y corone la piedrita para poder hacer la piecita. El juego de nosotros era trabajar, ir a Los Chircales a sacar ladrillo, porque el fondo de empleo en esa época aquí era Los Chircales, nos pagaban 20 centavos por sacar mil ladrillos del horno, por meterlos para cocinarlos. Pero hay una cosa buena, y es que nosotros desde muy jóvenes nos acostumbramos a trabajar, a luchar.*

Otro de los fondos de empleo importantes de la época fue la *Vidriera Colombia* en el barrio Quindío, donde recibían a sus trabajadores cumplidos los diez años de edad. En este trabajo Fausto no duró mucho tiempo, siempre tuvo la idea de ser independiente, “yo

*trabajé de alquilado muy poquito*". Movidó por esta iniciativa, y tras sortear un sin número de dificultades, logra ingresar al SENA a estudiar carpintería.

*Yo siempre tuve la idea de ser revolucionario, de no trabajarle a nadie, y empecé a conseguir mi herramienta y aquí estoy. Yo fundé el taller como en 1981, y desde entonces estoy trabajando aquí, de esa manera salí adelante, y aquí estoy. Con esto eduqué mis hijos y hoy en día, pues estoy solo. Ya mis hijos son profesionales, ya bendito sea Dios. Tengo uno que es periodista, Edver, periodista y filósofo.*

### **Los jóvenes del setenta**

La juventud de su época, según Fausto, se caracterizó por el liderazgo y el empoderamiento de los asuntos barriales. Jóvenes que se hicieron sentir como actores activos de la sociedad, que vieron la necesidad de luchar por las necesidades de su sector. Pese a la poca credibilidad que despertaban en sus mayores, empezaron a presionar a los políticos y les hicieron ver que existían y requerían servicios públicos, acceder a una vida digna como ciudadanos. *“¿Qué pasaba con nosotros en esa época?, nosotros no pensábamos tanto en lo monetario, sino pensábamos en el barrio, en el pueblo, en la ciudad y eso nos sirvió”*.

Los jóvenes se organizan y a pesar de no haber llegado a cumplir su mayoría de edad, que en esa época era a los veintiún años, *“lo veían a uno como el ‘culicagado’ del barrio”*, percibieron cómo los sectores dominantes envolvían con falsas promesas a sus padres y no se resolvían sus necesidades puntuales; servicios públicos, educación, vías y transporte. *“Digamos que la época más difícil viene por allá en los sesenta, no teníamos servicios, el servicio de transporte pues pésimo, no se podía decir ni malo, sino pésimo, no teníamos nada”*.

En 1966, llega la empresa de transporte *Expreso Modelo*, fundada por el padre García Herreros, en donde Fausto trabajaría como despachador. Esta empresa cubría la ruta *Minuto de Dios – Altamira*. “*nos prestó buen servicio, y eso fue fundamental, porque nos abrió la vía de transporte, era lo máximo en esa época, ya era hasta Altamira. Después la gente de Juan Rey tenía que sufrir, pero poco a poco se fue abriendo hacia esos lados*”. Esta empresa llegaría a su fin en 1970, pero serviría para hacer evidente la importancia y la necesidad de dar cobertura a esta ruta. Posteriormente llegarían empresas como *Codintra*, *Colbus* y *Columns*.

En 1977 Fausto llega a la Junta de Acción Comunal, muy a pesar de su corta edad, y de ser este un espacio para veteranos. “*en el caso mío yo demostré que la juventud en esa época valíamos, y que podíamos hacer cosas que ellos no podían hacer*”. El papel que jugaron las Juntas de Acción Comunal fue fundamental para materializar los objetivos de las luchas que se estaban proponiendo en ese momento.

De la intervención de los jóvenes en este espacio institucional se tienen como logros la construcción del Colegio Los Alpes, la apertura de nuevas rutas de transporte, el mejoramiento de vías, el servicio de agua y alcantarillado. Contaron también con el apoyo de la iglesia, encabezado por el cura párroco de Los Alpes, un italiano de apellido Muñoz.

Para obtener el servicio de agua lograron, inicialmente, la instalación de unas pilas en 1966 en el período del alcalde Virgilio Barco, posteriormente instalaron las redes del acueducto y el servicio comenzó a operar hasta 1974. Las redes y la recolección de basuras empezaron a ser cobradas a los usuarios pero los carros recolectores no llegaron al sector.

*Estando yo en la Junta de Acción Comunal, me fui donde Julio Cesar Sánchez<sup>2</sup>, que era el alcalde de Bogotá, y pedí una audiencia para decirle que nosotros pagábamos el servicio de EDIS y no nos lo prestaban. Y me acuerdo que me*

---

<sup>2</sup> Julio César Sánchez, alcalde entre 1986 y 1988. Es el último alcalde de Bogotá elegido por el Presidente de la República. Al terminar su período se llevan a cabo las elecciones populares para alcaldías en todo el país.

*contestó, que aquí no se podía prestar, porque el sector no daba el monto para prestar el servicio en esa época. Entonces yo le dije, le vamos a comprobar que sí pagamos y que sí está el monto para que nos manden el carro. Yo hice una recolección de todos esos recibos y le demostré que sí.*

Más que por movilizaciones y protestas, las redes de agua, luz y teléfonos se lograron por favores electorales. Los políticos del momento, que iban en busca de votos, se comprometían poco a poco con las problemáticas del sector. Para obtener, años después, el servicio de gas fue diferente. Fausto recuerda que para ese momento el gobierno ya se había dado cuenta, que los servicios públicos en esta parte de la ciudad, también representaban un ingreso. *“Gracias a esas luchas tenemos de todo, y eso se le debe a la lucha de los líderes, que salieron en esa época, o salimos, y entre esos también está Oscar Bustos. Yo le dije a mis hijos, ustedes ya coronaron todo”*.

### **El Sur Oriente tiene piedra**

La movilización por el transporte en 1970 fue una de las más significativas en el sector, una protesta organizada que paralizó el Sur Oriente durante cuatro días. Con la participación de algunas familias, como los Rueda y los Ríos, recuerda Fausto, y su vecina María Plazas, lograron que se prestara, finalmente, el servicio con buses municipales en el período del alcalde Carlos Albán Holguín<sup>3</sup>. *“Fue fundamental porque los jóvenes fuimos los que pusimos empeño en eso, y en esa época cuando uno es joven, pues como se dice, no se pierde nada. Y nos organizamos y eso fue una historia”*.

Lograron convocar, para el bloqueo de la Vía al Llano, a setenta residentes, que posteriormente se convertirían en un equipo conformado por todos los habitantes del sector.

---

<sup>3</sup> Carlos Albán Holguín, alcalde del Distrito Especial de Bogotá entre agosto 1970 y abril 1973.

*“Claro que en esa época se nos quería infiltrar el MOIR, pero logramos subsistir y oírnos, lo que queríamos hacer era hacernos sentir, y nos hicimos sentir”.*

Con enormes y pesadas piedras, que posteriormente tendrían que ser removidas con maquinaria pesada, los habitantes del sector bloquearon la vía de intersección La Ye, que conecta las dos rutas posibles para acceder a la Vía al Llano. Contaron también con el apoyo de los habitantes del barrio San Isidro en la parte baja, esto les permitiría ejercer una maniobra estratégica en la que quedarían atrincherados y a salvo de los carros de la policía. Sin embargo algunos de los que protestaron fueron a la cárcel tildados de revolucionarios.

*La piedra estaba aquí encima, y la sacamos como entre cincuenta personas, ¡claro! Eso fue tenaz, pues cincuenta jóvenes en esa época, nosotros todos jóvenes logramos hacer la movilización. Tuvimos controversia de la policía pero nosotros teníamos la sartén por el mango porque, lo uno, conocíamos bien el sector, y lo otro, pues en esa época la policía todavía no estaba tan bien organizada como hoy en día. Entonces, cuando nos fueron a mandar, en esa época, el antimotines, que llaman, pues nosotros le ganamos la batalla, porque conocíamos el sector, y lo otro pues, la geografía que teníamos. En esa época no existía ese barrio de arriba y eso era monte, entonces logramos atrincherarnos ahí, y cuando ellos nos mandaban las bombas, pues eso era para ellos mismos, porque la topografía del terreno no les daba y nosotros teníamos la mayor parte. Eso fue lo que nos sirvió para ganar la contienda. Y sí, la ganamos, se nos dio luz verde, el alcalde nos escuchó y vio que la propuesta que estábamos haciendo era viable.*

Quince años después, los habitantes protestarían, esta vez sin un impacto tan significativo como el anterior, por el arreglo de la Vía al Llano, tras agotar todos los recursos de petición.

*Todo el mundo sabe que la carroña de este país han sido los políticos, eso lo sabemos todos. Y se sabe que todavía en esta época, para que a uno lo escuchen es por la vía de concertación. Ya si uno se pone a mandar papeles y papeles, los políticos no lo escuchan. Está comprobado que para eso están las huelgas, porque los políticos, mientras no haya una protesta, no lo escuchan a uno.*

Para Fausto aquel sentido de pertenencia, “*los sentimientos de amistad con el terruño*”, se han perdido, pero los logros obtenidos en sus luchas por la reivindicación de ser y hacerse notar y sentir como ciudadanos, son el ejemplo que su generación ha dejado, mostrando lo que se puede hacer desde un accionar organizado.

*Ahora ya hay otros problemas, pero esos problemas le tocan a la nueva juventud de hoy en día. Hay jóvenes tenaces y echados pa’ adelante, pero hasta que no haya un poquito de organización de toda la juventud es grave. Digamos que la juventud piense en el futuro, la parte más importante es pensar en la ciudad, en su terruño, que esto no es un terruño pa’ vivir un día.*

Uno de los jóvenes de la siguiente generación que Fausto recuerda con mucho cariño es Oscar Bustos, líder de la *Promotora Cultural Zuro Riente*. “*Oscar es buen muchacho, un buen profesor, aspira ayudar a la juventud, aspira ayudar a la tercera edad, ha tenido unas ideas brillantes*”.

## Oscar Bustos

Hablando de su infancia, vienen a la memoria de Oscar juegos infantiles impregnados de niebla, del agua de las quebradas y de las calles que circundan las montañas del Sur Oriente. *“Vivíamos muy cerca de la carretera, esa antigua carretera a Villavicencio, y recuerdo que nuestras fantasías infantiles giraban en torno a esas luces; de los vehículos que se metían por los resquicios de las ventanas, que alumbraban las paredes, y nosotros jugábamos con eso, era fantasioso”.*

Para la Familia Bustos, la cercanía con la montaña representaba un arraigo y un especial cariño con el territorio. La importancia del paisaje y de la naturaleza, entremezclada con los sonidos de aquella urbe en constante movimiento, que, en algunas ocasiones, daba pie para la ocurrencia de mágicos acontecimientos.

*Recuerdo que alguna vez se perdió un vecino y mi papá, que era sastre, organizó una comitiva que fue a buscarlo a la montaña y al cabo de una búsqueda de varios días, el vecino apareció vivo, pero con una historia feliz; había estado bebiendo con los indios detrás de la montaña.*

Oscar, sus cuatro hermanos y sus padres luchaban día tras día por conseguir el agua para el sustento diario, haciendo largas filas y madrugando para tratar de llegar a tiempo antes de que se terminara el preciado líquido. Cuando Oscar cumplió ocho años de edad, su madre decide irse con él y sus hermanos a otro sector de la ciudad. Después de trece años, Oscar y su familia regresan al sector de La Ye donde comprarían un lote y construirían su primera casa propia.

Para ese entonces Oscar ya era un estudiante universitario, estudiaba periodismo, y también tenía inquietudes artísticas. Decide entonces convocar a sus vecinos y conformar el grupo de teatro callejero que tendría por nombre *Puro Pueblo* en 1982. El nombre del grupo es tomado de uno de los libros de cuentos del autor Jairo Aníbal Niño. Algunos de los actores

que conformarían el reparto inicial serían; el músico Yilmer Jaramillo, Alfonso Neisa, los hermanos Bernal, Vicente y Francisco, y de la otra familia Bernal, Ciro y Melquisedec.

Desde el grupo teatral *Puro Pueblo*, se montan las obras basadas en; *La historia del caballo*, cuento del venezolano Aquiles Nazoa, y *Diles que no me maten*, de Juan Rulfo, con un libreto elaborado por Oscar.

Los integrantes de *Puro Pueblo*, seguidores del escritor y dramaturgo Jairo Aníbal Niño, quien para la época era el director de la *Escuela de Teatro Luis Enrique Osorio*<sup>4</sup> y miembro del MOIR, ven llamativo participar en este partido político, que les presentaba un trabajo organizativo interesante, y que daba importancia a las expresiones artísticas, especialmente al teatro.

### **Partidos y movimientos, el desencanto**

Víctor Cuervo, uno de los miembros de *Puro Pueblo* y también militante del MOIR, invita al resto del grupo a conformar las comparsas de teatro callejero para la campaña electoral de este partido político. De esta manera llegan al Teatro Libre algunos integrantes de *Puro Pueblo*, y una delegación del Sur Oriente, a capacitarse bajo la dirección del maestro Jorge Plata. El objetivo puntual de las comparsas sería apoyar la campaña parlamentaria del candidato Diego Betancur.

*Muy mal orador, Diego Betancur, pésimo, al momento de los discursos. Pero ahí estábamos, muy jóvenes. Pertenecer al MOIR ya fue un tema de discusión dentro de Puro Pueblo, y eso alcanzó a golpear al grupo. Por ejemplo, los hermanos Bernal se negaron a venir al MOIR, absolutamente. La versión de ellos, era por una estética más limpia, más pura. La nuestra era una versión*

---

<sup>4</sup> Primera escuela de teatro del Distrito, con sede en los sótanos de la Av. Jiménez con Calle Octava.

*de un arte más comprometido, más político, y en eso giraban nuestras discusiones.*

En este espacio, los integrantes de *Puro Pueblo* conocerían al grupo de teatro *La Cantera*, del cual era miembro su amigo del Sur Oriente, Hernando Merchán, y con quien recorrerían el departamento de Cundinamarca con estas comparsas, sintiéndose activistas populares.

*El MOIR no nos respetó, el MOIR no nos ayudó a formarnos en lo cultural sino que utilizó nuestro vestuario, nuestra capacidad y nuestra energía, para ponernos unos mascarones de los políticos de entonces; mascarones de López, de Turbay, de Barco, y a burlarnos de ellos en esas comparsas. La lectura que hago hoy yo de eso, es que fuimos utilizados, tanto este grupo de Puro Pueblo como la Cantera, fuimos utilizados.*

Tras la poco grata experiencia con el MOIR, los integrantes del grupo *Puro Pueblo* hacen a un lado su participación en partidos políticos y regresan a sus barrios. El objetivo ahora sería encontrar e interpretar, desde el teatro y otras manifestaciones artísticas y literarias, el sentido de lo popular.

### **Espacios institucionales**

Al Centro Comunitario del barrio La Victoria llega el profesor Julio Ferro, de la *Escuela Luis Enrique Osorio*, a dictar talleres de expresión corporal y de maquillaje. Los integrantes del grupo *Puro Pueblo* arriban a este espacio con la gran expectativa de participar en estos talleres y conocen los procesos culturales que se venían desarrollando desde los años setenta en el sector. Fue la oportunidad para conocer a José Urrego, quien se convertiría en todo un maestro para ellos, a los hermanos Cuervo, Alfonso y Víctor, y el funcionario, para ese entonces y hasta la actualidad, Severiano Rodríguez, todos ellos, recuerda Oscar, personas muy comprometidas con la comunidad.

La Coordinadora Cultural, tenía a cargo el proyecto de *La Casa de la Locura* en el Centro Comunitario de La Victoria. Durante algún tiempo se les permitió a los artistas vivir allí. Al parecer, según recuerda Oscar, estas personas cometieron ciertos excesos que provocarían su expulsión del Centro Comunitario. Se desató una guerra en la que fue elaborada, y posteriormente quemada, la esfinge de María Elena Torres de Bergara, Coordinadora del Centro Comunitario. Eso ocurre en el año 1982, poco tiempo antes de que llegara el grupo *Puro Pueblo* a recibir los talleres.

Pero alcanzan a conocer algunos de los protagonistas de este altercado. Oscar recuerda a José Urrego como un hombre polifacético en su dimensión artística. Escribía y recitaba poemas, publicaba una revista y era un gran titiritero a pesar de tener limitaciones en sus manos. Pero lo que más llamaba la atención de José era su constante andar y vivir en zancos.

*Nunca lo vi yo en el piso, y eso para mí era impresionante, yo soñaba con él. Ese hombre recorriendo las calles del Sur Oriente en zancos, de día y de noche. Vestido de negro, con unas barbas de pastor, unas barbas sacerdotales y unos cabellos largos, un hombre de unos treinta años, nosotros por ahí sobre los veinte, nos impresionaba muchísimo. Su discurso muy artístico, muy comprometido, muy estético, ahí como que se conjugó lo que buscábamos.*

*Puro Pueblo* se integra al legado cultural construido por José Urrego y le proponen que, pese a su expulsión del Centro Comunitario, se continúe con la iniciativa congregar a los grupos que inicialmente se reunían allí. Pero José estaba cansado de aquella batalla por la cultura, estos artistas sufrieron muchas agresiones en el Centro Comunitario, fueron estigmatizados y tildados de guerrilleros. Prefirió entonces irse a vivir solo al barrio Juan Rey, en una pequeña casa que él convertiría en su *Casa de la Locura*. Los seguidores de José seguirían asistiendo a las tertulias que él anunciaba en su nueva sede.

*Íbamos allá semanalmente, él era como nuestro pastor, como nuestro sacerdote. Nos quedábamos allá, trasnochábamos. Él presentaba sus*

*monólogos, muy comprometido siempre con la vida cultural del barrio. Y él en zancos, siempre en zancos, metiéndose a las tiendas en zancos, tomando cerveza en zancos, sentándose en las esquinas en zancos, a conversar con los vecinos y siempre en zancos. Con unos pantalones bombachos y unos zapaticos de bebé, y con sus barbas enmarañadas, era un pirata, le digo yo. Y la gente lo aceptaba así, y se ponía tomar cerveza con los vecinos, todos ahí juntos.*

El mayor aporte de José, que resalta Oscar, fue compartir, desde la cotidianidad de la gente, sus propuestas artísticas. Como lo expondría Oscar, posteriormente en uno de sus poemas, José era para ellos el mensajero de la palabra de los abuelos, aquellas palabras cargadas de un discurso rico en leyendas y mitos de la montaña, que era transmitido por José a los niños del barrio. *“Desde el 82 hasta el 85, allá estábamos, alrededor de su casita, alimentándonos de ese poeta, de ese hombre polifacético. Allá iba también Antonio Martínez y los activistas culturales del Sur Oriente. Él era una figura importantísima y lo sigue siendo para entender aquellas décadas”.*

De la amplia experiencia artística del sector, que alimentó al grupo *Puro Pueblo*, se gestaría la idea de un proceso organizativo más amplio. Con el *zuro*, el ave que alza su vuelo y el *riente*, que hace expresa su alegría, recogerían simbólicamente a de la Zona Cuarta, para fundar en el año 1984 la *Promotora Cultural Zuro Riente*.

### **El activismo cultural**

Los miembros de *la Promotora Cultural* se concentran durante varios días en la sede de AVESOL (Asociación de Vecinos Solidarios), para plantear un trabajo organizativo y estructurado desde el ámbito cultural. En este espacio conocerían, desde los planteamientos de Estanislao Zuleta, Orlando Fals Borda, los lineamientos de la IAP (Investigación, Acción, Participación) y del activismo cultural. *“Lo entendimos claramente, teníamos*

*primero que transformar el mundo en nuestra casa, en nuestro barrio, en nuestra cuadra, convocar a los vecinos y con ellos hacer actividad cultural”.*

El activismo cultural les estaba siendo expuesto desde su dimensión estratégica. Oscar además encontró, a partir su carrera de comunicación social, formas de articulación, con la realidad local y concreta.

*Nos dijeron; si quieren ser activistas culturales deben actuar como guerreros, como gente que hace la guerra, es decir, hay que conocer la geografía, como si fuera la palma de la mano. Hay que apropiarse de la geografía, y se apropia uno de la geografía a través de las historias de los barrios, conociendo profundamente la historia de cada barrio a través de los testimonios de sus fundadores.*

Fundaron entonces, la *Promotora Cultural Zuro Riente* como una entidad cultural que congregaba, desde diferentes actividades de la zona, a los jóvenes, a los adultos mayores y a los niños, recogiendo el concepto de cultura en su visión más amplia. Con este objetivo buscaron la personería jurídica, para ofrecer desde una organización popular y cultural consolidada, actividades con propósitos de transformación social.

Desde esta inquietud surge la idea de crear una revista, que recogiera la identidad y el origen campesino de sus primeros pobladores, desde el hogar, la subsistencia y la persistencia de sus constantes luchas cotidianas. *“El tizón es ese leñito del fuego campesino, en el hogar, que perdura durante la noche, y a la mañana siguiente, con un simple soplo, se vuelve a prender para volver a hacer fuego, ese es el tizón, el que vuelve a hacer fuego”.* Se prende el tizón, la Revista El Tizón número 0.

En la revista El Tizón, Oscar hace un reportaje sobre José Urrego, rescatando la importancia de este personaje en la historia cultural de la zona, la intensidad cultural y política de los años setenta y ochenta en la que José fundaba revistas, actividades culturales, proponía tertulias y funciones de títeres. La generación de José, artistas y activistas

culturales, habían invitado Orlando Fals Borda y a Fausto Cabrera a exponer sus discursos políticos y culturales en el Sur Oriente, se habían alimentado de estos y habían logrado contagiar a la generación de Oscar.

La *Promotora Cultural* se convirtió en un grupo de jóvenes que deambulaban por la montaña de la Zona Cuarta, que aún continuaba urbanizándose, encontrando los contrastes que se daban a partir de lo rural y lo urbano. Se construían, ellos y sus vecinos, culturalmente desde la cuadra y el barrio, encontrando eventos que congregaban a la gente, universalizando esa experiencia cultural a través de los textos, en su *Revista El Tizón*, sus obras de teatro, y distintas actividades culturales y deportivas. Era un constante debatir y tertuliar el problema de lo cultural y lo político, fuertes discusiones en las que no importaba el trasnocho y todo era hecho en nombre de la cultura y la transformación social. “*Éramos hijos de pobres, hijos de campesinos, mi papá sastre, mi mamá enfermera, y así los demás. Sin embargo lo cultural se volvió algo importante en nuestra vida*”.

Aquellos jóvenes habían constituido una hermandad en la que vivían como comuna. Pasaban todo el día y gran parte de la noche juntos, “*recorríamos los barrios pero éramos, todos de gancho, como quince personas recorriendo las calles, cantando cosas, cantando cosas hasta revolucionarias, o presentando el Tizón, era la energía completa*”.

El proceso cultural generado desde el Centro Comunitario, les serviría a los miembros de la *Promotora Cultural* para conocer distintos grupos de jóvenes que hacían actividades culturales. Por ejemplo, a Raimundo Munar, Javier Cardozo y Luis Olivares, que vivían cerca de la calle 44 sur y animaban las fiestas y Novenadas Culturales. Ellos se vincularían a la *Promotora* aportando y recogiendo la capacidad cultural que se consolidaba en torno a las formas de celebración de los vecinos en la época navideña. En las Novenadas Culturales *La Promotora* comprometía a diferentes activistas culturales y de forma organizada recorrían salones comunales y parques haciendo presentaciones de teatro en sala, teatro callejero y recogiendo experiencias y testimonios para la *Revista El Tizón*.

*Nos encontrábamos de día y de noche para hacer las carátulas de la Revista, el screen. Era un trabajo de muchas horas porque, primero era un color, cuando eso se secase, otro color, y tratando de que cazaran los colores. Fue un trabajo de gran esfuerzo, con muchos trasnochos en la casa de uno de nosotros, de Clemente Domínguez, que era un activista cultural y habitante de la localidad, que era también funcionario del Centro Comunitario de La Victoria. Después en la casa de otro, después en mi casa y nos internábamos. Nos hicimos muy hermanos en ese esfuerzo.*

Se convirtieron en periodistas comunitarios, hablaban con los abuelos, con toda la comunidad. Dedicaban las cuarenta páginas de la *Revista el Tizón* a contar historias barriales, de sus grupos, páginas dedicadas a mostrar las formas de expresión de jóvenes y adultos mayores. Recogían poesías, cuentos y cartas, dibujos de los niños en escuelas y colegios, procurando acopiar la mayor parte de las iniciativas artísticas y lúdicas de los habitantes del sector. Fueron plasmados los mitos y leyendas, rurales y urbanas, que hacían parte de la vocinglería, de las habladurías de la gente. La memoria oral del Sur Oriente fue recogida en estos escritos.

*Encontrar que la gente así sea analfabeta, es digna de hacerle una entrevista, y es una cantera de conocimientos. Yo estoy hablando de lo que decía Orlando Fals Borda y de pronto lo ha dicho Estanislao Zuleta. Por más analfabeta que sea un campesino, si sabe cosechar y recoger la cosecha, según lo que le indique la luna, ahí hay un conocimiento sabio. El Tizón hizo un esfuerzo de acercamiento a esa interpretación de lo popular, nos quedamos cortos, pero alcanzamos a vislumbrar esa riqueza, de gente analfabeta, de gente desplazada, de gente violenta o violentada, que venía de procesos sociales y políticos de violencia, y sin embargo con una riqueza cultural impresionante.*

## **Volviendo al desencanto de partidos y movimientos**

Durante el gobierno de Belisario Betancur<sup>5</sup> se lleva a cabo un proceso de paz con el Movimiento 19 de Abril, y muchos de estos militantes instalan sus campamentos urbanos en el Sur Oriente; en el sector de Las Malvinas, San Rafael, y Corinto. Este panorama hacía parte del contexto político en el que se gestaban iniciativas organizativas populares y culturales en el Sur Oriente.

Uno de los miembros fundadores de la Promotora Cultural, se mostraba aún con los ideales del Movimiento 19 de Abril, y expondría la *Revista El Tizón* como un esfuerzo logrado en común asocio. Los demás miembros de la *Promotora* no estuvieron de acuerdo en que se expusieran vínculos con organizaciones armadas.

*Parece que para él no fue un problema permitir que los del M-19, en sus campamentos, mostraran la Revista como cosa propia, a los vecinos, -que miren el esfuerzo, que para eso era que ellos estaban dejando las armas-. Y allá fuimos muy frenteros y defendimos el trabajo cultural independiente del trabajo político y les dijimos que esa Revista no era de ellos, que no había nacido con ellos, que ese era un esfuerzo muy aparte, fue un tema de discusión allá en el campamento de San Rafael. Un campamento con ellos uniformados, con banderas patrióticas, con desfiles, con desfiles prácticamente militares. Sin armas pero sí con bastones, con palos, con machetes, y vinculando a jóvenes de la localidad. Eso fue bastante fuerte en esos años.*

Oscar recuerda que en la década del ochenta se hicieron evidentes vínculos de actividades culturales permeadas políticamente por grupos que operaban desde la clandestinidad. Vínculos que se hacían posibles por antecedentes de violencia política y luchas armadas.

---

<sup>5</sup> Presidente de la República en el período 1982-1986.

Aquellos activistas culturales fueron testigos también, de una masacre efectuada en el sector de Malvinas. El M-19 asaltaba carros repartidores de leche para repartirlos a la gente de sectores, donde la mayor abundancia era el hambre, “*gente de armas tomar*”. Los protagonistas de estos asaltos fueron interceptados y asesinados, les colocaron granadas en sus manos. “*Los conocíamos, algunos de esos muertos. Después queríamos elaborar periódicamente el asunto, pero el miedo no nos dejó, publicar esas transcripciones, de los testimonios de la batalla que terminó con la muerte de once muchachos. Nunca pudimos publicar eso por puro miedo*”.

Pero para Oscar, a pesar de todo, la *Revista El Tizón*, se abrió camino hacia una iniciativa que buscaba reinaugurar la memoria local. Los miembros de la *Promotora* persistirían en recoger testimonios de los habitantes del sector, contando las historias de los barrios, publicando dibujos e ilustraciones de niños, jóvenes y ancianos, y de artistas gráficos y plásticos como Héctor Farfán.

Posteriormente llegarían a la *Promotora*, desde el barrio Juan Rey, las hermanas Pulido, Claudia y Luz Mery, y una de sus amigas, Adelaida Corredor. Las tres jóvenes se integraron a aquella hermandad del grupo y a sus diferentes actividades, el periodismo, el teatro y el baile.

La *Promotora Cultural* logra sacar siete números de la *Revista El Tizón* desde 1984 hasta 1990, poniendo a circular mil ejemplares por número. Para este gran esfuerzo no contaban con financiación institucional alguna, parte de los recursos salían de sus propios bolsillos, y la otra parte era recogida en los *retenes culturales*.

## El Trancazo Cultural del Tizón

*Un hombre en zancos vivo de risa  
aplauden mancos, vuelan camisas  
si no ganamos nada perdemos  
la lucha es grande y allí estaremos*

La idea de hacer retenes culturales surge de conocer, a través de los testimonios de los habitantes del Sur Oriente, las historias y anécdotas del bloqueo de la Vía al Llano para obtener transporte y servicios públicos en la década del setenta. Retenes exitosos convocados por líderes de la época. A través de los retenes culturales los miembros de *La Promotora* simulaban una réplica de lo que habían sido aquellas batallas y enfrentamientos con la policía, los retenes cívicos.

Aunque ya había entrado la década del ochenta, encontraban que estos acontecimientos permanecían aún vigentes en la memoria de sus vecinos. El objetivo del bloqueo sería ahora por la lucha y la reivindicación de sus derechos culturales pero, puntualmente, materializados en el financiamiento de la *Revista El Tizón*.

*Tirábamos un lazo en la carretera, todos, en zancos, maquillados, haciendo música o haciendo bulla pero la misión era que los conductores tenían que arrojar una moneda en una alcancía para financiar la Revista y teníamos avisos: -financie la Revista-. Tal vez ya teníamos el cero, y la mostrábamos, y así recogíamos siete mil u ocho pesos, y eso era suficiente en el año 83 para editar la revista o nos alcanzaba por lo menos para llevarla a los impresores. Obtuvimos contactos con los sindicatos, con los sindicatos más políticos, de FECODE, del Magisterio, y allá nos imprimían El Tizón gratis o a bajo precio.*

Los trancazos se hacían en puntos neurálgicos de la Vía al Llano; La Victoria, La Ye y Los Libertadores, al ser además estos, los barrios donde vivían los miembros de la *Promotora Cultural Zuro Riente*. En La Victoria contaban con el apoyo de la familia Alvino y de Hernando Merchán, líderes que congregaban. “*Nos disfrazábamos, nos poníamos zancos, a*

*riesgo de todo, y de todo era un riesgo mortal. Yo mismo fui golpeado cuando montaba en zancos por un vehículo. No sé por qué no me rompí un hueso, pero me votó al piso y estuve lacerado varios días”.*

Los protagonistas del Trancazo también tenían que sortear con los gases lacrimógenos y la violencia de la policía, aunque en algunas ocasiones podían negociar con ellos algunos minutos más de Trancazo hasta reunir los siete mil pesos para financiar la Revista.

*El vestuario era muy colorido, hecho con retazos. Yo provengo de una familia donde mi papá es sastre, mis hermanos son sastres. Entonces, en la máquina de coser hacíamos unos trajes de matachines coloridos, con los retazos de la sastrería de mi papá. Muy coloridos llenos de chiros, como el matachín del que nos hablaban los abuelos y nos poníamos elementos más carnavalescos como una nariz de payaso, como máscaras. Ahí estaba Héctor Farfán haciendo las máscaras de cartón, es un hombre que maneja los materiales como quiere. Entonces, usábamos máscaras, grandes mascarones, ya no como los del MOIR, ya algo más estético, algo más estafalarío, más artístico. Disfrazándonos, maquillándonos la cara, lunas, soles, flores. Éramos ese tipo de artistas, muchos colores.*

### **Los payasos en movimiento**

Oscar recuerda, que la comunicación, que lograban tomando el espacio público, con sus vestimentas coloridas, era una comunicación efectiva, tanto así que durante los años 1984 y 1985, terminaron “viviendo de la payadasa”. Junto con Víctor Cuervo y Martín Alvino se propusieron interpretar un tipo de payaso comercial para ganarse la vida. Animaban la venta de almuerzos y la venta de zapatos en el centro de la ciudad, en los sectores de Chapinero y Kennedy, también los llamaban para animar fiestas de quince años y fiestas infantiles. “Nos contrataban como payasos, pero detrás de esto estaban unos activistas

*culturales*". Oscar también involucraría en esta actividad a su hermano Omar, un excelente zanquero. Y en aquel rebusque con los comerciantes del centro de la ciudad, se paraban a lado y lado de la concurrida y caótica Avenida Caracas, sosteniendo pancartas que promocionaban establecimientos comerciales, sorteando los buses y el tráfico que pasaba por debajo de ellos. Era un agotador trabajo y al regreso a casa les esperaba la organización y promoción de las actividades culturales del Sur Oriente.

La experiencia que obtuvieron como payasos comerciales en estos sectores de la ciudad les sirvió para conocer a una creciente agremiación de payasos, que vivían en su mayoría en el Sur Oriente, y que, pese a su único desempeño en el ámbito comercial, no contaban con una capacitación estética.

En 1985 la *Promotora Cultural* abre una convocatoria a todos los payasos del Sur Oriente para hacer la *Cicloronda de la Alegría*. Acompañados de Julio Ferro y Marco Antonio López, capacitaron a los payasos en vestuario, maquillaje y otros contenidos, darle un nuevo sentido a su puesta en escena. *“los convocamos a una gran caminata, con vehículos estrafalarios, vehículos de ruedas, pero inventados. Unos vehículos casi de la imaginación; un triciclo con seis ruedas, aros, y todos maquillados haciendo arte, haciendo esta presentación de un arte callejero”*.

### **Volviendo a los espacios institucionales**

En 1984 los integrantes de la *Promotora Cultural* se enteran que el Centro Comunitario de La Victoria abre sus puertas nuevamente a los grupos organizados, y los convoca para conformar *INPROCOM* (Integración para el Progreso Comunitario). A este espacio llegarían organizaciones culturales y deportivas, microempresarios, abuelos, jardines infantiles, escuelas y colegios, dando lugar a diversas actividades.

Oscar llegaría a *INPROCOM* en representación de la *Promotora Cultural* a compartir la experiencia de la *Revista El Tizón*, proponiendo recoger las historias de los diferentes

grupos, dedicándoles un espacio en la Revista. Desde INPROCOM se genera una importante movilización de recursos para todos los grupos a partir de la proyección de películas, en su mayoría mexicanas, en el Centro Comunitario, que fue convertido en una gran sala de cine con capacidad para más de setecientas personas. Cada fin de semana se designaba a una de las organizaciones, que estaría a cargo de la función y de recoger los recursos.

En *INPROCOM* Oscar se encontraría con su padre, quien a sus setenta años y en compañía de Mequisedec Roa, lideraban *AMISOB*, un grupo de microempresarios. “*pequeños empresarios grandes sueños*”. También sería un espacio para compartir experiencias con *Los Victoriosos*, uno de los grupos más antiguos del sector. Víctor Cuervo, miembro de la *Promotora Cultural*, quien para la época era estudiante de la Universidad Pedagógica, recoge el trabajo de los abuelos *Victoriosos*, realizando una investigación sobre la copla y los campesinos del Sur Oriente bogotano. Con este trabajo Víctor participaría y sería premiado en el Festival de Artes de Cali en 1985, contando con la participación de Jesús Martín Barbero dentro del jurado calificador. En *IMPROCOM* conocen también el trabajo del *Grupo Popular Amistad* y su *Periódico El Vecino*, del sector de Guacamayas, y a uno de sus líderes, Antonio Martínez.

*Gente muy juiciosa, llevando su periódico, con una periodicidad de 15 días o de 8 días, era un periódico muy sencillo. Lo de ellos eran cuatro páginas pero también muy ricas, con información local, esfuerzos comunales para mejorar la vida de la gente, reportajes, un esfuerzo de recoger basuras, de limpiar el medio ambiente, de hacer una actividad cultural. Ahí nos conocimos con Antonio y con los jóvenes del Grupo Popular Amistad que hacían el Periódico El Vecino.*

Fue también un espacio para compartir experiencias con la Fundación *PEPASO*, *Programa de Educación para Adultos del Sur Oriente*, grupo que era visto, desde esa época, como “*el papá de los grupos culturales*”, y contemporáneo de la organización *AVESOL Asociación*

*de Vecinos Solidarios. Con PEPASO, la Promotora Cultural encontraría un espacio de disenso y de debate respecto a su forma de congregar y convocar a la comunidad desde el ámbito cultural. PEPASO organizó el Festival de la Cultura Popular, como uno de sus eventos más representativos.*

Oscar recuerda a uno de los líderes de PEPASO, Armando Ruíz, activista de la educación popular, con quien se disputaban el liderazgo de los procesos culturales de la zona. PEPASO contaba con financiación internacional para realizar su Festival y desde la Promotora se exponían muchos cuestionamientos respecto a la forma, el desarrollo y los objetivos de este evento.

*Lo cuestionábamos muchísimo, lo cuestionábamos, y abiertamente, porque consumían licor. Nosotros éramos bastante puristas. Nos parecía tremendamente equivocado que el Festival terminara en una borrachera colectiva con sus vecinos en La Gloria. Esa tarima era una promoción de aguardiente, de licores y nosotros líderes culturales, haciendo el Tizón y empezando a crecer en esto, ¿cómo es que PEPASO hace algo así? Era vergonzoso, verlos borrachos, a los líderes del festival, con los vecinos del sector, con los abuelos, con los comerciantes, con los tenderos. Entonces nosotros les caíamos durísimo con las discusiones. Lo popular no es emborracharse. Dábamos esas discusiones fuertísimas con Armando Ruiz.*

Oscar era consciente del espacio de encuentro que el alcohol propiciaba en los sectores populares, pero los miembros de la Promotora no estaban de acuerdo con mezclar las actividades culturales y estas prácticas de consumo. También sentaban el debate en este sentido, “*estábamos muy delicados con el tema de la manipulación. Entonces decíamos ¿cómo así que al servicio de Bavaria, de Leona, de Ardila Lule y de los Santo Domingo en un festival de estas condiciones?*”. El Festival de la Cultura Popular se consolidó como un evento masivo, Oscar recuerda que en el barrio La Gloria podrían congregarse cerca de tres mil personas en torno a este evento. “*Teníamos celos, los de la Promotora, por esos*

*eventos públicos tan masivos”*. Desde *la Promotora* se organizaría posteriormente, en la década del noventa, el *Festival del viento y las cometas* llevando un mensaje al PEPASO de los años ochenta, y a la comunidad del Sur Oriente, de que era posible hacer eventos culturales masivos sin la convocatoria del licor.

La experiencia de *INPROCOM*, recuerda Oscar, fue muy importante al permitirles relacionarse con diferentes grupos, y grupos muy afines, como el *Grupo Popular Amistad*, dejando importantes vínculos y grandes amistades. En 1988 *INPROCOM* llega a su fin, se viven momentos de gran tensión al proponerse un cambio en sus directivos.

*INPROCOM termina mal, y yo ayudé a que terminara así. En un momento nos enteramos que la directora del Centro Comunitario, y fundadora de INPROCOM, había aprovechado todo ese esfuerzo que se congregó allí para escalar en su burocracia, para obtener un cargo más alto. De ser directora del Centro Comunitario, la trasladaban a un cargo en el Instituto de Bienestar Social. Entonces cuando nos enteramos de esto no lo aceptamos porque eso se quedaba descabezado y se acabó INPROCOM por un escándalo fuerte que hicimos. No íbamos a aceptar otro director, no sería lo mismo. Hubo momentos muy tensos en las reuniones, nosotros entrábamos hasta con grabadoras ocultas para tener algunos testimonios que descubrieran esos manejos de INPROCOM.*

*La Promotora Cultural* se retira y vuelve al sector de La Ye a continuar con sus actividades culturales. Fundan la biblioteca comunitaria *Simón el Bolívar* en 1989 y el *Festival del Viento y las Cometas*. Para Oscar, este sería el período más intenso de la *Promotora*, en el que se consolidarían estos dos proyectos.

## **El legado del Zuro Riente**

El hoy cronista de los medios, Oscar Bustos, recuerda sus pinitos periodísticos en la *Revista el Tizón*, su participación en un taller de escritores en la Universidad Central y su notoria trayectoria como cuentista, donde mostró un prometedor futuro, desde sus inicios, quedando como finalista en Concurso Nacional del Cuento en la Universidad Sur Colombiana, presentando *La Puñaleta de Claudio*, publicado en la *Revista El Tizón No. 2*. Muchos son los colaboradores de la *Revista* que viven en la actualidad de la actividad cultural. Los hermanos Bernal, los que a principios de los ochenta se negaron a participar en las comparsas del MOIR, hoy son teatreros profesionales de la ASAB Académica Superior de Artes de Bogotá, trabajan como directores escénicos y dramaturgos. Atraparon a Héctor Farfán, un artista que venía de la Universidad Nacional, se quedó a trabajar con ellos y todavía vive en el Sur Oriente, y Víctor Cuervo, ganador del Festival de Artes de Cali, entre otros.

*Para nosotros eso es un orgullo tremendo porque nacimos del fango, nacimos de unos esfuerzos brutales, y nacimos en condiciones fuertísimas de violencia política; lo de la masacre en las Malvinas, de violencia social, de la pobreza, pero logramos construir el discurso de lo cultural y hacerlo parte de nuestras vidas.*

En el barrio, hace notar Oscar, son reconocidos como activistas culturales. Fue el esfuerzo de la *Promotora Cultural* por comprometerse muy en serio con su comunidad, y en el que se propusieron universalizar su realidad local. La mayoría de sus fundadores no se han ido barrio, lo que para Oscar evidencia un compromiso que se ha engrandecido y consolidado.

*Nos hemos metido hasta en política, que tal vez no nos ha ido bien en eso, pero lo cultural nos ha dado de comer, y más que eso. Lo cultural hace parte de un discurso estético, y la belleza está en nuestros textos, ya han salido poemas, cuentos e investigaciones. La Promotora es una cantera de esos investigadores.*

Años después de haber llegado a su fin, la *Revista El Tizón* aparece y reaparece en distintos sectores del Sur Oriente, para alegría de Oscar y de aquellos que trabajaron en esta iniciativa. Para Oscar es también motivo de júbilo que sus amigos, conocidos y vecinos, se quejen y le reclamen el no tener la colección completa.

*Muchos años después me sorprendí cuando fui a la casa de unos parientes, que no visitaba hace mucho tiempo, en el barrio la Belleza, y me invitaron a jugar tejo, y al abrir el baúl de guardar los tejos, ahí estaban Los Tizones, con los tejos estaban las revistas. Yo nunca las había llevado allá, pero por otros lados habían circulado.*

Pero el panorama actual, en el que se proponen y gestan las iniciativas culturales del Sur Oriente, a partir la experiencia de Oscar, se ha vuelto cada vez más complejo. Desde que la Alcaldía Local abre sus puertas a la participación presupuestal de las organizaciones del sector, también se ha hecho evidente el mal manejo de los recursos y la creciente corrupción institucional. Oscar siente que el discurso de lo cultural que ellos propusieron y las iniciativas que lograron consolidar, no están siendo respetados. Para lograr un mayor impacto desde el ámbito institucional se han propuesto elegir ediles que respalden sus iniciativas pero no han tenido éxito.

*Terminan ganando los que ponen la lechona o el aguardiente, o regalan un bulto de cemento o una teja, porque todavía esas necesidades están insatisfechas en la parte alta, y yo creo que en todo el Sur Oriente. Entonces todos estos esfuerzos dejaron ver la cantera, pero se quedaron cortos, y hoy cada vez es más difícil impulsarlos. Estos funcionarios culturales, sacan recursos de la Red de Eventos para inventarse otros eventos culturales y dejar escasos de recursos a unos esfuerzos que tienen veinte y veinticinco años.*

Para Oscar, los esfuerzos de *la Promotora*, fueron esfuerzos que dejaron frutos en la memoria del Sur Oriente y sirvieron, también, para alimentar nuevas iniciativas. De los procesos gestados, posteriores a la *Promotora*, -y que de alguna manera fueron

influenciados y permeados por esta-, hace notar Oscar, los esfuerzos organizativos de Israel Guauque, -un niño que en la década del ochenta era llevado por las hermanas Pulido a hacerse partícipe de las actividades de la *Promotora*-, en la actualidad trabaja promoviendo el teatro desde su *Fundación Silfos* en el barrio San Rafael. Y Hernando Merchán, quien los acompañó en las comparsas del MOIR y participó en los Trancazos Culturales del Tizón, actualmente dirige la *Organización Teatral Artífice Inimaginable* en el barrio La Victoria.

*Hernando era un muchacho, que tenía menos de veinte años cuando participamos en las comparsas y hoy tiene más de cuarenta, pero ha comprometido a sus hijos entre los doce y los veinte para sigan haciendo actividad cultural, y actividad teatral. Están proyectándose como líderes culturales en su barrio, están viviendo de esa actividad porque ya aprendieron a presentar proyectos, lo tuvieron que aprender.*

Al hablar de Hernando Merchán, vienen a la memoria de Oscar los partidos de baloncesto en los que se encontraban él y su hermano en el barrio La Victoria, lo recuerdan como “el patas”, un muy buen jugador. Desde aquella desafortunada experiencia en el MOIR, donde conocerían sus afinidades artísticas, han pasado un poco más de dos décadas, “y lo admirable es que no hayamos dejado de hacer eso, y que hoy vivamos de eso, y amemos el Sur Oriente como lo amamos. Está metido en nuestra sangre”.

## **Hernando Merchán**

La década del sesenta en el barrio La Victoria, época y lugar en donde Hernando Merchán vivió su infancia.

Los estudiantes de la recién inaugurada escuela La Santaferense salían de clases a ver el constante transitar de ganado que llegaba por la Vía al Llano directo al Matadero del señor Nieto, donde Hernando y sus compañeros pasaban la tarde. *“Nos la pasábamos tomando sangre y mirando cómo descuartizaban esas pobres bestias. Tomábamos sangre porque eso era un alimento rico en proteínas, para uno ser fuerte y para todo”*.

Aprovechando el color rojo del uniforme de la escuela, los niños se dedicaban a capotear los toros de los camiones que ocasionalmente se volcaban, o bien, abrían los corrales para dar inicio a las persecuciones de estos animales y de los animales a ellos. Con estas travesuras, el disgusto de los vecinos y del dueño de matadero se hacía evidente, pero los niños disfrutaban corriendo por aquel bosque y potrero aún sin urbanizarse, donde años más tarde se construiría el Centro Comunitario, el Hospital de La Victoria y parte del barrio Guacamayas.

Entre el ganado, el juego del *cinco huecos* y los *carritos esferados*, Hernando y sus compañeros llegarían finalmente a terminar la primaria. Aunque este grupo de amigos y cómplices de aquellas aventuras infantiles se desintegraría, llegado este momento.

Hernando recuerda que algunos de sus compañeros se fueron a continuar sus estudios a colegios como el Camilo Torres, el INEM de Kennedy, y otros a colegios privados. *“algunos no tuvimos la opción de estudiar, entonces nos dedicamos fue a trabajar, pero ahí empezamos a conocer la rumba”*.

Se familiarizaron con los bailaderos del sector, La Estrella Roja, El Mirador, y algunos establecimientos del barrio Veinte de Julio y Santa Inés, en donde predominaba la salsa espacialmente, y de vez en cuando podían escucharse los éxitos de Pastor López.

*Mi primera rumba fue como en 74. Encontrábamos otros parches para desafiarnos a bailar, nos agarrábamos a puños y a patadas, era el que mejor bailara y hacíamos corrillos. Eso nos creó la necesidad de aprender a bailar más la salsa y a andar más en combo. Esos combos se fueron trasladando a otros barrios. Había parches grandes como en Santa Inés, Córdoba, y nos encontrábamos y resultábamos bailando y después resultábamos dándonos en la mula, pero eran puños, patadas y ya, no era más. Después, a los dos o tres meses, volvíamos y nos encontrábamos y hacíamos el desafío, y nos dábamos en la mula, y así nos la pasábamos.*

Los desafíos se proponían en los bailaderos del sector, y con cita previa podrían encontrarse en el espacio, donde actualmente se encuentra el Hospital de La Victoria o cerca del Colegio Tomás Rueda Vargas. *“Pero había también un respeto por muchas cosas, no era como ahora que es a matarse, no”.*

Alrededor de setenta jóvenes pasaban de barrio en barrio apoderándose de las fiestas. Con grabadora al hombro ensayaban en la esquina de la casa de Hernando, en frente de la Panadería de la Victoria o de las cafeterías, y siempre pendientes de quién los desafiara a bailar. Pero el lugar favorito de encuentro sería la panadería, al convertirse en un resguardo para ellos, que los podría a salvo de los reclutamientos del ejército. *“El man nos escondía pero teníamos que cargarle los bultos de harina para un determinado sitio, y nosotros lo hacíamos porque él nos salvaba siempre”.*

### **¿Happening?**

Entre los desafíos y el baile, estos muchachos tuvieron una nueva práctica en mente. En aquella panadería de La Victoria, punto importante de encuentro para ellos, se dedicarían a simular peleas callejeras.

El grupo se dividía en dos, cada grupo se ocultaba en esquinas opuestas de la cuadra, y eran designados los “peleadores”, que serían protagonistas de un cotidiano altercado en el que, tras gran cantidad de insultos, lograban llamar la atención de un buen número de transeúntes y vecinos que esperaban atentos el desenlace de la pelea. Los protagonistas del altercado finalmente se iban a golpes, logrando que los espectadores se emocionaran, ovacionaran y alimentaran la pelea con sus barras “*eso, así, dele más, dele duro*”. Finalmente, asegurándose del clímax del público, salían los dos grupos de jóvenes a escena y los protagonistas del altercado se abrazaban. “*nos burlábamos de todo el mundo, y después nos enteramos que eso era teatro happening. Eso fue como la primera opción de tener una identidad, pero no sabíamos cuál era. No había alguien que lo canalizara y nos dijera, hagamos esto, no había líderes*”.

Pero aquel grupo de muchachos también se fragmentaría, muchos siguieron diferentes caminos, algunos formaron muy jóvenes sus hogares, otros resolvieron incorporarse al ejército o a la policía y otro tanto sucumbió en las drogas. Muchos de estos jóvenes consumidores, y otro tanto que no lo eran, pasaron a formar parte de las denominadas “listas negras” de los grupos de limpieza social, que operaban en aquella época en el sector.

*Si uno andaba con viciosos, era vicioso y si fumaba cigarrillo también, o sea, por donde fuera estaba uno condenado a que me dieran plomo. Ese Canadá, al lado de Malvinas, muertos toda la vida. Las Malvinas es tan pobre, que la única solución es meter droga y vender droga. Toda la gente que consumía droga iba allá y eran parches. Había un sitio donde nosotros llegábamos a rumbear también, y una vez llegaron estos manes a acabar con toda la gente que estaba ahí, ponían a correr a los chinos, les decían, a correr, y pam, pam, pam y listo.*

Pero pese a las rupturas del grupo de amigos, quedaron algunos pocos para quienes aquel planteamiento creativo de comunicar y visibilizarse públicamente, -en aquellos inicios del “teatro happening”-, canalizaría procesos artísticos en el ámbito teatral.

## **El teatro y la política**

Con la llegada del MOIR al sector de La Victoria, los jóvenes empiezan a involucrarse con este partido, pero no con la intención de hacer política, les aburrían los discursos y las teorías, lo que querían era hacer teatro simplemente. Luz Karime, una de las jóvenes del MOIR, les propone conformar un grupo de teatro que se llamaría *Sol Oriente*. “*Lo que me disgustaba era que ella y la mayoría de los del MOIR que conocí por esa época, descretaban. Lo cogían a uno, le daban tres vueltas, y quedaba uno pensando, ¿usted qué dijo? Pero tuvimos suerte porque nos apartaron de ese otro parche, y quedamos como en otra visión de las cosas*”.

En el año 1982 llega el Teatro Libre al barrio La Victoria a proponer un festival de teatro juvenil. Desde el nuevo grupo *Sol Oriente*, Luz Karime, Hernando y otros muchachos del barrio participarían con un montaje ideado y elaborado por ellos. “*Pensábamos que tocábamos el cielo presentándonos en el Teatro Libre, que por eso éramos los súper putas*”. Pero su escasa y muy intuitiva formación teatral se haría evidente en este espacio, donde conocerían de primera mano un trabajo teatral profesional y se sentirían “*vueltos añicos*” en un instante.

Al poco tiempo, Hernando conocería a José Urrego y los personajes y artistas de la Casa de la Locura. De José aprovecharían su capacidad y pedagogía teatral, que se centraba en los monólogos. José compartiría con ellos sus estudios y experiencia en la Escuela Luis Enrique Osorio. De este esfuerzo, al que posteriormente se uniría Julio Ferro, en aquella labor pedagógica, se alimentarían los integrantes del grupo *Sol Oriente*, y uno de los grupos que también se gestaba por la misma época, El grupo teatral *Puro Pueblo*.

Hernando recuerda que Julio Ferro, uno de los mimos más importantes del momento, en sus talleres de expresión corporal, actuación y escenografía, daba pie a debates e interesantes reflexiones sobre el teatro en los sectores populares.

*Nosotros pensábamos que el teatro pobre era el pobre, lo más paila. Mostrábamos en algunos talleres que yo participé que éramos pobres, y el man nos dijo; es que el teatro pobre no es pobre, puede ser pobre en escenografía pero tiene que ser muy rico en actuación, y pobre en escenografía no es ser sucio, es ser estético también.*

Pero tras la expulsión de José Urrego y los artistas de la Casa de la Locura, Hernando y sus compañeros se retiran del Centro Comunitario. *“nos tocó salir con todos nuestros muñecos y todas nuestras cosas, incluso quemamos algunas cosas dentro del COL, como protesta, estábamos en el auge de hacer protesta”.*

Hernando continuaría haciendo teatro con activistas del MOIR, sin encontrar aún un camino ni un rumbo definido en el teatro. Conocería gracias a la vinculación con este partido, a Gabriel Moure, hermano de Germán Moure, quien para entonces era director del Teatro Libre. La propuesta de Gabriel Moure sería llamativa para Hernando al plantear un trabajo desde lo barrial. Presentaban obras como *El Sol Subterráneo* y propuestas de teatro callejero, al tiempo que exponían los lineamientos y propuestas políticas del MOIR a los habitantes del sector. De este grupo de actores y activistas políticos Hernando recuerda a Beatriz Rosas, Ricardo Camacho, Carlota Llano, Carlos Benjumea y Cesar Mora, entre otros. Todos ellos manifestando un especial interés por dar a conocer el teatro en sectores populares, acompañado de una propuesta política.

Gabriel Moure se retira del Teatro Libre, decisión que toma por algunas rupturas y diferentes posturas políticas al interior de la institución. Posteriormente se interesaría en trabajar con el grupo de teatro *Sol Oriente*, pero el trabajo propuesto sería lejos del barrio. En la casa que sirve de sede actualmente a la Alcaldía de La Candelaria, Gabriel Moure abre un espacio de formación artística, una casa de la cultura. El nuevo grupo de teatro que se consolidaría bajo su dirección, y en el que Hernando participaría, llevaría por nombre *La Cantera*.

Una vez afirmado el grupo, Hernando sale definitivamente del barrio La Victoria para dedicarse a trabajar de lleno con *La Cantera*, movido por la gran expectativa de dimensionar su trabajo actoral a nivel distrital. “*Con ese grupo fuimos a La Victoria como dos veces, a nosotros no nos interesaba volver. Ese grupo casi se rompe por el interés, unos estaban pendientes de que nos metiéramos en los barrios y otros estábamos pendientes de quedarnos en La Candelaria*”.

En la década del noventa, período en el que Hernando trabajó de lleno con el grupo *La Cantera*, se conformaría un grupo de teatro en el barrio La Victoria, el grupo *Nuevas Máscaras*. Algunos de sus integrantes fueron Nora Patascoi, Mario López y Aníbal Muñoz, un niño que en aquella época les ayudaba con la logística de los ensayos y presentaciones. Hernando eventualmente iba a La Victoria a visitar a sus familiares y recordaría a Aníbal como a un vecino más, “*sólo quiubo chino, qué más y nos vemos*”.

De vez en cuando llegaban a Hernando noticias de los logros y el proceso que la *Promotora Cultural* desarrollaba. Recordaba su participación en algunas comparsas y su cercanía con Oscar Bustos, pero el distanciamiento con el barrio y sus preocupaciones actorales particulares no dieron pie para que Hernando hiciera parte del movimiento de activistas culturales de su generación. “*Ellos siempre han creído en su proceso y bacano, pero la relación con ellos fue lejana*”.

### **Artífice Inimaginable**

En 1997 Hernando se retira de *La Cantera* y regresa al barrio donde vivió su juventud y su infancia. Para este momento, Aníbal Muñoz junto con su compañero de colegio, amigo y vecino, Ronald Ramírez, habían propuesto la creación de un grupo de teatro, *Artífice Inimaginable*. Se dedicaban a la lectura crítica de clásicos teatrales, proponían diferentes montajes y servían de orientadores y pedagogos a niños con intereses artísticos.

Estos dos jóvenes, que centraban su trabajo en el ámbito escolar, se enteran del regreso al barrio de este particular vecino, con una larga experiencia teatral y una corta distancia para acercarse a él; sólo unas cuantas casas y una diferencia generacional que no sería un problema para ellos. Inicialmente Aníbal y Ronald acuden a Hernando en busca de asesoría para su naciente iniciativa, y posteriormente le propondrían que asumiera la dirección del grupo.

Para Hernando fue interesante conocer la iniciativa de estos jóvenes, y llamó su atención la propuesta estructurada y seria, que desde el ámbito teatral, Aníbal y Ronald habían comenzado a desarrollar. La tarea del nuevo director sería contribuir con el reconocimiento público del grupo en el barrio y en la Localidad.

A esta iniciativa se sumarían también los hijos de Hernando, Karen y Elvis, quienes convocarían a sus amigos del colegio a participar. El grupo comienza a crecer y se amplían también sus objetivos, ahora buscarían consolidarse como organización teatral. Incentivan a los jóvenes y niños del sector a hacerse partícipes, y desde la formación artística y actoral constituir sus proyectos de vida. Un reto que se proponen teniendo en cuenta las limitaciones de su contexto local, en términos del acceso a la educación, las dinámicas de la violencia intrafamiliar y armada, y los problemas generados alrededor del consumo drogas.

Los espacios cotidianos se redefinen, la casa de los Merchán pasa a ser la sede de la organización, en donde se programan reuniones y algunos ensayos operativos, pero este espacio se destacará por la afluencia permanente de sus integrantes, en modos y formas de interactuar como las visitas de amigos, el uso del computador para trabajos, o el conversar sobre diferentes ámbitos de la vida y pasar el tiempo.

### **Recurriendo a la institucionalidad**

Los integrantes de la naciente iniciativa de organización ven importante institucionalizar su experiencia para consolidarla y lograr posicionarla, contando con los espacios del COL

para ensayos y capacitaciones, y el Teatro de La Victoria para visibilizar su arte a la comunidad. Hernando, Ronald y Aníbal contactan a los funcionarios de la UCPI, Marcelo Cantillo y Javier Colorado para participar en el proyecto *Jóvenes que conviven por Bogotá*<sup>6</sup>, este sería un primer acercamiento y un aprendizaje en la presentación de proyectos y la obtención de recursos públicos.

A partir del año 2001 se da oficialmente el reconocimiento de Artífice Inimaginable como organización teatral, desde donde se proponen talleres de formación en zancos, acrobacias y capacitación actoral a niños y jóvenes del sector.

A estos talleres de los sábados empiezan a llegar muchachos de diferentes barrios de la localidad gracias a la convocatoria dada desde la UCPI, -posteriormente convertida en Gerencia de Juventud-, y a la visibilización que logran con la creación de distintos murales en puntos neurálgicos por donde transita la mayor parte de los habitantes del Sur Oriente.

El grupo empieza a crecer cada vez más, y gracias a su iniciativa de organización y los vínculos que se generan con diferentes colectivos de jóvenes de diversas iniciativas artísticas y comunicativas, -en las que se destacan el *Colectivo de Alta Esencia*, *ASPIC* (Asociación para la Promoción Comunitaria) y la *Red de Comunicadores Loma Sur*-, los integrantes de Artífice Inimaginable entran en contacto con la ONG *Christian Aid*, que desde su *Fondo de Pequeños Proyectos*, contribuirá con el desarrollo de la organización desde la gestión y asignación de recursos.

---

<sup>6</sup> Proyecto encaminado a detectar, reconocer y fortalecer las habilidades y el potencial de los jóvenes que participan activamente en talleres de información y sensibilización vinculados a diferentes expresiones culturales. El problema central del proyecto se plantea en términos de cómo impactar las actitudes negativas de los jóvenes frente a la "utopía" de la transformación social, pero sobre todo de ¿cómo promover conciencia y criterio frente a la realidad que viven y a la que representan y manipulan los sectores dominantes? La alternativa evocada fue el arte y sus diferentes expresiones, considerando que los jóvenes contemplan toda manifestación artística como una posibilidad para expresar formas de sentir y pensar para reflexionar sobre su realidad.

El componente educativo se consolidará como el pilar central y uno de los objetivos más importantes de la organización. El gran reto que se proponen es lograr que todos sus integrantes accedan a la educación superior y dimensionen su experiencia organizativa contribuyendo a su enriquecimiento y replicando en los más jóvenes una visión de compromiso y crecimiento a nivel cultural y comunitario.

Ronald, Anibal, Milena, Nelsy y Karen ingresan a la Universidad Pedagógica a estudiar artes escénicas. Elvis llega a la Universidad Distrital a estudiar ciencias sociales, Leydi Rocío es estudiante de sociología de la Universidad Nacional y Alejandra ingresa a estudiar enfermería en esta misma institución. Gracias a la gestión de recursos tanto públicos, como del apoyo del *Fondo de Pequeños Proyectos*, la organización se propone costear los estudios superiores de sus integrantes en universidades públicas, condición que reafirma el sentimiento de pertenencia y el compromiso con la organización teatral.

## **Muerte y Olvido**

Paralelo a las actividades y talleres de formación, el grupo se ha propuesto construir y presentar distintos montajes teatrales, que buscan universalizar condiciones sociales y políticas que afectan al grupo, a su comunidad, a su barrio, a su ciudad y a un país que replica y renombra generación tras generación violencias diversas. Una de sus obras más representativas, con más de cien funciones y que los daría a conocer en diferentes escenarios, es el montaje callejero y de adaptación a sala *Muerte y Olvido*. Esta es una propuesta que recrea el fenómeno de la desaparición forzada, los muertos sin nombre a los que la guerra ha dejado sin pasado y sin memoria.

Una mujer vestida de novia recuerda el momento en el que contraería nupcias, con un hombre que ahora sólo vive como un recuerdo fragmentado en su memoria. Una madre que busca entre zapatos de miles de desaparecidos algún indicio de su hijo, alguna huella o

rastros que le permita dar con el paradero de un cuerpo, con o sin alma. Y finalmente un hombre que aparece como espectro de lo que alguna vez fue una vida, mortificado por saber que se ha convertido en un número más, en una creciente cifra a la que a muy pocos importa.

Milena, Ronald y Karen son los actores de esta obra. Tanto para ellos como para todo el equipo que participó en el montaje fue una experiencia enriquecedora y al mismo tiempo muy dolorosa. Representar y asumir el papel de las víctimas del conflicto armado los afectaba en su propia psiquis, les costaba mucho trabajo separar el ámbito actoral de su propia cotidianidad.

Posteriormente, gracias a su formación actoral profesional, entenderían y sabrían manejar, desde las técnicas escénicas, sus emociones ante el público, poder salir y entrar de la vida de sus personajes.

### **Prácticas urbanas tradicionales**

Otro de los proyectos destacados de la organización se centra en recuperar y dar relevancia a las prácticas urbanas tradicionales. Los carritos de balineras o carros esferados serían el pretexto para reapropiarse del espacio público desde una propuesta artística que busca congregarse a la comunidad y difundir la cultura local.

El Festival *Las Balineras se toman la Cultura* fue presentado como un proyecto cultural ante la Red de Eventos de la Localidad y obtuvo recursos para su ejecución. Desde el 2001 se ha venido realizando, año tras año, popularizándose cada vez más a nivel local y distrital.

Recordando los carros de balineras, como juegos infantiles de arriesgadas competencias e importantes medios de transporte, los integrantes de Artífice Inimaginable buscan reapropiarse de la calle como un importante escenario de socialización y de relaciones de

vecindad. Este Festival rescata la práctica de los carros esferados como elemento central del evento, adicionando y contextualizando a los habitantes del barrio sobre las prácticas tradicionales y cómo estas se pueden acompañar con el movimiento cultural actual de la zona.

Promocionar a grupos de jóvenes artistas, que en los ámbitos de la música, la danza, las artes escénicas y demás manifestaciones estéticas, estén contribuyendo con los procesos de organización, buscando confrontar las dinámicas de la violencia e integrando a las familias para que los jóvenes se relacionen con los distintos juegos y dinámicas tradicionales. Como lo hace notar Elvis *“no solamente es estar cinco minutos en un carro, sino generar el proceso de conocer las nuevas propuestas de danza, teatro y música”*.

Desde la iniciativa de gestar y promover esta actividad en los últimos años han logrado incentivar a organizaciones juveniles que lleven un proceso de formación y aumentar la cobertura del público y de distintas organizaciones locales y distritales. Alejandra dice que el Festival se está volviendo una costumbre, *“mucha gente está por esa fecha preguntando que cuándo van a hacer el Festival, entonces de una forma eso ya se va volviendo algo como algo propio de acá”*.

El festival es llevado a cabo el domingo, día en que la mayor parte de la comunidad puede hacerse presente y transcurre durante todo el día. Hacia las nueve de la mañana una de las calles del barrio, la calle 37 sur, entre carreras 4ª este y 5ª, es cerrada para dar inicio a la competencia de carros esferados, y gracias al apoyo de la Alcaldía Local de San Cristóbal se presta la contingencia necesaria para la seguridad de los participantes garantizando que no transite ningún automotor que ponga en peligro a los competidores. La calle seguirá siendo el espacio en el que se reafirma la experticia en el manejo de carros de esferados, tanto de las generaciones anteriores, que fueron testigos de su origen, y de las actuales, los niños y jóvenes que han continuado con la práctica.

Contando con la colaboración de uno de los locales comerciales de la vía principal, se hace presente el animador que, al tiempo que anuncia las promociones y ofertas de su establecimiento, con un megáfono va comunicando las etapas y modalidades de la competencia y sus respectivos ganadores, hasta llegar a las eliminatorias finales. El árbitro da el pitazo de salida, y los carritos, como bólidos, son esperados por un comité de verificación en la, tan aparentemente, cercana línea de llegada. Y entre la música y la algarabía de la competencia, los vecinos salen de sus casas o siguen curiosos el evento desde terrazas y ventanas.

Una vez terminada la competencia, se informa a los ganadores que la premiación será llevada a cabo en el parque del barrio, frente a la iglesia, donde les esperarán más eventos y sorpresas.

En la segunda parte del evento, hacia el medio día, se organizan las comparsas que irrumpirán en las principales vías del sector, sobre sus zancos y con todo su arte. A lo largo del trayecto se atraviesan importantes sectores comerciales, y los sonidos de las comparsas se entremezclan y confunden con la música de los establecimientos, acompañada, a su vez, por las voces de los vendedores que son amplificadas por equipos de sonido poderosos. Así, entre aquella amalgama sonora, las comparsas confluyen serpenteando el tránsito vehicular y generando un festivo caos.

El recorrido finaliza en el parque central de La Victoria, donde todas las comparsas se presentan al público y al caer la tarde se lleva a cabo la premiación de la competencia de carros esferados acompañada de danza, teatro, hip hop y rock.

En la noche, algo exhaustos por el trajín logístico y artístico del evento, los miembros de la Organización Teatral Artífice Inimaginable se reúnen a dar cuenta del festival: lo bueno, lo malo, lo curioso y lo divertido. Mientras comparten unas cervezas, lo comparan con los festivales anteriores y comienzan a planear el próximo festival, que les permita ganar mayor participación y reconocimiento local y distrital. Por lo pronto, cuentan con un grupo de jóvenes campeones que mantienen sobre ruedas la tradición.

Andrés Giovanni Benítez y Óscar Guarín, del barrio Atenas; María Fernanda Merchán, del barrio La Victoria, e Iván Fajardo, del barrio San Miguel, saben que para triunfar en la competencia hay que contar con un buen carro, que ellos mismos arman con ayuda de los vecinos. Utilizan como taller de ensamble el Centro Operativo Local (COL), cualquier parque o espacio abierto. Allí juntan dos tablas de madera, ruedas esferadas, clavos y tornillos, y una vez armado el carrito, se pinta y se decora al gusto del competidor y se le pone un número. *“Es como si fuera una carrera de verdad, entonces los carros vienen numerados”*, aclara Óscar.

Los entrenamientos comienzan desde el momento en que los carros se someten a pruebas técnicas y de manejo: se mide su resistencia y su adecuado rodamiento sobre cualquier calle “empinadita”.

Cuando llega el momento del arranque, los cuatro se ubican en la línea de salida a la espera del pitazo. Y además de las emociones que experimenta cualquier deportista en trance de competir, lo que más les preocupa es cómo lograr que el carro logre una mayor velocidad, y para esto Óscar conoce algunas técnicas, como el desarrollo de fuerza en brazos y piernas: *“Para que el carro no le gane a uno, echar el cuerpo un poquito hacia atrás o acostarse bien en todo el carro”*.

Las competencias anteriores han sido fáciles de ganar, porque los grupos invitados *“no tenían práctica para manejar; era gente que como venía de lo plano, entonces nunca practicaba”*, según María Fernanda, una de las pocas mujeres pilotos.

Los ganadores cuentan que recibieron como premios *“sacos bonitos, un carrito Willis de madera ‘bacancito’ y un reloj muy grande”*, pero lo que les justifica tantos esfuerzos,

riesgos y raspones en las rodillas es el título de equipo campeón de balineras en La Victoria.

### **Vuelven las luchas por servicios públicos y José Urrego.**

Evocando el Sur Oriente como aquel territorio cubierto de neblina, de quebradas cristalinas y montañas de mitos y leyendas, rurales y urbanas, En donde se fundaban barrios gracias a las luchas y la persistencia de sus habitantes, -que con diferentes historias se apropian y resignifican su ciudad desde un sector periférico-, comienza el recuento histórico que *Artífice Inimaginable* ha propuesto como un montaje teatral, en el que los más jóvenes intentan rememorar y dar a conocer la cotidianidad de las generaciones precedentes.

Desde los primeros pobladores que encuentran aquellas montañas inhóspitas, a principios del siglo XX, pasando por la construcción de uno de los más antiguos barrios obreros, - Villa Javier y su forma de control social, político-religioso-, el sur oriente en su parte baja va tejiendo una identidad histórica que congrega a un gran número de familias entorno a la religión y el comercio en el barrio Veinte Julio.

Hacia la parte media y alta aparecen los grandes hornos y chircales donde se moldean los ladrillos que construirá y erigirá una ciudad en explosiva expansión, hornos en los que se cocinan y se queman las esperanzas de sus trabajadores que, en condiciones infrahumanas, pagan la condena de su condición social trabajando de rodillas.

Se fundan barrios, que como retazos cubren las montañas, y se hace evidente la carencia de servicios públicos y las mínimas condiciones para acceder a una vida digna en la ciudad. Con este antecedente se motivarán las luchas por los servicios públicos que se vieron representados en conmemorativos paros cívicos en la década del setenta.

Y entre las luchas y ese fuerte sentir de reivindicación popular aparece un actor en zancos, con banderas de colores, zapaticos de bebe, con las barbas enmarañadas de las que habla el poema de Oscar Bustos. Es José Urrego, el viro cultural que irrumpe en la zona para dar

lugar a las reflexiones profundas sobre el territorio y la política y cómo la cultura, en su sentido más amplio, se convierte en activismo dejando ver una veta de esperanza y reivindicación al calor de la luchas sociales.

*El gran Rey Juan, tenía hombres mil  
subía la montaña y bajaba otra vez.  
Así como subes tú, así como bajo yo  
y a la mitad del camino, ni subes tú ni bajo yo.*<sup>7</sup>

El montaje teatral sobre la historia local, surge como una propuesta de la Organización, y su gestión y ejecución se logra tras un trabajo de aproximadamente tres años. El proyecto es aprobado para su financiamiento por la Universidad Distrital Francisco José de Caldas y cuenta con el apoyo institucional de la Alcaldía Local de San Cristóbal.

La idea de este montaje, -siguiendo la lógica del festival “*Las balineras se toman la cultura*”-, fue la de integrar diversos tipos de organizaciones juveniles en torno a una dinámica que los identificara dentro de un contexto local, y permitiera afianzar su sentido de pertenencia al mismo. Una puesta en escena que mezcló elementos de danza contemporánea, música andina, hip hop, y diferentes técnicas y géneros del teatro.

Para la elaboración del guión se contó con la participación de los investigadores locales, Víctor Cuervo y Manuel Casadiegos, que rescataron hechos relevantes y representativos, recogiendo la historia de la Sur Oriente bogotano. La construcción y dirección de la propuesta escénica estuvo a cargo de Hernando Merchán y Magda Parrado, contando con la asesoría de Vicente Bernal, dramaturgo de la ASAB y conocedor de los procesos culturales y organizativos gestados durante la década del ochenta.

La convocatoria se abrió a los jóvenes de la localidad con procesos organizativos e intereses actorales, a los que se presentaron cerca de doscientos cincuenta, de los que

---

<sup>7</sup> Ronda Infantil del Sur Oriente que hace alusión al barrio Juan Rey.

finalmente fueron seleccionados setenta. Este proceso de selección no tuvo en cuenta ningún tipo de casting actuarial. Fueron propuestos talleres sobre la historia local diseñados por los investigadores del proyecto y la asistencia a estos espacios formativos serviría de filtro para la selección de los jóvenes participantes.

El plantear y ejecutar un proyecto de estas características, en el que confluía diversidad de artes, -logrando integrar estos elementos en una puesta en escena-, generó muchos conflictos, al buscar que los jóvenes se vieran y asumieran como parte de un todo. Fue un proceso chocante para muchos y se generaron deserciones y rupturas en el transcurso del montaje. Adicional a esto, el tiempo que tuvieron para hacer el ensamble, no duró más de dos meses, reuniéndose los domingos, día en que a ninguna organización se le interrumpía alguna actividad. Es decir no más de ocho ensayos.

Sumada a esta titánica y un tanto estresante labor, el papel que jugaron las instituciones públicas no fue el mejor. Por una parte los ensayos se vieron retrasados y no se cumplieron los tiempos establecidos por problemas de gestión de los espacios, el lugar del ensayo, *El Teatro La Victoria*, fue solicitado para dichos efectos pero su préstamo se dio muy tarde, y no era fácil movilizar a setenta jóvenes a otro espacio adecuado.

Las propuestas de vestuario y escenografía también llegaron muy tarde, lo que provocó el descontento permanente por parte de los jóvenes. La gestión de los espacios para las funciones, una traba más. El espacio del Teatro Alzate Avendaño estuvo a punto de perderse porque la Universidad se demoró en legalizar dicho contrato, y las cuatro funciones previstas para la Localidad se hicieron efectivas extemporáneamente según las fechas establecidas por el proyecto.

Sin embargo la afluencia del público no fue del todo mala, a la función del Alzate Avendaño, por ser el estreno de la obra, asistieron gran parte de las “personalidades” de la localidad y los familiares de los jóvenes actores. Los organizadores de la obra sorprendieron al público con la presencia de José Urrego, quien viajó desde Ibagué para presenciar el homenaje que le habían rendido en una importante parte de la obra. Aquel

personaje, casi mitificado en la historia, compartió experiencias con los jóvenes actores y dedicó unas palabras a los espectadores.

Las siguientes funciones se presentaron en el teatro de La Victoria. Sopesando la falta de convocatoria y difusión, -por parte de las instituciones a cargo-, los organizadores, directores y actores del montaje salieron a las calles del barrio y en una improvisada comparsa. Montados en zancos, invitaron a los habitantes del sector a ser partícipes de la historia desde su propuesta artística. Familias enteras, hombres, mujeres, niños y abuelos arribaron curiosos al Teatro y atentos disfrutaron del espectáculo.

*A mí me gustó la obra porque muestra los problemas de por acá, yo vivo más allá de Juan Rey, y hablaron sobre el agua, sobre la luz, a mí me gustó todo eso. A la vez, pues dramatizaron bailes, hubo cantos muy bonitos, hubo de todas maneras... ¡ah!, hicieron marchas, eso sí, para luchar, para ver si nos solucionaban esas cosas. Lo primordial de los setenta, los paros fenomenales que se hacían aquí en el Sur Oriente, la Zona Cuarta y también Kennedy, donde el pueblo se hacía sentir”. Yo viví todo eso, cuando yo estuve en Libertadores, estábamos sin agua, y hemos vivido sin luz, pero es preferible vivir sin luz, porque el agua es el líquido máspreciado que puede haber.*

*Falta el río donde iba a lavar mi mamá, los árboles, donde iba a jugar con mis hermanos. El río era limpio, nítido, allá arriba en El Triunfo. Ahora baja por ahí todo el estiércol, lo de todo mundo. Mucho robo ahora, donde antes era sanidad, no se veía nada de maldad, ahora se ve mucha droga, muchas niñas violadas, desde temprana edad embarazadas, duele mucho también, duele mucho. Pero bueno, son cosas que van pasando. Hacen mucha falta los ancianos, o sea, la antigüedad, todo eso trae recuerdos...muy bonitos”.*

Aunque en las relaciones inter organizaciones se generaron serias rupturas por la tensión que significó la ejecución de un proyecto con tantos percances logísticos, en el primer semestre del 2007, -momento en que se desarrolló el montaje-, también se generaron

nuevos lazos de amistad y de reconocimientos de saberes artísticos, y se ampliaron y consolidaron nuevas redes, ya no tan enmarcadas en lo barrial, pero si notablemente configuradas en lo Local.

### **Payasos en sala: Clowndestino**

Durante el 2008 los integrantes de *Artífice Inimaginable* comenzarían un nuevo proyecto en que el ahora convertirían la payasada en vivencia, y, por qué no, también vivir de la de la payasada, un ratico.

Durante seis meses asisten a un proyecto de formación y montaje, en la técnica de clown de teatro, dictado por los miembros de la fundación *Buena Vista Clown*, Inti Bachman y Natalia Silva Ramón, quienes llegan a la Zona Cuarta y conocen a *Artífice*, gracias al contacto establecido con una la de las funcionarias de la ONG Christian Aid.

*Buena Vista Social Clown* comunica su humanidad a través de la nariz roja, realizando sketches e intervenciones teatrales por todo el país en unión con organizaciones como la OIM (Organización Internacional para las Migraciones), la organización ecológica Ecoactivos y OPEPA (Organización para la Educación y Protección Ambiental), entre otras.

La nariz en roja es definida como la máscara más pequeña del mundo. A diferencia de la máscara teatral, la nariz roja no oculta lo humano sino que lo devela y denuncia. Ronald, Aníbal, Milena, Karen, Elvis, Alejandra, Leydi Rocío, y las hermanas Patiño, Nelsy y Leydi, aprenden a exhibirse al desnudo, al que los expone aquella pequeña máscara. Es un personaje que no existe aparte del actor que lo interpreta, es el actor mismo con todas sus pretensiones, debilidades y taras que, puestas al descubierto, se convierten en facultades

cómicas. Durante los talleres los jóvenes actores descubrían su lado cómico, -explorando en su cotidianidad y hacer público-, liberando el clown existente en cada uno de ellos.

El resultado de este trabajo fue presentado en la Casa García Márquez, lugar donde trabaja el dramaturgo Vicente Bernal, y en el Teatro Tecal. Esta fue una exploración de sí mismos que le abrió una nueva perspectiva de trabajo al grupo. Posteriormente presentarían este montaje en el Colegio Los Alpes y distintos escenarios locales y distritales.

*Artífice Inimaginable* persiste y subsiste con nuevos proyectos. Planean realizar montajes de algunas obras del director Bertolt Brecht. Siguen con sus estudios universitarios, e integrando a niños y jóvenes del barrio y del sector a su proceso, con los talleres de formación en zancos y acrobacias de los sábados, apoderándose de las calles y dejando ver su arte a toda la comunidad del Sur Oriente.

### III

#### La amistad del vecino

##### Antonio Martínez

Dejando Cali atrás, su familia y su infancia, Antonio llega a Bogotá. Mochilero, caminante, son los años setenta, es el encuentro con nuevos amigos, nuevos personajes, los amigos universitarios, la Universidad Nacional, la Facultad de Derecho, los estudiantes comprometidos, las luchas sociales, la Casa de la Concordia, los desalojos. Bueno, en fin, una historia “de película”, una historia de estrategia<sup>8</sup>. “y entonces ese hombre nos lleva a ver ese tropel que hay allá, ahí está también este Jorge Velosa, y ahí fue cuando él compuso la canción que se llama *La lora proletaria*”.

A finales de los setenta, y una vez llevado a cabo el desalojo de la Casa de la Concordia en el centro de la ciudad, comienza el proceso de radicación de las familias en el sur oriente bogotano, sector Guacamayas, lejos, muy lejos del casco urbano, en viviendas tipo ‘alcancía’, “...unas *piecitas con cocina, unas tenían baño, otras no, mejor dicho eso era una locura*”. Pero hasta allá llegaron aquellos caminantes, se conectaron con la gente y también aguantaron hambre, los riesgos de una aventura en la que todo se vale, cuando se es joven.

---

<sup>8</sup> Durante la década del setenta se conformó un movimiento cívico contra la construcción de la Avenida de los Cerros, proyecto que incluía el desalojo de cientos de familias en los cerros orientales de Bogotá. También hubo lugar para desalojar algunas casas antiguas de La Candelaria y Las Aguas que funcionaban como inquilinatos. Sus propietarios al notar que el proyecto de la Avenida pasaría muy cerca de estos inmuebles, -lo que supondría una pronta valorización-, decidieron sacar a los inquilinos para restaurar las casas y venderlas o adaptarlas para vivienda. El caso más notorio se dio en La Casona ubicada en el barrio La Concordia, que en el año 1975 se convertiría en un símbolo de resistencia de la gente y dejaría en evidencia el atropello de la policía, con la muerte del niño Fernando Osorio, quien se interpuso ante una golpiza que uno de los agentes le propiciaba a su madre. Dos décadas después el director de cine Sergio Cabrera documentaría el caso de la Casona para la elaboración del guión del largometraje *La Estrategia del Caracol*.

En 1981 Antonio visita por segunda vez Bogotá, influenciado por el movimiento estudiantil, el movimiento obrero, interesado en la comunicación desde el periódico de su colegio, los boletines de la ANUC, e inmerso entre las emulsiones de screen<sup>9</sup>. “*Pero la gente sigue en Guacamayas*” pensaba Antonio. Sentía la necesidad de volver y a su vez estudiar comunicación, comunicación popular. En la loma encontraría que la gente ya se estaba organizando en micro empresas y pre cooperativas. Entonces le dicen “*¿usted qué? venga y apóyenos*”. Los días empiezan a transcurrir del centro de la ciudad –donde trabajaba en un taller de screen- a Guacamayas, de Guacamayas al centro de la ciudad, hasta que el Sur Oriente lo atrapa. Se establecería y viviría allí, consolidando y fortaleciendo las relaciones con los habitantes de este sector de la ciudad.

Los movimientos de izquierda y particularmente los que se vieron influenciados por la Teología de la Liberación, llevaban a los estudiantes de la época a los barrios populares y del Sur Oriente. Se daba lugar a reflexiones promovidas por el CINEP sobre los problemas sociopolíticos de la época, recordando y conmemorando, -por medio del cine, como herramienta de concientización-, el asesinato del niño Fernando Osorio en los desalojos. Dichas reflexiones y actividades culturales, con propuestas reivindicativas para los sectores populares, eran vistas por Antonio como acciones que lo arraigaban cada vez más a las luchas sociales y los procesos organizativos del Sur oriente. Empieza a comprometerse contribuyendo con el desarrollo de las pre-cooperativas en Guacamayas.

Andando entre aquellos ‘curas izquierdosos’, él y sus compañeros se enteran del proyecto *Los pesebres rodantes*, en el segundo sector de Guacamayas, que circulaba por los barrios, rezando novenas y reflexionando sobre la situación social del país. Se conectan entonces los dos sectores de Guacamayas y también el cura párroco a cargo del proyecto “*y terminamos muy llaverías con el man, identificados también con el cambio social, con hacer proceso organizativos y eso nos vincula mucho*”. Se articulan así con las iglesias y empiezan a ser movilizados por la Teología de la Liberación, enlazando la convocatoria de

---

<sup>9</sup> Técnica de impresión sobre superficies textiles, acrílicas, etc.

las misas y el trabajo comunitario *“muchacha gente le creía al padre, que era un padre diferente, un padre que se cuestionaba la cosa política y social del país, entonces eso me encantó y dije bueno, vamos a camellar con este man”*.

El trabajo con el párroco permite que se lleve a cabo una gran convocatoria para conformar un grupo juvenil, llegan cerca de setenta muchachos y muchachas que se vinculan a un trabajo que no es religioso, pero promovido desde las iglesias.

### **El Grupo Popular Amistad**

Una vez ‘bautizado’ Grupo Popular Amistad, se da inicio a las reuniones nocturnas del colectivo y se planean visitas a las familias del vecindario. Se desplazan así, casa por casa, hasta treinta viviendas en un solo día, vinculando muchachos de los barrios, dándose a conocer, lo que no sería tarea difícil por el respaldo de la parroquia, *“ah, ese man trabaja con el cura, entonces chévere los del grupo de la parroquia”*. Dicho respaldo era sustentado en un trabajo social que daba los primeros visos de organización y de fortalecimiento grupal.

El Grupo se organiza en comités en 1983. Se perfila entonces el comité de recreación, el comité de salud, el comité de alfabetización de adultos y el comité de comunicación. En un primer momento Antonio participa activamente en el comité de recreación. Desde las ocho de la mañana los sábados, se daban a la tarea de recoger niños en casas y parques, logrando reunir cerca de ciento cincuenta pequeños, realizar con ellos diferentes actividades lúdicas y, posteriormente retornarlos casa por casa. El segundo comité que abre el grupo, es el de alfabetización de adultos, apoyados en las cartillas del Programa Camina, se conforman tres centros de educación para adultos (Guacamayas, San Martín de Loba y Guacamayas segundo Sector). Paralelo a estas actividades proponen la creación del comité de comunicación, desde donde se gestará la idea de un periódico local.

Las principales problemáticas con las que se ven enfrentados para ese entonces, y que aportan tanto a los objetivos como al accionar del grupo, son el aislamiento y la indiferencia de los vecinos, las basuras en las calles, la llegada del consumo y expendio de drogas al sector, la prostitución y robo.

En este nuevo escenario el trabajo del Grupo Popular Amistad continuaría, *“eran las amigas, las jíbaras, conocimos diferentes expendios de droga, ‘Mariela’, ‘Griselda’, a otros que vendían, y nos reuníamos nosotros a hacer reuniones de Grupo Popular Amistad”*, era un constante cuestionamiento sobre la inclusión de estos actores en el grupo, el sentido, *“se meten en esta cosa social y robándole a la comunidad, metiendo droga y estas cosas, entonces ¿cómo jugamos aquí?”*, se trataba de darles alternativas de vida diferentes, pero muchos de estos nuevos miembros cayeron y se perdieron en aquel mundo siniestro.

No obstante el grupo seguía creciendo, y gracias a la llegada de algunos amigos médicos se conforma el comité de salud.

### **Actores y movimientos políticos.**

El grupo se consolida y trabaja desde sus cuatro comités, esto llama la atención de algunos movimientos políticos y armados, que ven en esta organización popular un potencial para generar vínculos más directos con la comunidad. *“Y me pasan materiales y yo empiezo a ver eso,... para hacer campañas de reclutamiento de gente”*. Era una situación compleja pero la organización se resiste finalmente a vincularse con este tipo de propuestas, pesaban más las relaciones y los vínculos con la comunidad, el trabajo que se desarrollaba arraigado a las familias, con los niños, se trataba de defender el trabajo social y no comprometerlo con acciones armadas; *“un grupo de estos se dedica a hacer locuras y después de eso se muere mucha gente, como efectivamente pasó”*.

Durante 1981 y 1982 surge el barrio Malvinas, y el Movimiento 19 de abril promueve la toma de este terreno para la construcción del barrio e instalan un campamento en este sector. *“Entonces a veces nos llegaban a reuniones de nosotros, llegaban algunos comandantes y bueno, -nosotros vamos a hacer esto compañeros, ustedes que están haciendo un trabajo súper bacano con la comunidad pues vamos a hacer una alianza-, y nosotros, no, alianzas así con una organización armada no podemos”*.

Aunque los vínculos de organizaciones armadas con el Popular Amistad no se dieron, la presencia de estos actores armados estaba ya inmersa en la cotidianidad de los pobladores y conocían las actividades y los recursos con los que contaba el Grupo.

*A veces abuzaban estos locos, piden la máquina de escribir, escriben una cosa, después le dicen a la señora de la casa que les preste el teléfono, se van con su nota y esto. Después le caen a la señora; -mire, de este teléfono estaban haciendo una extorsión pidiendo una plata, y esta cuestión fue escrita en su máquina de escribir-. Mejor dicho, fueron cosas en las que ellos la embarraban mucho y por eso nosotros no.*

Aquellos que no veían posible un trabajo comunitario sin vínculos con estas organizaciones armadas, tildaban al Grupo como perteneciente a este Movimiento ¿Cuál era la finalidad de poner a circular un periódico? y ¿de dónde sacan los recursos? El periódico era autofinanciado en un cincuenta por ciento por sus miembros, lo que se recogía de la venta del periódico, el apoyo brindado por las Juntas de Acción Comunal y la promoción que se hacía desde las parroquias, en especial la de San Martín, con avisos parroquiales; *“ - El periódico El Vecino, el número 10 acaba de salir, los vecinos colabórenle, leyendo, no solamente dando la plata, sino lean el periódico, lo que dice acá de los barrios- y eso era una cosa muy chévere, que nos daba solidez a nosotros para hacer un trabajo que tenía cierta trascendencia”*.

## **Periódico El Vecino**

Con la influencia del trabajo que desarrollaba el Partido Comunista en sectores populares, se amplía el campo de acción del Grupo Popular Amistad a los barrios Malvinas, La Colmena, El Rodeo, San Miguel, La Península y La Victoria.

Aunque no había un conocimiento previo de cómo articular aquellas nuevas redes, y al no estar vinculados directamente a partidos políticos, el Grupo llegaba a los lugares donde encontraba indicios de organización social. Fue así como conocieron a los distribuidores del periódico Voz Proletaria, y entendieron nuevas formas de comunicación. *“Yo iba y los acompañaba y me quedaba pillando cómo hacían para distribuir el periódico, y ellos eran casa a casa y echando la carretica, periódico, cobraban y se iban a otra casa. Los curas también saben esa metodología”.*

Teniendo ganada la base social, formados ya los cuatro comités, Antonio se dedica al comité de comunicación y se propone la creación de un periódico. Llegan estudiantes de la Universidad Nacional a proponer posibles editoriales y artículos que incluyeran y dieran relevancia al conflicto nicaragüense y salvadoreño, pero *“¿por qué no mejor escribir sobre lo que pasa en la Zona Cuarta? Hermano, si vamos a llegar nosotros donde alguien, un trabajador de la construcción, un trabajador ambulante, entonces ¿qué tiene que ver Nicaragua con su vida? y ¿dónde quedará Nicaragua?”.*

Después de muchas discusiones se centran en las problemáticas locales, el problema de los servicios públicos, sobre todo el agua, el servicio de transporte, la educación, la salud, la recolección de basuras, *“porque aquí no vamos a hacer un panfleto que no tenga que ver nada con nadie”.* El Popular, se llamó el primer número.

Pero se enfrentaron con un nuevo reto *“la gente no lee mucho”*, combinaron entonces texto y caricaturas que dieran sentido de pertenencia, que la gente lograra identificarse con ellas. El primer número fue un éxito, pero para el segundo ejemplar se acababan los recursos, el periódico costaba quince pesos. El mismo grupo lo distribuía casa por casa, la mayoría de

veces lo dejaban 'fiado' pero con el compromiso de que la gente lo leyera e hiciera sus comentarios. Entraban a cada casa y hacían visita de familia. *“La gente a las 7:30 de la noche estaba comiendo y nosotros leíamos un artículo con ellos,- y ¿qué les parece?- Y empezábamos a hablar, y empezábamos a tener temática para el siguiente periódico”*.

Al salir el segundo número del periódico, que se llamó El Vecino. Se reunieron todos los integrantes del comité de comunicación, y se repartieron la distribución por manzanas, acompañados de un megáfono, *“entonces íbamos hablando, -el Grupo Popular Amistad está invitando a la comunidad a que lean el periódico El Vecino, número tal, que acaba de salir-”*. En las campañas de distribución, durante dos fines de semana alcanzaban a repartir y socializar alrededor de mil ejemplares, y posteriormente se programaban las visitas para recoger los comentarios. *“la gente dice que aquí nos pasamos en una cosa, que esto está bacano, que por qué no informamos de esto”*. Era un vínculo de comunicación cara a cara, entendiendo las particularidades de cada quien y ante todo, destaca Antonio, *“una relación de amistad”*, allí radicaba la importancia del nombre del Grupo, lo básico, lo cotidiano, la posibilidad de reflexionar y de generar algún proceso de transformación en ese momento.

Las reuniones del periódico se efectuaban en el barrio San Martín, en la casa de Antonio los sábados en la tarde, y las veinticinco personas del grupo hacían olla comunitaria, presentaban su artículo, se hacían los consejos de redacción, los consejos editoriales, las temáticas a tratar y las metodologías eran del todo intuitivas. Decían algunos, *“es que van a inaugurar una ruta de buses”*, como próxima noticia importante.

De los diferentes comentarios de la gente, lo que dicen en un barrio y en el otro, van surgiendo y definiéndose las secciones del periódico; *“Lo que piensa el Vecino”*, el editorial en el que el equipo de trabajo hacía algunas reflexiones y propuestas, *“El Notivecino”*, noticias cotidianas acompañadas de las caricaturas del personaje *“Pocholón”*, planteando una crítica al consumo ilimitado de cerveza de algunos vecinos.

Más adelante el periódico empieza a incorporar fotografías, buscando presentar la realidad barrial de primera mano, con imágenes de las principales problemáticas pero también de los

logros a partir de los cuales los vecinos van construyendo y reconstruyendo su espacio y sus relaciones solidarias.

Desde las técnicas de producción e impresión del periódico, hasta su distribución y difusión minuciosa de los contenidos, a partir de la interacción y retroalimentación con sus lectores, el periódico se constituía en una gran fraternidad, *“era un trabajo comunitario, y ese trabajo comunitario iba ligado con lo que se observaba, con lo que se veía, que era una necesidad en la gente”*.

El periódico llega al número 25 en 1990, la mayoría de los periódicos de la época no pasaban del tercer número, Antonio dice que, sin lugar a dudas, fue una experiencia exitosa gracias al fuerte vínculo que existía con la comunidad, que se interesaba en el periódico y participaba activamente, apoyando desde su compra e identificándose plenamente con sus contenidos.

El periódico El Vecino llega a su fin en 1991, dos de sus miembros, el impresor y uno de los redactores, que trabajaba también desde el comité de educación, son asesinados en un bus, camino a casa, en confusas y, hasta el momento, desconocidas circunstancias, *“mejor dicho, una vaina...y el que mataron era un primo mío, eso fue terrible para el grupo y ahí comienza a diluirse la experiencia”*.

El periódico sigue reuniéndose pero no logran sacar el número 26. Antonio centraba su planteamiento en la importancia de continuar sacando el periódico *“el periódico es lo que nos da vida, si uno no acciona, paila, se muere, si voz no te movés te encalambrás”*. Había que rescatar la historia y el trabajo de los compañeros asesinados, lejos de los discursos combativos, había que escribir crónicas, que fueran muy humanas. Sus compañeros no estuvieron de acuerdo, *“ahí entramos en diferencias y eso a mí anímicamente me mató”*.

Cómo último accionar del Grupo Popular Amistad, se busca el fortalecimiento a partir de los vínculos ya existentes con jardines comunitarios y organizaciones sociales como La Promotora Cultural, AVESOL (Asociación de Vecinos Solidarios), PEPASO, Afane,

Nuevo Amanecer, entre otras. El Grupo se movía por toda la zona cuarta tratando de articularse nuevamente, dejaban periódicos, escribían desde diferentes puntos, subían hasta al barrio Juan Rey, pero fueron los últimos latidos, *“después de ese golpe, mejor dicho, nos cortaron las alas”*.

### **La relación con las organizaciones**

Las relaciones que se consolidan con las distintas organizaciones sociales parten de la cercanía física, a partir de las conversaciones, las visitas, la participación en las diferentes tertulias organizadas por La Promotora, el apoyo y el intercambio de saberes con los centros de alfabetización de PEPASO, *“por todo lado nos patoniábamos, ir a visitar el Jardín, a llevar el periódico, a conversar, vaya y vuelva, eso era un trajinar”*.

Se propiciaban también los intercambios, de periódicos por obras de teatro, y surge una fuerte amistad con miembros de la Promotora Cultural, como el periodista Oscar Bustos, Patín, Clemente, y de otras organizaciones como Víctor Manuel, Luz Dary, Guillermo Mendieta, Armando Ruiz,

*...todo un combo, y nos volvimos muy amigos de lo que hacíamos, sacábamos el periódico y había que ir a visitar la gente, entonces íbamos ahí recibíamos críticas, sugerencias, moneditas de ellos, entonces era una relación bonita. Lo mismo AVESOL, y AVESOL si era perneada por la teología de la liberación, con las hermanas Magdalena, Miriam y Nora, entonces eso fue muy bonito.*

Uno de los lugares donde construirían fuertes lazos y se compartirían diversas experiencias y expresiones organizativas sería el Centro Comunitario de La Victoria, se encontraban espacios disponibles, facilitados por la funcionaria del momento, María Elena Torres de Vergara, *“la mujer se identificaba, ella abre las puertas del Centro Comunitario para que entren las organizaciones”*, al facilitar los espacios y permitir la confluencia de artistas,

centros de alfabetización, periódicos y grupos juveniles entre otros, se da origen a IMPROCOM (Integración para el Progreso Comunitario).

Pero el Centro Comunitario, también era un lugar que generaba un gran disenso cuando cambiaban al director. Al salir María Elena, se cancela la entrada de las organizaciones, se prohíbe el uso de los espacios de forma gratuita. Aunque se tuvo también en cuenta otro factor, asociado con la situación política del momento, que generaría una importante ruptura en el proceso organizativo, *“nosotros estábamos ahí en una reunión de diferentes organizaciones, del grupo de alfabetización, de toda esta carreta, y ahí es cuando alguien nos dice, pilas que esta vaina se jodió, acaban de matar a Pardo Leal”*.

### **Espacios institucionales Activos**

Pero en el Centro Comunitario quedaron algunos vínculos, gracias a que en 1990 Antonio llega con el Periódico El Vecino al Club Activos y le proponen el cargo de coordinador. Esta sería una oportunidad para fortalecer el trabajo del Grupo Popular Amistad, así comienza su vinculación laboral como funcionario en el mes de octubre.

El Club Activos contaba con la participación de veinte a treinta niños a quienes Antonio, inicialmente, presenta el periódico y desarrolla con ellos un taller de prensa popular, una oportunidad para orientar el trabajo hacia los más jóvenes. Pero a raíz del grave incidente del Grupo Popular Amistad en 1991, el trabajo de prensa quedaría de lado. El Club Activos hacía parte de un programa de la Cruz Roja, desde el cual se adelantaba un programa integral de prevención de drogas, enfocado para jóvenes de sectores populares.

A las dos de la tarde se abría el Club Activos, un salón del Centro Comunitario, y comenzaban a llegar los muchachos a jugar ping pong, a jugar billar, parqués, a dibujar. Había talleristas, de artes, de música, de deportes, pero las funciones de Antonio dentro de la coordinación se habían definido precariamente *“entonces yo me volví uno de esos que presta bolas de billar, tacos de billar, usted me deja la cédula y eso...tenga la raqueta de*

*ping pong y listo*". Para Antonio esto no podía ser un trabajo juvenil, sentía la necesidad de darle otra dinámica, otro sentido, pero no podía irse en contra de la Cruz Roja.

Encontrándose de acuerdo con los planteamientos que desde la UCPI (Unidad de Coordinación y Participación Integral), hacía Julieta Ángel, Antonio inicia entonces un recorrido por los barrios en los que articuló su proyecto organizativo anterior,

*...entonces yo empiezo a salir, por Guacamayas, por San Martín, por Malvinas, La Colmena, por todos estos lugares, y -hermano, allá hay un espacio, mire niña, allá puede ir a jugar esto-, y empiezo a convocar casi por cuadras, en las esquinas, -oiga, bacano que vaya, estoy trabajando aquí-, e iban llegando pelados que eran la cagada, que atracaban y eso.*

Pero claro, explicando algunas reglas mínimas de convivencia, como el abstenerse de consumir drogas y el porte de armas no sería permitido en los talleres. *"Entonces les dije, -aquí hermano nadie puede entrar con bareta, nadie me puede entrar con armas-y yo los trabajaba era de mucha amistad"*.

Algunos de los jóvenes que inicialmente asistían a los talleres de Club Activos manifestaron su descontento con los nuevos muchachos que llegaban, para ellos Antonio estaba dañando completamente el Club. Pero los nuevos jóvenes que empiezan a participar del programa son los que le darían su verdadero sentido, *"esto tiene que ser para los pelados que andan en la olla, que ni estudian, ni trabajan, y ese fue el objetivo que yo empiezo a plantear"*. Cumplido un mes de trabajo de Antonio en el Club, ya habían llegado cerca de ochenta jóvenes, pero con el costo de la deserción de sus iniciales integrantes.

Llegan algunos jóvenes a los que los celadores golpeaban y expulsaban de los alrededores de los conjuntos residenciales y espacios públicos por bailar break dance. Elvis, Robin, y otros muchachos aparecen con su propuesta desde el grupo Integración Racial. Se abre entonces los sábados un espacio para los raperos y bailarines.

El Club Activos se convierte en el principal centro de encuentro de raperos del Distrito, llegaban grupos de diferentes zonas; Rafael Uribe, Ciudad Bolívar, Tunjuelito, Suba, Las Cruces, albergando a más de veinte grupos y más de cien jóvenes cada fin de semana. *“...chinos, raperos ahí, armando el coge coge, su murga, me entiende?”*

Las audiciones de los raperos para participar en Club Activos eran, como recuerda Antonio, *“todo un ritual, una vaina re mágica”*. Dos de los raperos más comprometidos y reconocidos del sector, Omar y Robinson, ordenaban y coordinaban la participación de los aspirantes, que eran rodeados por un círculo de espectadores, un público que determinaría *“si usted hace parte del parche”*, midiendo la aceptación y los aplausos. Se presentaban a las audiciones niños desde los once años de edad, hasta grupos consolidados como Ritmo Acción y Poder.

Con los grupos de mayor trayectoria y reconocimiento, algunos del Club Activos (Integración Racial, Señales de Rap, Contacto Rap, Magos del Rap) y otros raperos destacados, se sumaron veintidós agrupaciones que participaron en un concierto que tuvo lugar en el Estadio el Campín, frente a más de veinte mil personas, y con dotación de sonido para un concierto de talla internacional. La respuesta del público, principalmente estudiantes, no se hizo esperar, las jóvenes gritaban y se colgaban de las mayas de contención. *“...mejor dicho, se movió ese Campín. Les pagaron a los grupos, yo me acuerdo en esa época, como doscientos mil pesos, eso era plata. Eso fue chévere, una experiencia muy bonita”*.

Desde el Club Activos también se promueve la organización del primer concierto de Rap del Distrito, para este caso, en la Zona Cuarta, barrio Primero de Mayo, en el Velódromo. Llega el público convocado, cerca de cinco mil personas, pagando boletas de quinientos pesos, que se les dejaría disfrutar de seis horas de concierto. Pero gracias al tono contestatario y de protesta explícita en los contenidos de las canciones *“...cantaban una canción que se llamaba ‘tombos hijueputas’ ”*, La policía los esperaba ansiosos a todos a la

salida del concierto, avicinándose un gran conflicto. Los policías responden la agresión verbal con agresión física, pero estos artistas tenían el respaldo del Distrito,

*...como nosotros decíamos “Alcaldía Mayor de Bogotá”, -entonces bueno, nos respetan a los pelados-, y eso protegía a los chinos, en cierta medida. Me acuerdo que los cogieron a pata ahí y nosotros íbamos saliendo, con el Marcelo y con otros, cuando vemos unos ‘tombos’ dándole a los raperos, -y bueno, ¿qué pasó aquí?- y los iban a ‘encanar’.*

Pero la concentración del Club en este movimiento rapero llevó a que la Cruz Roja cortara con el apoyo de los diferentes talleristas. Se va entonces el tallerista de deportes, de artes plásticas, de danzas y se queda Antonio trabajando solo.

Marcelo Cantillo, quien trabajaba en la UCPI desde otra localidad, conoce el trabajo que se desarrolla en el Activos y pide que lo trasladen a la Zona Cuarta. *“Armamos Marcelo y yo un dúo muy bacano y empezamos a armar ese parche de rap súper grande, pero también armamos una vaina que se llamó “encuentros deportivos comunitarios”.*

Con la articulación de un comité de eventos deportivos integrado por dieciocho jóvenes, y contando con la asesoría permanente de Antonio y Marcelo, se abre la convocatoria para la conformación de equipos de microfútbol y baloncesto. Con carteleras que se fijaban en las tiendas y las conversaciones con los padres de familia que acompañaban a sus hijos a inscribirse en los equipos, se convocan cincuenta equipos, lo que se traduciría en quinientos jóvenes participando los sábados desde las ocho de la mañana hasta las seis de la tarde y los domingos en las horas de la mañana.

Para definir las reglas del juego se reunían los delegados de cada equipo en el Club Activos, y los que no alcanzaban a ingresar en aquel espacio de cinco por cinco metros de área construida participaban desde las ventanas. Se daba lugar a distintas reflexiones y se fijaban los precios de las tarjetas de falta, amarilla y roja. Y aunque simbólicas cuotas, casi nunca tenían que cobrarse porque, como recuerda Antonio, *“de agresiones poco porque*

*trabajábamos con la gente frente a juego limpio, primero la amistad, después la competencia”.*

Los partidos se jugaban simultáneamente, en el Centro Comunitario, en dos canchas más arriba y en el barrio La Colmena. Los equipos se dividían también por categorías, infantil, pre juvenil y juvenil, con árbitros que, muchas veces, ofrecían su servicio de forma voluntaria. El prestigio del Club Activos a nivel distrital empieza a hacerse notorio y evidente, eran alrededor de ciento cincuenta raperos que asistían de forma continua y cerca de quinientos jóvenes que practicaban un deporte todos los fines de semana.

De los encuentros deportivos, recuerda Antonio, se alcanzaba a reunir un millón quinientos mil pesos, propiciando que deportistas y delegados recibieran remuneraciones, cerca de veinticinco mil pesos por persona. *“Y un pelado que me decía –oiga Toño, yo con lo que me gané aquí compré dos libras de arroz, panela y pan para llevar a la casa y dejé esto para mí-”.* La parte que se ahorra de los recursos era destinada para un gran evento el fin de año; los primeros lugares de los campeonatos deportivos se embarcaban en cuatro buses, -cerca de doscientas personas-, y se dirigían a Melgar junto con el grupo organizador.

Pero la inquietud por el trabajo comunitario de Antonio y de Marcelo, y su articulación con el ámbito cultural, no terminaría allí. En el transcurso de la semana, hacia las cinco de tarde, se reuniría el grupo musical *“Los Trasnochaperros”*, al son de congas, bongos y guazá invitaron a jóvenes desplazados provenientes de Urabá que residían en el barrio Guacamayas, conocedores de la música negra y del vallenato, uno de ellos con un especial talento para el canto. Marcelo en los tambores, Antonio aprendiz de guazá, el grupo musical se amplía a siete integrantes, y participan también jóvenes del Club Activos. Sacaban los instrumentos a la calle y como recuerda Antonio,

*...empezábamos a calentar el ambiente, y a eso de las seis de la tarde, la gente del Juan Evangelista, del San Jorge, de todos estos colegios iba saliendo. Y por ahí pasa muchísima gente y nosotros empezábamos a tocar y era una vaina impresionante, como un concierto, pues metíamos a la gente en el swing a*

*cantar, por ejemplo Caderona, toda esta música negra y la gente se metía, mejor dicho, a bailar.*

Los bailes que se popularizaron en la época también fueron motivo de convocatoria, fue así como ‘El Meneíto’, amplificado por una grabadora de cierta potencia, llamaba al baile y a la propuesta de novedosas coreografías, propiciando el encuentro y las nuevas relaciones, *“un hervidero de gente, y eso hacía que la gente todos los días llegara ahí, iba de paso, jugaba un rato, se iba, volvía, conseguía novia, de todo pasaba ahí”*.

El Club Activos continúa creciendo, cerca de mil quinientos jóvenes confluyen allí mensualmente gracias al poder de convocatoria de sus coordinadores, que vieron además la posibilidad de organizar comparsas, recorridos por los barrios con carteles, tambores y muñecones. Y gracias al apoyo de uno de los miembros de la *Promotora Cultural* se elabora una propuesta de comparsa que sería puesta en escena en uno de los primeros Festivales Iberoamericanos de Teatro de Bogotá.

El Club Activos se preocupaba también por articular experiencias con organizaciones que realizaban diversos tipos de procesos con jóvenes. Aquellos ‘clubes amigos’ de los que hacían parte la Fundación Creciendo Unidos y dieciocho organizaciones más en la Localidad (en los barrios: Juan Rey, el Quindío, San Rafael, Altos del Poblado, Guacamayas, San Isidro, La Península, San Miguel, Buenos Aires, Vitelma y Villa Javier) y en el Distrito. El Activos los apoyaba y planeaba actividades conjuntas, como campamentos juveniles, que congregaban cerca de trescientos jóvenes compartiendo sus experiencias, proponiendo acciones conjuntas y buscando asesoría frente a la gestión de recursos, *“y así íbamos circulando por todos, yo visitaba mensualmente dos veces cada uno de esos clubes, y también metido en el Activos, no? Ese trabajo también fue muy bonito”*.

El Activos alcanza el reconocimiento como la experiencia juvenil y organizativa más importante del Distrito, distintas ONG provenientes de España y Brasil entre otros países, se dedican a documentar el desarrollo de este programa propuesto desde la prevención de

drogas y el alcance de sus dimensiones sociales en distintos niveles, “*el Activos era el de mostrar*”. Pero esto generaba tensión con los clubes de otras Localidades como las de Kennedy o el sector de Puente Aranda, “*la gente se volvía un ocho porque tenía que convocar a la gente para hacer el ‘paro’ del trabajo*”.

La visita de los europeos que financiaban año tras año los clubes juveniles, no era en absoluto motivo de preocupación para los coordinadores del Activos “*-que vayan a la hora que les dé la gana, eso allá funciona-. Se podía encontrar gente por todos lados y a cualquier hora podían dar cuenta de lo que pasaba, habían cogido un nivel de discurso muy amplio de lo social*”. Al constatar que definitivamente la experiencia si era trascendente, el Club Activos es convocado a un concurso mundial, como organización de prevención de drogas, junto con tres experiencias más en Latinoamérica. El evento tendría lugar en Canadá, les ofrecían la estadía en este país por quince días y los respectivos viáticos.

En este momento Antonio entra en contradicciones con su jefe inmediato. Paralelo al trabajo que él realizaba en el Activos, participó activamente y sirvió de informante para la investigación que realizaba Carlos Mario Perea en el IEPRI (Instituto de Estudios Políticos y Relaciones Internacionales de la Universidad Nacional de Colombia), que obtiene como resultado la publicación del texto “*somos expresión, no subversión*”.

Los directivos de la UCPI reclaman a Antonio los créditos en dicho texto, fundamentando que Antonio era un funcionario más, y el texto publicaba una experiencia que tenía lugar en el Club Activos. Pero las réplicas de Antonio se fundamentaban en que, efectivamente, algunos de los jóvenes entrevistados para esta investigación eran miembros del Club Activos, pero ese trabajo era realizado en un horario diferente a su horario de trabajo establecido como funcionario.

Para los directivos de la UCPI esta no era, en lo absoluto, una justificación, ellos tenían el legítimo derecho a tener participación en los créditos, y argumentaban “*-la UCPI formó a estos jóvenes-*”. Por su parte Antonio se anteponía ante este planteamiento, “*-no, yo formé*

*la UCPI en esta Localidad- porque eso fue a raíz de mi vínculo con la gente, y del trabajo que Marcelo fue a hacer en las organizaciones sociales”.*

Las diferencias con sus jefes no se solucionaron y como respuesta ante esta problemática “institucional”, le dicen a Antonio “–usted no puede ir a Canadá porque usted ya no es joven, y Marcelo si va ir porque él es de la UCPI-”. Antonio Martínez no va a Canadá, pero si van coordinadores de otros clubes de la ciudad. “y yo dije –hasta aquí llegó Antonio Martínez en esta experiencia, que le entregó la vida a esto-, y luego, al siguiente año, para México, se van y vuelven, y yo –chao, no más-”.

Antonio renuncia a su cargo a principios del año 2000, pero sigue frecuentando el Club Activos, proponiendo actividades a los jóvenes, acompañándolos en las reuniones. Pero el tiempo de dedicación ya no podría ser el mismo. Antonio se vincula al sector educativo desde el CEPEC, luego el CEPEX, la UNAD, “es mucho trabajo y uno se apasiona pero también necesita tener calidad de vida, dinero, la salud, garantías en ese sentido entonces ahí también me salgo”. Y finalmente llega a trabajar a Ediciones Paulinas desde el centro de comunicación social y decide, paralelo a esta actividad, continuar trabajando con el investigador Carlos Mario Perea.

El Club Activos empieza a decaer poco a poco, las políticas institucionales desde las administraciones de Antanas Mocus y Peñalosa comienzan a dar relevancia a la cobertura de los procesos olvidándose de los mismos. Lo que importa ahora es llenar listados de asistencia simplemente. “Para tener nombres uno puede conseguir cualquiera, pero nosotros no teníamos necesidad de eso, ahí estaban las planillas de los pelados que se inscribían los evento deportivos, que participaban sábado a sábado, los raperos”. La falta de implementación de políticas que canalizaran los procesos ya constituidos llevó a que el Club Activos desapareciera.

Ahora para Antonio y para muchos que no tienen, o no han tenido un vínculo institucional, los espacios no están disponibles, “te lo prestan, llegas a la hora acordada a hacer el

*taller, y no –es que lo vamos a utilizar para otra cosa-, o sea en la política social, ¿cuál perspectiva de construir país desde estos pelados?”.*

La llegada de nuevos funcionarios que desconocían la dinámica del sector y de los jóvenes, contribuyó también a generar grandes rupturas en el proceso. *“Pablo Alayón no despegó, Lissete estuvo muy poco tiempo y Javier Colorado se orientó hacia lo musical y dejó caer lo deportivo”.*

Las reflexiones que quedan a partir de este proceso no son del todo desalentadoras, aunque Antonio acepta que faltó formación política en los jóvenes que confluyeron en este espacio, él alcanza a distinguir, alrededor de cincuenta que son ahora profesionales en distintas disciplinas, y que dan testimonio de que aquella experiencia influyó sus vidas de forma trascendente.

*Me he encontrado diferentes personas en el bus viniendo para la loma, entonces me dicen –Uy Toño, ¿qué más, usted qué?- y nos venimos conversando, -oiga ese Club Activos tan precioso, esa es una vaina que a mí me marcó la vida- ya una señora de veintiocho a treinta años, tiene dos hijos, - y de lo que me infundieron ustedes que era estudiar, hoy estoy estudiando en la universidad, y yo sé que tengo que retribuir eso que nos dieron-, o sea, cosas muy bonitas.*

Pero algunos y lo sorprendente, los menos esperados, no tuvieron suerte, Robin, aquel gestor y líder del movimiento rapero en el Distrito, cayó en la drogadicción, y algunos otros sucumbieron también inmersos en los expendios de droga y las pandillas.

*...un man metido en el bazuco, que le roba a su hermano, que le roba a su familia, mejor dicho a uno no lo roba porque el ‘man’ con uno tiene cierto respeto. Y con unos cuentos, que uno no se los come. Yo lo conozco a él, a ese man muchísimo, entonces, -que venga y le gasto una vaina, venga tomémonos*

*algo, coma algo, pero yo no le doy nada porque yo sé en qué anda usted, y no me meta los dedos a la boca, yo lo conozco a usted-*.

Omar, otro rapero muy reconocido, del grupo Contacto Rap, decidió viajar a Estados Unidos, donde tuvo problemas con la justicia de ese país y cayó preso por tres años. Tras planeamientos y adoctrinamientos cristianos se enfila en el movimiento gospel, y próximamente anuncia un nuevo trabajo discográfico, que aún sus seguidores del sur oriente y de Bogotá esperan.

*y hay otro de Contacto Rap que está preso allá. Es un 'man' re precioso pa' cantar, esos manes eran muy profesionales cantando, las coreografías, como hacían los graffitis, como pintaban su ropa, y fueron los primeros que llegaron a grabar un demo. El demo se llamaba "sinfonía de animales" y hacían unas fusiones con música andina, un trabajo bonito en ese momento. Hoy ya se ha avanzado mucho, pero en el momento era una cosa espectacular.*

## **EL Poeta**

En 1982 nace Freddy Gallego en el Hospital de La Victoria. “*El Poeta*” nace cuando una de sus profesoras del colegio lo anima a recitar poesías en las izadas de bandera, en el día de las madres, el día de la familia, el 20 de Julio y demás actos conmemorativos. “...*como era el más chiquitico me veía muy tierno, eso me decía la profesora Odilia, de la cual estaré muy agradecido (...) yo era un poeta del barrio*”. Al cumplir once años, Freddy ya era conocido como “El Poeta” y en 1994 hace su primera aparición como rapero en el Polideportivo de la Victoria.

Aunque su nacimiento como “*El Poeta*” se da en la escuela, de su infancia Freddy recuerda el paso por la primaria como una experiencia poco grata, sus problemas de concentración lo llevaron a repetirla en su totalidad, logrando terminarla a la edad de trece años.

*Todo el mundo decía, este muchacho para inteligente no salió y pues una de mis pasiones era dibujar y la otra escribir. Escribía cuando no entendía ni sabía qué dibujar, y dibujaba lo que no podía escribir. Y esas fueron las bases de mi autoeducación, mi forma de formarme a mí mismo porque no entendía la forma de explicar de los profesores.*

Aquel desencanto con la escuela, que se acrecentaba cada vez más, dejaba ver crudas realidades, de sus compañeros, del contexto mismo, en el que se configuraba un ambiente, por menos decirlo, poco grato para formarse como persona, como joven, como ciudadano.

*Generalmente, por distraído o por caspa, me tocaba lavar platos y pocillos, entonces yo escuchaba en ese momento lo que se hablaba en la sala de profesores, porque quedaba al lado de la cocina. Y algo que me mantuvo y me mantiene aún muy en vilo, fue cómo apostaban los profesores la vida de sus alumnos, ¿y cómo apostaban? Decían,-¿usted cree que Yeison llegue a los diecisiete años?, no, yo no creo que él llegue a los diecisiete años, le apuesto dos mil pesos- ¿cuántas veces apostaron por mi?*

Rehuyendo del aula, y apostando por una formación del todo intuitiva y aislada, Freddy corta el vínculo con sus compañeros del colegio, buscando la compañía y la aceptación del grupo de muchachos desescolarizados de la cuadra, con los que compartió experiencias durante dos años. “*En ese tiempo mi mamá ya se había dado cuenta que yo estaba consumiendo, que yo andaba allá enfarrado, entonces dijo –yo no quiero que mi niño se me pierda-*”.

La mamá de Freddy habla con la directora de la Fundación Creciendo Unidos, quien recibe a Freddy en el taller de panadería, y paralelo a esta actividad, apoyaba en su casa con oficios varios. Freddy tenía claro que no quería volver a estudiar, aunque seguía con el interés de escribir y de dibujar. Y entre el continuo amasar de harina y el calón de los hornos de pan, Freddy conoce a uno de los personajes que lo introducirían en el mundo del rap: John Smite. “*Él fue quien me empezó las bases del rap, a decirme que lo que yo*

*estaba escribiendo lo podía convertir en rima, y si lo podía convertir en rima, sólo le faltaba un golpe abajo y salía, me empezó a explicar lo de los golpes, lo de los ritmos, haciendo big vox”. El rap permitiría a Freddy conocerse a sí mismo, a través de sus letras, que eran su forma de ver el mundo y encontrar un lugar propio de identidad.*

La Fundación no veía importante darle algún tipo de relevancia a estas prácticas, pero al empezar a coger fuerza el movimiento rapero en su interior, abre los espacios y comienzan los foros con los grupos de rap más reconocidos del momento. Llega el grupo Gotas de Rap, acompañado de importantes MC. *“la Fundación ayudó mucho en esa visión social de lo que yo tenía y a tomar mi concepción literaria y a expresarla socialmente. Esa fue como mi apertura para todo”.*

Gracias a que la Fundación estaba articulada al Club Activos, siendo este un “club amigo”, Freddy conoce a Antonio Martínez quien le ofrece la oportunidad de tener su primera presentación en público como rapero. Y tomando como pretexto la organización de un evento cultural en el coliseo del Centro Comunitario, los jóvenes que se iniciaban en el rap, podían tener su primer concierto.

El Poeta prepara dos canciones, es una gran oportunidad para darse a conocer, el público lo conformaban cerca de cincuenta personas. La pista comenzó a sonar, el poeta quiso cantar, pero al poco tiempo de dar inicio al primer tema preparado, se le olvida la letra. Antonio recuerda que *“eso fue terrible para el ‘man’, pero yo le decía, fresco ‘viejo ‘man’, se aprende así, y fue cogiendo práctica y después se vuelve un ‘man’ importante dentro del Club Activos”.*

Para Freddy siempre estará presente el acompañamiento y el ánimo dado por Antonio, *“esa presentación fue aterradora porque salí abucheado, horrible, fue la peor presentación que haya tenido en mi vida, pero fue la primera. Y Antonio desde esa época me vio y me abrazó en su tutoría”.*

## **EL MC como medio de comunicación**

De las enseñanzas de Antonio, lo que para Freddy marcaría su visión de la vida, sería el comprender que más que ser niños trabajadores o jóvenes obreros, eran personas que se estaban formando para ser profesionales, preocupados por su entorno y por su comunidad, jóvenes artistas y comunitarios que podían expresar las inconformidades de la gente y de su entorno a través de diversos lenguajes, que para el caso de Freddy estaría representado en sus líricas.

Era la propuesta del ser rapero, con una identidad propia, comunicándose a través de esta, generando una conciencia social en sus pares y proyectándola a toda la sociedad. *“Había encontrado en la música una forma de identificarme y de contactar gente, de poder extender mis manos y saber que sí las van a recibir, y que uno no está solo escribiendo como un loco. Eso me permitió también ver unos ángulos académicos que no he aprendido ni siquiera en el colegio”*.

Freddy llega al Club Activos en su edad dorada, conoce a Marcelo Cantillo, es el momento en que son merecedores del título de centro de prevención de drogas reconocido a nivel Latinoamericano. *“entonces ahí empezó a romperse y a abrirse más el esquema, ya no solamente como ser de barrio, como ser distrito, sino como ser continente suramericano”*

Para poder entrar al Club Activos, siendo novato, era necesario observar primero desde la puerta del recinto, observar a los grupos reconocidos del momento que se reunían a ensayar. Los MC, graffiteros, breakers y DJ. Los MC se reunían a practicar freestyle, al tiempo que intercambiaban sus composiciones y adoptaban algún novato interesado. *“A mí no me adoptó ninguno de los pelados, generalmente mucho pelado llamaba mucho peladito -venga chino a ver si se intenta esta-. ¿Y qué pasa?, Diego fue uno de esos pelados ‘adoptados’ el que es ahora un breaker internacional”*.

Freddy observaba a Omar, de Contacto Rap, a Integración Racial, a la Etnia, a Gotas de Rap y a las Panteras Negras entre otros. Los novatos se apilaban en la puerta y en las

escaleras desde donde se podían ver las ventanas y todo el movimiento al interior del recinto, eran cerca de cien muchachos que observaban desde afuera a los cincuenta que practicaban dentro del Club Activos. En las paredes que rodeaban el recinto los jóvenes practicaban graffiti, era el lugar para el aprendizaje gráfico. *“Si alguien se pone a destapar capa tras capa va a ver más o menos quince años de arte joven, ahí pegados. Adentro era aprendizaje filosófico del rap y de agilidad del break dance y afuera eran los chinos observando como en una galería artística.”*

Así mismo Freddy recuerda a los grupos locales con los que comienza el Activos; Bajo Territorio, Integración Racial y Ritmo Acción y Poder. El grupo Integración Racial se diferenciaba de todos por ser el único grupo afrocolombiano del momento, con sus canciones, que fueron éxito en el sector, *Desde la trinchera* y *África negra*. Más que gestores o maestros, Freddy los recuerda como compositores, como “poetas”. Se preocupaban por tener un sonido especial, que los diferenciara de los demás grupos, desarrollaron su propuesta de rap fusión acompañados de tambores.

*El final de Integración Racial fue muy feo porque su hermano Robin cayó en las drogas y parte de su caída fue el no controlar las influencias en las que el gremio negativamente afecta, no lo controló y esa influencia lo arrastró al cartucho y después a la L arrastrando cobija. Yo estoy ahora cuidándole los niños.*

El decaimiento del Activos, que tuvo como una de sus causas principales la salida de Antonio Martínez, tuvo como consecuencia la frustración de muchos jóvenes por una apuesta que no podría continuar, un proyecto de vida en el que habían creído y en el que habían invertido todos sus esfuerzos.

*Los muchachos nos hemos criado muy radicales y preferimos matar ese niño antes que entregarlo. El Activos muere así, lentamente, al negarse los pelados a camellar para partidos políticos o por el beneficio de unos y otros que llegaban cada cuatro años a pedir grupos de rap. Esa fue la desventaja, como*

*no teníamos quien nos patrocinara, porque nunca patrocinamos políticos, entonces los mismos políticos se encargaron de acabarnos.*

Con la dinámica inicial y el norte de los objetivos perdidos, llegan al Club Activos nuevos muchachos que consumen alcohol y drogas en su interior. Se comienzan a generar actos violentos, uno de los cuales rebosaría el límite del exceso. *“Fue cuando le tiraron la botella a la coordinadora del COL, se la estallaron encima, la violentaron, fue un atentado, fue un problema”.*

A partir de ese momento se cierran los talleres, y para el año 2002 ya siente la presencia de las AUC en la zona. Dos de los jóvenes que tratan de tomar la coordinación del Activos son amenazados y tienen que irse del sector. *“no era lo mismo porque no teníamos gente que entrara a la Cruz Roja para pedir gestión, como lo hacía Toño y como lo hacía Marcelo”.*

El movimiento rapero se fragmenta poco a poco, cada quien busca darle un nuevo aire pero trabajando por separado, se rompe la comunicación. Quedan seis células a partir del fraccionamiento del Activos, dos de estas se convierten en tiendas de ropa para raperos en el barrio Veinte de Julio, otra queda a cargo de Milton, uno de los raperos que lideraba el movimiento y las tres restantes las trata de recoger Freddy desde su siguiente propuesta; el Colectivo Alta Esencia.

### **Alta Esencia**

Alta Esencia se plantea como una propuesta organizativa que se proponía recoger parte del movimiento rapero y reintegrarlo con programas de autosostenimiento a partir de un sonido que les sirviera para presentaciones y conciertos de sus integrantes y a su vez para hacer talleres de capacitación y formación de nuevos MC.

Partiendo de esa idea inicial se reúnen Asturias, Letal, Fasga, Ripo y Freddy, quienes convocan cerca de treinta muchachos para iniciar las tareas de formación propuestas. Su

sede sería el Salón Comunal del barrio Villa del Cerro, espacio que pierden al no integrar la propuesta con la comunidad de este sector, dejando notar problemas con el consumo de drogas de algunos muchachos. El segundo lugar propuesto sería la Media Torta de este mismo barrio, lugar que finalmente logran posicionar para estas actividades formativas.

La cercanía de Freddy con Antonio Martínez, y esta nueva propuesta organizativa que pretende recoger algunos vestigios del Club Activos, les permite entrar en contacto con la ONG *Christian Aid* y su programa *Fondo de Pequeños Proyectos*, desde donde se gestionaría la compra del sonido y posteriormente los implementos para formación en graffiti.

Llegando la mitad del desembolso destinada para la compra del sonido, los miembros del Colectivo Alta Esencia, organizan los *'toques nocturnos'* y los *'Rap Asaltos'*. Para los toques nocturnos se reunían en algún parque del sector los viernes a las siete de la noche para dar inicio al concierto que se extendería hasta las once, si las autoridades lo permitían. Parque por parque, funcionaban como un tipo de vitrina móvil del hip hop en el que exponían el talento y mensajes de los MC de cada barrio. *"El tema social era nuestra constante siempre, en nuestras letras y las letras de los artistas a los que nosotros invitábamos a montarse, siempre enfocados en una causa y en un ideal"*.

Freddy recuerda que esta visibilización y puesta en escena por todo el sector les permitió adquirir un importante reconocimiento, *"empezamos a tener muchos mirones, positivos y negativos"*. Los *'mirones negativos'* hacían referencia a los desmovilizados, que continuaban ejerciendo control social desde el barrio Canadá. *"Era peligroso porque había mucha gente que lo malentendía y lo malinterpretaba, y si lo malinterpretaba podría decirse a personas que no nos convenía y ese fue el principio de un problema muy serio que tuve"*.

Pero la iniciativa de esta propuesta organizativa seguía moviéndose, y pronto llegarían los recursos para continuar con la segunda fase del proyecto, la formación en graffiti. Podrían adquirir los equipos para aerografía, *"iba a ser el acabose, una cosa súper*

*revolucionaria*”. Pero se llevaron una desagradable sorpresa, y esta vez fue generada al interior de Alta Esencia. Letal, uno de sus integrantes, al que habían encomendado administrar los recursos decide partir sin regreso, una vez llega el desembolso de la segunda parte del proyecto.

*En esos descuidos, firmamos un cheque y le dejamos toda la chequera a él, y él desocupó toda la cuenta y se fue, nos dejó por dos millones de pesos. Yo me envenené, me llené de rabia, boté todo a la mierda. Asturias es alguien a quien yo admiro mucho, porque tiene la paciencia de un buen dibujante, y él aun sigue siendo Alta Esencia. Yo me decepcioné y entré en una etapa de depresión de las que me atacan a mí. Cuando yo entro en esas etapas de depresión es como si volviera a la primaria, me encierro por meses, no salgo, no escribo, me deprimó mucho y me angustio, entonces me desconecto totalmente de lo que pasa.*

Ripo y Fasga continuaron también con Alta Esencia, pero aun así, todo se iba derrumbando nuevamente. Pasados unos meses Freddy aparece en escena. Comenzaron a hacer un balance de lo que habían perdido, y efectivamente habían perdido los recursos, no había nada que hacer al respecto, pero no se habían perdido las intenciones de seguir con el proyecto. Asturias convence a Freddy de reanimar Alta Esencia, pero Freddy no estuvo de acuerdo. Seguirían con el proyecto, pero ya no se llamaría Alta Esencia.

*No le pongamos nombre a esto, no le generemos el símbolo, porque no quiero desgarrar el símbolo en mi mente otra vez, no quiero romper algo que yo había construido. No hagamos símbolos sino dejémonos llevar por el impulso formativo, o sea, como un academicismo, pero un academicismo intuitivo, algo más estético, más poético.*

Comenzando una nueva etapa, un renacer del proceso, Asturias y Freddy deciden organizar el *Victoria Jam* del año 2005, un evento tradicional para los raperos del sector que se llevaba a cabo desde la época del Activos. Comenzaron los preparativos logísticos y la

planeación, era el 25 de agosto, Asturias y Freddy se despiden a las nueve de la noche y cada uno se va camino a casa. En este trayecto Freddy es sorprendido por varios hombres que se movilizaban en una camioneta de vidrios oscuros y en una moto, él logra escapar lanzándose a un caño, subiendo por la quebrada Santa Rita. “*fue tenaz, nunca había visto una cercanía con la muerte así*”.

*Y terminé en Secretaría de Gobierno al día siguiente con Javier Colorado, que me colaboró muchísimo. Los de Secretaría de Gobierno ya habían visto lo que había ocurrido con otros gestores en la Localidad y me hicieron una evaluación de riesgo, pero lo único que me podían dar era un chaleco antibalas y un radioteléfono. Yo me les cagué de la risa con Javier Colorado, y en ese edificio de Avianca yo pensaba, me sacaron del barrio y ahora me toca irme de la ciudad ¿y ahora qué hago? Porque ahí en la Victoria soy El Poeta, afuera no soy nadie, en La Victoria me conocen, me distinguen y me quieren, afuera no soy nadie. Yo me estaba viendo afuera de Bogotá, ¡uy no!, yo me estaba viendo tenaz. Me dijeron Poeta, lo mejor que puedes hacer es no volver por los lados del sur un tiempo, moverte por centro y el norte, y ver cómo te bandeas, porque en este momento no hay con qué mantenerte a salvo.*

Freddy se contacta con el rap nuevamente desde el sector de Engativá, al occidente de la ciudad, llega a una escuela de arte callejero donde conoce a Dager, quien daba asesorías en composición. Freddy vuelve a trabajar en la parte formativa del rap con los jóvenes de este sector y se abre también la oportunidad de grabar un demo, que se llamó *La marca de la calle*, un demo underground que comenzó a circular por Bogotá.

Gracias a la difusión del demo dada desde el gremio, Freddy conoce a Rastro, de la agrupación *Calle Sur*, y logran establecer una propuesta musical conjunta. Acompañados ahora de la influencia Inga de los jóvenes Guatindoy residentes de Engativá, comienzan un trabajo musical que integra el hip hop con instrumentos como el cajón peruano, la armónica y el cuatro llanero. “*Empezamos a camellar hip hop con contenido sin olvidar nuestra*

*formación. Las canciones son de una energía muy distinta a la que tú sientes de rap pero es temática de rap, una temática de conciencia, muy directa, con una música muy armónica.”*

## **El retorno**

Pasados unos años, Freddy decide averiguar si las condiciones están dadas para regresar a su barrio, encuentra que dos de los reinsertados que encabezaron aquella persecución tenían orden de captura por haber reincidido, ya habían salido de la ciudad y la ley de Justicia y Paz no los acogería.

*Y bueno lo primero que yo hice fue hablar con mi hermano, mi hermano es policía. Cuando a mí me sacaron del barrio mi hermano fue el primero en investigar y él se dio cuenta de lo que había pasado. Había un pelado que empezó a hablar mal de mí, con una gente que era muy mala y esos manes empezaron a mal interpretar lo que yo estaba diciendo en el salón, pensaron que yo estaba buscando pelados para pandillas.*

Freddy regresa a su barrio, pero las condiciones serían diferentes. Los actores armados que lo habían sacado de la zona le advierten que no puede seguir con talleres formativos que tuviesen contenidos políticos, “*Así, me lo pusieron, muy marcante*”. Ante este nuevo panorama Freddy decide expandir su trabajo fuera del sector, los talleres se harían afuera, pero el trabajo sería expuesto dentro de la Localidad. Excepcionalmente acepta realizar talleres en colegios o en bibliotecas, asegurándose de que el total de sus participantes porten el uniforme del colegio.

*Entonces así no hay fisgones, es más limpio, estamos más calmados. Que uno pueda decir, bueno, esta es la traducción de yo tuve un sueño, de Malcom X, este es el discurso de Camilo Torres antes de irse a la revolución, que yo pueda repartir esos documentos con los pelados que quieran y que compartan esa*

*vaina sin que los otros lo recojan y digan, esto me sirve para la listica de su sufragio.*

Recogiendo la experiencia de los talleres que logra llevar a cabo, tanto dentro como fuera del sector, Freddy propone dos eventos, *Rap al Parche*, donde se exponen los nuevos talentos y *Rap Asalto*, dedicado a mostrar a los MC más jóvenes. Así mismo enfatiza que tanto los jóvenes que vienen de otros sectores, como los del propio sector, conozcan las realidades de sus barrios, *“porque las energías cambian, cada sitio tiene una energía, una manera de conducta, entonces, son cosas que les explico para que lo sepan desenvolver en cada escenario”*.

Aunque a una escala mucho más reducida, el esfuerzo de este gestor y rapero continúa, junto con su compañero Asturias, que aun recoge y se identifica con el símbolo y el proceso desarrollado desde Alta Esencia. Los toques nocturnos ya no pueden llevarse a cabo por motivos de seguridad y los *Rap Asaltos* que convocaban cerca de doscientos jóvenes, reúnen en esta nueva etapa entre cuarenta y cincuenta. *“Y también porque culturalmente la gente se ha adaptado a vivir con su cultura en DVD, y nunca salen de ahí, de sus casas, ya entendemos eso. Pero también ha llegado nuevo talento, esa es la ventaja; desde Cali el Cirujano de la Lírica y el rapero XL”*.

### **Recorriendo el barrio, territorios del rap**

Durante el 2007 Freddy traza y emprende un recorrido para mapear lo que ha quedado del movimiento rapero en el sector. Se encuentra en el Centro Operativo Local de la Victoria con Fabián de *Imperial Ghetto*, una agrupación conformada hace pocos meses. Fabián, de dieciocho años de edad, llega en compañía de su novia y de su hija de seis meses. Habla sobre unos talleres para MC liderados por Milton, conocido como ‘Abarco’, a los que asiste su grupo y otros grupos jóvenes en el barrio La Herradura. Freddy, un poco en broma, un poco en tono de reclamo, cuestiona a Fabián el no haberle contado antes de los talleres de

Abarco y no haberlo invitado a escuchar la grabación del primer demo, producto de los talleres.

Fabián, quien asume una postura de discípulo abnegado, acompaña a su maestro. El Poeta va por el barrio en la búsqueda de los demás compañeros del movimiento hip hop. Freddy, Fabián, su novia y el coche del bebé, se dirigen hacia el local de tatuajes de Shedda en el Centro Comercial de la Victoria. Shedda, como lo hace saber Freddy, es un joven que llegó de Cali hace cuatro años, y más que haber sido notoria su participación en algún grupo, se ha dedicado a ser observador de las distintas dinámicas del gremio en el sector. Shedda dice que del movimiento rapero no ha quedado mucho, pero coinciden en que todavía existe alguien que puede dar cuenta de lo que ha pasado en estos últimos años, se trata de Elvis, de la desaparecida agrupación Integración Racial.

Tras su paso por el Ejército, hace algunos años, Elvis regresa al barrio como pensionado de esta institución, luego de haber sufrido un accidente. Es ahora un hombre corpulento que ha puesto un gimnasio en la vía principal de la Victoria. En busca de Elvis, van Freddy, Fabián, su novia y el coche del bebé, atravesando aquella concurrida vía comercial.

Al llegar al gimnasio, Elvis se sorprende al ver a Freddy, casualmente lo estaba buscando en esos días, lo necesitaba con urgencia, ya que tras la adecuación y remodelación del recinto, necesitaba que él elaborara un mural en una larga pared del fondo.

Este hombre parecía no dar abasto con todo el público presente, daba asesorías personalizadas en las rutinas de ejercicio a lo largo del todo el espacio. El gimnasio ofrecía sesiones especializadas de abdominales, para tener el abdomen soñado, clase de spinning, clases de capoeira. Las tarifas oscilaban desde veinte mil pesos el mes y dos mil pesos el día de entrenamiento. Al fondo Freddy tomaba las medidas de la pared.

Hablando intermitentemente Elvis se mostraba muy interesado en tratar el tema de la cultura hip hop, porque según él, había muchas historias que contar. Hacía pequeñas acotaciones sobre el Club Activos, recordaba el encuentro que tuvo hace unos días con

Marcelo Cantillo. Hacía notar su profunda decepción cuando hablaba sobre la falta de apoyo que él y sus compañeros sintieron cuando se fue al piso el proceso del Club, y de cómo le dieron la espalda a Freddy con el grave incidente que tuvo.

Elvis hizo notar que la dinámica del sector era muy “pesada”, razón por la cual decide irse un tiempo del barrio y vincularse al Ejército. Finalmente decide regresar a su barrio porque también hay gente buena, emprendedora. El retorno de Elvis es diferente, ya había abandonado la idea de seguir con el rap, de eso no se vive. Decide abrir un gimnasio que lleva funcionando dos años, y paralelo a esta actividad estudiar educación física.

Elvis no puede evitar hablar de su hermano Robin, ex integrante de la agrupación Integración Racial, refiriéndose a la problemática de la droga en la Localidad y a la proliferación de ‘ollas’, conocidas por él en casi su totalidad. Tras una etapa depresiva Robinson pasa del alcohol a las drogas quedando atrapado en la adicción. De olla en olla Elvis va en busca de su hermano. Las personas que frecuentan estos lugares se sorprenden al verle, él es el ‘man’ del gimnasio, nada tendría que ir a buscar allí. Pero las personas que Elvis encuentra también lo sorprenden, niñas muy jóvenes y señores de corbata, es un problema que no discrimina género, edad ni condición social.

Afrontar el problema, la nueva realidad de Robin, ha sido muy difícil tanto para su hermano Elvis como para sus conocidos y amigos. Robinson, reconocido gestor cultural y líder del movimiento rapero y quien daba apoyo a los jóvenes consumidores del momento, termina inmerso y consumido por la droga. No se explican cómo pudo sucederle algo así.

Elvis dice que del movimiento gestado en torno al hip hop en el sector queda, por mucho un diez por ciento, afirma que en su mayoría los muchachos se fueron y a otro tanto los mataron. Vuelve a insistir en que hay muchas historias que contar. Pero en la inagotable intermitencia de su relato, y en aquella amalgama de experiencias gratificantes y dolorosas, decide finalmente no hablar más del tema, recordar no vale la pena.

Rumbo a los talleres de Abarco. Llegan nuevamente Fabián, su novia, el bebé y Andrés, otro compañero de la agrupación *Imperial Ghetto*. El punto de encuentro sería la Iglesia de La Victoria, desde donde subirían aproximadamente siete cuadras hasta llegar al barrio La Herradura. Durante el trayecto Andrés se refiere a El Poeta como “su escuela” en el mundo del hip hop; Poeta fue quien lo formó como MC y lo apoyó a desarrollar su estilo propio. Fabián corroboró lo que Andrés decía, e indiscutiblemente, Poeta también fue una escuela para él, pero que a diferencia de la, ya desaparecida, organización Alta Esencia de Poeta, ellos habían creado un grupo underground, es decir, que no les interesaba hacerse visibles, para no tener los problemas que Poeta tuvo, pero que sí les interesaba grabar un demo.

Los integrantes de esta agrupación se conocen en el colegio Juan Evangelista. Mauricio, Fabián, Gabriel, el Paisa y Andrés serían los integrantes de este grupo. Andrés, quien fue el primero en conocer a El Poeta, transmitía al resto del grupo los nuevos conocimientos adquiridos.

*El rap ha sido de toda mi vida, mis tíos, cuando yo era pequeñito, me llevaban a bailar break y en esos talleres fue donde yo conocí a El Poeta, donde yo lo vi por primera vez. Mis tíos son de por acá pero ellos ya tienen hijos, esposa, trabajan y muy de vez en cuando bailan. De no ser por el rap yo sería un fumón y un ladrón, porque no iba por el camino que era, y eso se lo debo a El Poeta. Yo lo aprecio y hago que la gente lo respete, porque él merece mucho respeto. Es tan joven y es como si fuera mi abuelo, con su sabiduría, él me lo enseñó todo. Él me decía; esto es así, y me regañaba, me hacía entender que el rap era lo principal, entonces yo sembré esa idea también.*

*Imperial Ghetto* toma ideas de diferentes tendencias, y más que ser un grandes raperos, a los que se denominan “de la escuela del Poeta”, les interesa dedicarse a enseñar, a reproducir esta cultura y llenar de sentido su propia estética, el sentido de llevar la ropa ancha, “si están poniéndose una ropa que no lo hagan para mostrar que fuman marihuana, sino que la gente diga, el pelado se viste así porque él canta”.

Aunque se siente la ausencia de la mayoría de sus integrantes, -Andrés y otros de sus compañeros están prestando el servicio militar-, se han puesto como meta, además de grabar un demo, llegar a tener, algún día, su propio estudio de grabación.

Las presentaciones, los recursos y el público que Andrés logró conseguir, se remontaban a su anterior grupo *The White Brothers*, en el que en muchas ocasiones se veían obligados a interpretar reggaetón sopesando la circunstancia del proyecto y del pago. El dueño del centro comercial Puerto Colombia, en el centro de la ciudad, -quien tras incendiarse el establecimiento comercial sale apresuradamente de la ciudad-, era quien patrocinaba el grupo. Pero los muchachos no se daban por vencidos y conseguían participar en eventos organizados en el Velódromo de San Cristóbal, en diferentes bazares y en el Centro Operativo Local. Constituyeron así mismo relaciones solidarias con diferentes grupos, compartiendo pistas y grabaciones en estudios caseros, equipados de un computador y un micrófono.

De su experiencia organizativa Andrés recuerda su participación en Alta Esencia, la organización de El Poeta, aun sin saber si este colectivo existe actualmente.

*Yo dejé Alta Esencia porque había gente que creía que yo no era para esto. Yo soy una persona con un objetivo claro y pues dije, voy a luchar por esa vuelta. Ellos decían que yo no podía. A decir verdad tuve un progreso muy rápido para ser novato y pues yo siempre le he metido moral a esta vaina y no me he dejado de nadie. Poeta me enseñó cuatro cosas y me dijo vaya explore el mundo a ver qué puede hacer usted por el rap.*

Así recuerda Andrés su paso por Alta Esencia, *The White Brothers*, *The family crew* e *Imperial Ghetto*, aunque reafirmando su trabajo individual, participando y cantando en los grupos que lo llamen. “*Yo creo que es mejor hacer las cosas por mí mismo*”.

Las dificultades con las que ha sorteado este joven en la búsqueda de su identidad como rapero comienzan desde su familia, su forma de vestir ancho desconcierta a sus tías, que

suponen actos delictivos que implícitamente se asocian con esta estética de vestir. Pero más allá de un problema estético, o que se quede sólo en este, Andrés evidencia el problema con el que se enfrentan muchos de los jóvenes raperos del sector; los grupos de limpieza social.

*Nunca me pasó algo realmente tan malo, pero estábamos una vez sentados en una esquina y una camioneta llegó, bajó un vidrio y nos tomaron unas fotos, después apareció un letrero que decía “los niños juiciosos se acuestan antes de las diez, los que no, los acostamos nosotros”. Uno trata de no estar por ahí tan tarde pero con esas cuestiones, a veces salimos tarde de ensayar y nos toca a la una o dos de la mañana por ahí, yo no veo que eso tenga nada de malo. Al Poetica le pasó también un caso, pobre man. Yo no sé por qué, no encuentro razón porque él es muy buena persona, no se mete con nadie. Ya sabrá cómo hacer las cosas después de esa experiencia.*

Los logros que ve Andrés en el trayecto de su experiencia como rapero se traducen en el reconocimiento del público del sector a partir del arte, del canto. La posibilidad de grabar es para su grupo el principal logro.

### **Talleristas y metodologías**

Al llegar al salón comunal del barrio La Herradura, podía verse al fondo del recinto, en una pequeña tarima, a dos personas, una de ellas era Abarco, y un niño de doce años, que también hacía parte de la agrupación *Imperial Ghetto*. En la tarima había una grabadora en la que escuchaban pistas de rap y se escuchaban también las grabaciones que había hecho Milton, en un improvisado estudio montado en su casa, en el barrio Quindío.

Los integrantes de la agrupación *Imperial Ghetto* estaban conformes con el material grabado, fue para ellos un muy buen producto. Escuchaban también los demos de las otras

agrupaciones y resaltaban la variedad de estilos que habían confluído en el proyecto de esta grabación.

Milton, un hombre de veintiocho años aproximadamente, estaba algo impaciente por comenzar con los talleres, esperaba que le trajeran el sonido y hasta el momento habían llegado pocos muchachos.

Los talleres organizados por Abarco, eran un lugar de confluencia de raperos y su convocatoria se daba a través de redes barriales de este movimiento, muchachos que se enteran por amigos y conocidos que quisieran aprender o perfeccionar un estilo, o simplemente conocer cuál era el trabajo de los distintos grupos, socializar su experiencia. *“Ellos llegan acá y si ven que en verdad es lo que quieren, ahí se quedan. Aquí llegan pelados de varios barrios, el negrito viene del Córdoba, y cuando nos encontramos nos ponemos de acuerdo y venimos acá, y cada uno se encarga de ‘regar la bola’ ”.*

Milton abre la convocatoria a los talleres, es una iniciativa propia, Abarco no pertenece a ningún grupo. Se ofrece como tallerista de los muchachos que llegan como principiantes. *Imperial Ghetto* y otros grupos con cierta experiencia, llegan motivados por la oferta del estudio de grabación de Milton. *“uno viene por compartir las cosas, porque sabemos que tenemos que estar unidos. A mí no me gusta estar pendiente de los chismecitos”.* Andrés dice que Milton conoce la historia del rap en el barrio, conoció a Shaggy el creador de la *Ropa Nasa* para raperos, conoció a Omar de *Contacto Rap*.

Minutos más tarde se monta el sonido y los muchachos empiezan a practicar freestyle, la dinámica del taller consistía en que todos pasarían a la tarima.

Milton interrumpe la sesión y da algunos ‘avisos parroquiales’, informa que el domingo 16 de septiembre se llevará a cabo el Festival de la Cultura en Vista Hermosa – Ciudad Bolívar, tendrán “tremendo sonido”. Les extiende la invitación para que el movimiento hip hop de la Localidad haga presencia en dicho evento, aclarando que cada quien va por su cuenta, en especial todo aquel que sea menor de edad, él no va a responder por nadie. Les

explica que logró obtener para ellos cuarenta minutos en tarima, habría que sortear, entre los asistentes, quién se sube y quién no. No hay pago, no hay refrigerio, no hay transporte, pero el sonido ‘del putas’.

Así mismo, Abarco les hace saber que, en el Festival de la Cultura de San Cristóbal, -que tendrá lugar el sábado 29 y domingo 30 de septiembre de 2007-, se presentará él gracias a su participación en una convocatoria. Adicional a esto logró gestionar el espacio que les correspondería a ellos, y aclaró que de no ser por él, los participantes en su taller, se hubiesen quedado por fuera del evento. Los incitó a protestar por la mala gestión de los organizadores del Festival.

Comenzaron a pasar los y las jóvenes, uno a uno y por parejas conformadas de distinta forma, a veces repitiendo tarima los más experimentados, a veces extendiéndose más de dos canciones. Después de cada presentación Abarco intervenía pidiendo aplausos y más aplausos, dos a tres tantas de aplausos, recordaba de dónde venía cada uno de los muchachos, el grupo, el barrio y los felicitaba a todos.

Les recalca que eran ellos mismos los que habían logrado desarrollar su propio estilo, que ellos estaban configurando el “verdadero” movimiento de hip hop de la Localidad. Tenían que demostrar que no eran los dos mismos ‘pelagatos’ de siempre los que hacían hip hop y que definitivamente en el hip hop no había “maestros”. Los únicos maestros eran los “maestros de obras”, -del cemento y del palustre-, No debían dar crédito a los que se las daban de maestros por grabar cualquier demo. Si algún día les preguntaban ¿qué les enseñó Abarco?, ellos tenían que responder: a ser humildes, la esencia del verdadero MC.

En otra de las intervenciones o interrupciones, Milton volvió al mismo punto de los “maestros” y le preguntó al más joven de *Imperial Ghetto* si él sabía a qué maestro se refería, porque según él todos saben de quién se habla pero no se dicen nombres propios, y el muchacho le confirmó al oído el nombre del “maestro”.

En las últimas tandas se presenta un muchacho con uniforme de colegio, con una canción que habla sobre la muerte, Andrés dice que el muchacho escribió esa canción porque sufre de epilepsia y en uno de sus ataques, según dice, vio la luz y a Bob Marley. Milton cuenta la historia del muchacho al público presente después de su intervención y habla también de la muerte, de cómo la muerte nos ronda en cada esquina, que ronda a su mamá que ya está ‘cucha’, que nos puede llegar en cualquier momento y que ‘bacano’ que el compañero pudo ver la luz. Milton se extiende un poco en su discurso sobre la muerte y le piden que más bien deje subir a otro MC a la tarima.

Los micrófonos quedan abiertos al finalizar el taller y Milton se va a un rincón a conceder turnos de grabación y a tratar asuntos pendientes, el taller llega a su fin a altas horas de la noche.

El niño de *Imperial Ghetto*, que había servido de ayudante de Milton durante el taller, confirmó que al maestro, que con tanta insistencia se refiere Milton en todos sus talleres, es El Poeta. Aclara que ellos no tienen nada en su contra, es sólo un problema de Abarco.

Escuchando el grupo *Public Enemy*, Milton descubre su interés en el rap. Canciones que hablaban en contra del gobierno, en contra de la fuerza pública, en contra de los políticos. Atentamente va aprendiendo aquellos golpes de voz y después se despertaría su interés por el *break dance*.

En el barrio Quindío Milton ha vivido por 23 años, los cinco primeros años de su vida residió en el barrio Santa Inés, donde sus padres pagaban arriendo. Después de adquirir un lote en el barrio Quindío la familia se traslada a este sector de la zona alta.

*...y nos fuimos para arriba, para loma, y ha sido lo mejor que ellos han podido hacer porque yo soy muy, muy arraigado a mi tierra y a mi barrio que me ha dado mucho. Allá me crié y gracias a Dios soy libre de todos los vicios, siendo un barrio tan popular. He aprendido, he probado de todo y gracias a dios hoy sé lo que les puedo decir a mis hijos, un consejo, qué pueden hacer, qué no*

*pueden hacer, porque más o menos he aprendido qué es lo bueno y qué es lo malo y aún así sigo aprendiendo, todo los días evoluciona uno.*

La primera agrupación que conforman Milton y sus vecinos se llamó *Los Primos Rappers*, muchachos de colegio que se escapaban de la institución educativa para hacer rap. Sin importar la hora, ya fuera de madrugada, practicaban freestyle y se construiría un fuerte lazo con sus amigos de la calle.

Al conseguir pistas de grabación sobre las cuales podrían cantar, conformarían como segunda agrupación *Sound Park*. Contaban ahora con el acompañamiento de pistas en cassette francesas traídas por el DJ David French. *“Empecé a evolucionar, a tener contacto con productores, con otras localidades. Definí mi estilo, desarrollé un estilo que me gustaba, que a la gente le gustaba”*.

Para Milton el hip hop en Bogotá tiene sus orígenes en la Zona Cuarta, después llegaría al sector de Ciudad Bolívar. Como grupo destacado de la zona, el recuerda a la agrupación *Nueva Generación* del barrio La Belleza.

*...ellos tenían una organeta, sino que ellos eran muy malvados, eran muy malos, robaban y de todo. En esa época yo estudiaba en el colegio Los Alpes, tenía como once o doce años. Uno de ellos, que era el vocalista principal, lo mataron en Juan Rey, le dieron plomo porque era muy malvado. Los otros muchachos se empezaron a quedar quietos, no siguieron haciendo rap ni nada.*

Para Milton la incursión del Festival Rap a la Torta y el Festival de Hip Hop al Parque acabó con el movimiento de la zona al formarse una ‘rosca’, que admitía a los mismos año tras año. Después de la desintegración de *Contacto Rap*, en uno de estos festivales puede conocer el trabajo de *Ritmo Acción y Poder*.

*...eran de aquí de la Localidad, ellos tenían organeticas y cambiaban música, eran empíricos y empezó a irles bien. Lo que pasa es que uno los veía todos los años, y todos los años, entonces ya uno sabía por dónde iba el proceso.*

*También había otro muchacho, el MC Caldas, y esas han sido a las únicas personas que he visto representando a la Zona Cuarta en eventos distritales.*

Milton sienta su posición al decir que no quiere saber nada del *Festival Hip Hop al Parque*, sólo le interesa el rap underground, como un contrapeso al rap comercial, que circule en un espacio restringido, no es música para todo el mundo. Para Abarco no hay movimiento underground más allá de el que él mismo propone. *“hay uno o dos personajes que por aquí que hacen tallercitos también, involucran a los muchachos. Yo no doy más razón de eso porque de pronto no se medir las palabras y voy y la embarro”*.

Para Milton entre los grupos de rap que marcaron a toda una generación de la zona, pueden contarse a *Mafia y Poder* del barrio Pinares *“hicieron grafiti y en esa época pues era una novedad”*, el grupo *Bajo Territorio* de donde sale uno de sus integrantes a conformar la reconocida agrupación de break dance *Style Force* y el actual tallerista y gestor Mario Cantor “El Che”. *“ellos han ido a representar al país en Vancouver - Canadá, en una cumbre que hubo de break dance, entonces pues buenísimo por ellos, y eso ha sido para mí un orgullo”*.

Pero esta nueva motivación por salir del país, haría que muchos viajaran a México, a distintos festivales. País latinoamericano que por su cercanía estaba más próximo a recibir la influencia hip hop proveniente de Estados Unidos. *“ellos quieren hablar de giras, hablar de gánster, hablar de que los persiguen para darles plomo, todo eso, son influencias que vienen desde el otro lado y la gente las retoma y las habla, habla sin medir las palabras”*.

El lugar y el proceso desde el cual Milton consolidaría su propuesta, dentro de este movimiento, sería el estudio de grabación *Aguerrido Loma*. Esta iniciativa surge fuera de la zona cuarta, en Ciudad Bolívar. Abarco y su compañero Samurái inicialmente abren *Sangre Oculta Estudio* para recoger y difundir el rap de este sector de la ciudad con una propuesta underground. Su compañero Samurái pasa una propuesta al IDCT, la cual es aceptada y esto lleva a que el estudio de grabación se popularice, en palabras de Milton, *“se prostituyó el estudio, ya dejó de ser underground y se volvió un estudio comercial”*. Las

diferencias entre sus dos socios, llevaron a que se cerrara el estudio. Abarco regresa a su barrio con la idea de abrir un estudio propio, al que llamaría *Aguerrido Loma Estudios*.

*Eso ha sido con las uñas, ha sido con platas de mi trabajo, con platas de...,no digo que del rap me ha llegado mucho dinero para esto, pero si. El rap no ha sido tan mal agradecido conmigo y pues se vendió el CD por ahí en la calle, y así poco a poco fui consiguiendo un computadorcito normal, después lo adaptamos con una tarjeta de sonido Sound Blaster Line. Ya empezó a sonar bien, comenzamos a comprar programas, compresores de sonido, micrófonos y audífonos. Hoy en día pudimos armar la cabina de audio y ya el sonido ha mejorado en un ochenta por ciento, pero todavía necesito que suene mejor, por respeto a los artistas, en eso es que estamos.*

Milton habla sobre los talleres. Dice que los recursos han sido logrados gracias a un programa del Fondo de Desarrollo Local. El espacio arrendado para ejecutar el proyecto correspondía a la UPZ del barrio La Herradura, y después de treintaicinco horas ejecutadas del proyecto pierden el espacio por el consumo de droga de algunos muchachos fuera del recinto y en sus alrededores. Al llegar al nuevo espacio los muchachos entienden que al continuar con la misma dinámica perderían el espacio de los talleres nuevamente.

El objetivo principal que propone el taller a cargo de Milton, es lograr que el tiempo que los muchachos le dedicaban a estar en las esquinas consumiendo droga y pasando el tiempo, lo dediquen ahora a la música, “y ahí tenemos un pequeño avance, así sea un poquito”. Él se propuso como docente viendo la necesidad de cambiar la dinámica de los talleres, ya que consideraba que estos habían caído en manos equivocadas.

*De pronto yo quise ser el docente de esto para poder cambiar la historia de que siempre llegaban unos muchachos a que un tallerista les llene la cabeza de cosas y a la final resulte vendiéndole lo mismo de él. Entonces, digámoslo así, como a crear clones de ellos mismos, a enseñarles que esto tiene que ser así,*

*que tiene que cantar de esta forma y hasta les hacen las letras, entonces no dejan ver la personalidad de los muchachos.*

Su planteamiento sobre lo que correctamente debería ser un taller estaba dado por, simplemente, no enseñar nada sobre el rap. Las enseñanzas se centrarían en aprender sobre el valor de la humildad. *“porque el rap no se enseña, el rap es calle y el rap es vivencia, la persona por sí sola aprende, aquí no van a salir con un certificado que diga: usted se volvió rapero en los talleres”*. Manifiesta también, dar un trato igualitario a todos los participantes del taller, es un espacio en el que todos son artistas y personas autónomas que muestran su talento.

*...no necesitan de un supuesto “maestro” porque aquí en Colombia no hay alguien que se pueda considerar maestro. Tiene que ser una persona que se haya jubilado en el rap, que haya vivido toda su vida del rap, que haya hecho giras internacionales, que tenga mucha trayectoria para poder se maestro. Hay gente que ni siquiera puede con sus propios proyectos y ya quieren involucrar a los jóvenes y enseñarles, eso es lo que a mí de pronto me da ira.*

Para lograr una escuela de hip hop, denominada por Milton como “equitativa”, se requerían sólo equipos de grabación, tornamesas, materiales para graffiti y algún técnico que les enseñara a manejar dichos equipos e implementos. *“que no vengan a cambiarles la mentalidad, a cambiarles las ideas, vuelvo y digo que no, no estoy de acuerdo con eso”*.

Para concluir los talleres, que fueron formulados y propuestos desde el Fondo de Desarrollo Local, quedaban aproximadamente veinticinco horas. Como resultado de estos talleres, al igual que los talleres de rock, artes plásticas y medios audiovisuales, el Fondo propuso un gran evento de cierre el 20 de octubre de 2007. Para Milton esto no era suficiente, trabajaban en la planeación de un evento hip hop para mostrar lo que había surgido de este movimiento en la Zona Cuarta, *“que no sean sólo uno o dos personajes que salen de la zona a representar, hay más de veinte artistas en la zona trabajando el underground”*.

Con el fin de darles a los participantes del taller un producto como resultado de su esfuerzo y dedicación, Milton los invita a grabar un compilado en su estudio *Aguerrido Loma*. “*Nos encargamos de reunir a todos los raperos de la zona, de Zona Cuarta, a los raperos reales, a los underground, porque a los otros el ego no les permitía estar acá, con los ñeros, como se dice*”. Para recuperar la inversión, sin contar con más recursos que su propio trabajo y el estudio de grabación, los muchachos asumieron el compromiso de vender los discos. “*y es muy criticado porque como lo del pobre siempre es robado, va a ser muy juzgado, yo se que sí, pero así es, así se comienza*”.

Una vez se terminen las horas establecidas para los talleres de formación Milton se ha propuesto seguir grabando con los muchachos. Para él el esfuerzo mayor fue lograr reunirlos y fortalecer ese pequeño gremio de raperos.

*Voy a intentar hacer algo por permanecer, porque si no, sería dar un paso atrás y ahí volveríamos a caer en manos de personas inescrupulosas que se aprovechan de ellos. Van y se ponen en manos de esas personas, personas que acabé de nombrar, les regalan su tiempo y su arte para ir a engrandecer a otros, eso es lo que no quiero. Voy a hacerlos valorar como artistas y que no vuelvan a eso.*

Los grupos que confluían en el taller de Milton se caracterizaban por su estructura cambiante, grupos que mutaban y se reconfiguraban continuamente, se creaban y se rompían parches, mes a mes, según la conveniencia, afinidad o determinado tipo de asociación para presentarse en diferentes conciertos y convocatorias a festivales.

De los raperos reconocidos, que jugaron un papel importante dentro del Club Activos y que continúan con su identidad, trabajo y propuestas dentro del hip hop, han quedado Freddy ‘El Poeta’, Mario ‘El Che’ y Milton ‘Abarco’ como solistas y talleristas. De las agrupaciones de aquella época y con un marcado reconocimiento por el gremio de los raperos, a nivel local y distrital se ha mantenido, por más de doce años, *Ritmo Acción y Poder*.

## Ritmo Acción y Poder

*Batalla, batallero, ideológico guerrero.*

De un grupo de veintidós jóvenes, que se conformó hace más de diez años, han quedado Iván, Mauricio, Marcos y John, los actuales integrantes de *Ritmo Acción y Poder*, amigos de barrio y de colegio. Mauricio recuerda que los observaba bailar, lo de él era el baile. El primer acercamiento al grupo, y que servía como rito de iniciación, consistía en apretar el play de la grabadora. Tanto el play en la grabadora como tomar fotos en los conciertos, recuerda Iván, era el nivel inicial de participación.

El grupo se reunía en el las calles del barrio Bello Horizonte, al que bajaba, desde Las Columnas, el grupo *Contacto Rap*. De este grupo los integrantes de *Ritmo* y otros muchachos se alimentarían y compartirían su experiencia en coreografías y su novedosa propuesta de música en vivo. *Ritmo* se iba fortaleciendo como grupo y lograron tener acceso al salón comunal del Bello Horizonte para sus ensayos. Omar uno de los integrantes de *Contacto Rap* y de los mejores bailarines de la época, los sorprendería a todos con la grabación del primer CD de rap. “*En ese tiempo el que podía sacar una producción, la sacaba en casete. Omar nos mostró el primer CD de rap y nos dijo, aquí está, y nosotros, ¡uy!*”. Lo que Omar les daría a conocer en esa época sería uno de los primeros máster de grabación, pero el esfuerzo llegaría hasta ahí, ya que de aquel trabajo no se podrían sacar copias por falta de recursos.

*Ritmo* se iba minimizando poco a poco, algunos padres de familia no estarían de acuerdo con dejar a sus hijos participar de esta iniciativa, en la que el principal espacio de encuentro era la calle. Para John, su incursión en el grupo y en esta cultura tuvo serias repercusiones familiares. “*Las mamás decían que esa música era de gente viciosa, que uno se estaba metiendo con quién sabe qué gente, que ¿por qué estaba llegando tarde a la casa? y ¿dónde estaba usted?, que muéstreme los ojos y ¿a qué huele?*”. John y sus compañeros

aclaraban a sus familias que aquel grupo de rap era conformado por muchachos comunes y corrientes, y para demostrarlo invitaban a sus madres y familiares a los conciertos.

*Al vernos en la tarima se sintieron orgullosas. Les mostrábamos la foto en el periódico y decíamos: vea mamá, estoy en el periódico, y no hablan de que yo soy un matón sino un artista. La familia empezó a aceptar, a vernos de ropa ancha, respetar y hacer respetar nuestro trabajo, porque no es fácil sentarse a escribir y ensayar horas y horas y desgastarse la garganta, e ir luego a pintar un muro, eso no es fácil.*

De los veintidós integrantes iniciales, se presentaron doce en 1996 al *Festival Rap a la Torta*. John decía que el poder ver a doce personas coordinando en una tarima era un show. Los grupos destacados del momento como *La Etnia*, *Gotas de Rap* y *Contacto* hacían coreografías. La importancia de aquellas coreografías, según Iván, consistía en que fueran muy movidas, rápidas, para poder observarlas atentamente y aprender nuevos pasos. “*En ese tiempo el MC no era tan notorio, pues sí se hacían líricas pero la cultura no estaba tan enfocada en eso, o en el grafiti, no había tomado tanta fuerza como hoy en día, era más breaker y coreografía*”.

Las primeras líricas, recuerda Mauricio, fueron escritas por la hermana de Marcos, quien no era rapera ni pertenecía al grupo “*ella no lo hacía con un sentido de rapera, que fuera rapera, o sea, escribía letras y las adaptaba, les daba sentido a nuestras ideas*”.

Con el pasar de los años, de aquel grupo de doce muchachos que bailaban, quedaron sólo cuatro. Para John, esta perdurabilidad de sus actuales integrantes se debe a una filiación, más que de un grupo musical, de un grupo de amigos.

*Había un fortalecimiento como familia. Ritmo ha perdurado en el tiempo por esa fuerza que nos dimos entre nosotros. A nosotros nos importa tanto el uno*

*como el otro y siempre estamos en contacto, nos reunimos para hacer un almuerzo, nos vamos a ver una película o a jugar X-box. Nosotros no solamente nos vemos cada ocho días para ensayar, sino para compartir. Cuando estamos con ganas de irnos a tomar, pues vamos a tomar, pero es algo muy ocasional.*

Mostrándose y comportándose de forma, según ellos, zanahoria, siempre en contra del consumo de drogas, los integrantes de *Ritmo* son conscientes y critican explícitamente cómo la cultura del hip hop ha sido permeada durante muchos años por el vicio de la droga, y las formas en que el consumo se hace explícito en videos musicales. Para ellos el rap ha sido algo muy diferente.

*Nosotros lo tomamos por otro lado, para nosotros el rap es la válvula de escape. Yo creo que todas las personas en el mundo deben tener esa válvula de escape, bien sea la música, la pintura, la danza o cualquier otro arte. Llega un momento en que uno está tan metido en sus problemas que necesita salir, y la válvula de escape para nosotros fue el rap. Ahí salimos de todo ese problemita que teníamos; en la casa, en la sociedad, en el trabajo, y ese día que nos veíamos para ensayar era a sacar toda esa energía que teníamos ahí almacenada, que de pronto se iba a convertir en otra cosa y decidimos convertirla en música.*

### **Al Ritmo del Activos**

Los integrantes de *Ritmo* recuerdan la época del Club Activos, como un momento y un espacio muy importante para conocer grupos y participar en eventos. A pesar de ser *Ritmo*, ya un grupo con cierta trayectoria y reconocimiento en el sector, al igual que todos los grupos que llegaban, tuvieron que presentar una audición para poder ser partícipes de este proceso.

*Allá no entraba cualquiera, porque no es como hoy en día que es muy comercial, en ese entonces era muy underground. Uno tenía que pasar pruebas y demostrar que de verdad estaba metido en el cuento con toda la fuerza, o si no la gente no entraba y no la dejaban ver videos, no mostraban revistas, ni música ni nada. Cuando entrábamos allá ya teníamos amigos, ya veíamos videos en el Activos. Omar que era en ese momento el líder de Contacto, traía los videos de break, mostraba los pasos que él había aprendido y los enseñaba a otros, eran como talleres pero no talleres establecidos; que vamos a hacer esto y hoy la clase es así, no. Omar empezaba a girar y el otro que estaba ahí intentaba hacer lo que él hacía y si podía lo corregía. Era una sesión break de una hora, y después veíamos un video, escuchábamos música, y que vea lo último que ha sonado, esto es lo último que ha llegado, esta revista. Ese era el Club Juvenil Activos y organizábamos un evento.*

Los integrantes de *Ritmo* también recuerdan a El Poeta en la época del Activos, un niño de colegio que sin ser rapero se dedicaba a ver los breakers y grafiteros, registrando toda esta experiencia en sus escritos. *“Poeta entró al Activos mucho tiempo después, él no tuvo relación con Contacto, con los antiguos de Scuar o Integración racial, fue después que el conoció toda esa historia”.*

Cantando y bailando, con su persistencia y constancia, los integrantes de *Ritmo* se fueron ganando el cariño de Antonio Martínez, Marcelo Cantillo, y de los demás grupos y compañeros del Activos. Paralelo a los talleres se organizaban en el COL conversatorios sobre teatro, música y danza dirigidos a los jóvenes de la Localidad. Llegaban allí muchachos de San Martín, Guacamayas, Juan Rey y barrios de la parte baja, les facilitaban materiales para organizar comparsas. John recuerda que estas actividades se hicieron durante un año.

*Toño me jalaba para allá, y yo era muy callado, yo si iba pero era callado, y él me decía – ¿usted qué tiene que decir? hágame el favor y habla a ver qué es lo que tiene que decir -, y yo empezaba a botar el rollo. Toño me vio como un gancho para jalar más personas, y así también conocimos gente que pintaba, de danza y aparecieron unos campamentos juveniles, que se hicieron durante cuatro años.*

De los campamentos Iván recuerda encuentros organizados en el Parque La Florida donde compartieron escena con grupos de metaleros y raperos. Esos campamentos dejarían muchos amigos y también particulares anécdotas. *“Por ejemplo en uno de esos campamentos salieron varios intoxicados por la comida, en otra oportunidad se nos inundaron las carpas, pero lo bacano era que encontrábamos gente de todas las localidades que nos apoyaban, no solamente raperos sino gente del común”.*

*Ritmo* y algunos grupos del Club Activos participaron en eventos organizados por IDCT, Fe y Alegría, otros eventos promovidos desde las JAC y conciertos en colegios, a los que eran llevados por Antonio y Marcelo. *“ellos nos ayudaron mucho y todo evento que salía, Ritmo que arranque que para allá”.*

Gracias a Antonio y el trabajo de investigación que desarrollaba en compañía de Carlos Mario Perea, John y Mario Cantor, otro de los raperos del Activos, tendrían la oportunidad de viajar a Manizales.

*Carlos Mario estaba escribiendo algo sobre todos estos grupos juveniles, todo el movimiento a nivel juvenil y él quiso llevarnos e hizo toda la gestión para que fuéramos a Manizales. Era para incentivar a la gente de allá acerca del proceso juvenil que se estaba llevando acá. Fue lo máximo porque nos fuimos en avión y nunca habíamos montado en avión, y llegar allá y sentirse uno atendido y que la gente estaba atenta a lo que íbamos a decir.*

Mario Cantor y John estaban, para esa época, cantando en los buses, enfrentándose a la calle y su dura realidad. *“Cómo es la droga y cómo vuelve a la gente la droga, cómo vuelve a la gente la falta de oportunidades, y todo eso fuimos a plantearlo allá en Manizales con Antonio”*.

Del Club Activos, los integrantes de *Ritmo* recuerdan aproximadamente a veinte grupos que permanecían allí, pero tuvieron que ser testigos del repentino decaimiento del Club hasta su total desaparición. Para ellos el movimiento del rap se terminó en el sector al cerrarse el Activos.

*Había grupos pero ya no había eventos, nadie sonaba. Eso era muy limitante, íbamos a hacer graffiti y no había con qué hacer graffiti, ya nadie venía. Antes todos los sábados eso era lleno, uno no podía ni entrar porque estaban girando y todos los pelados de por ahí venían a girar y se involucraban. El Activos se acaba por falta de compromiso del gobierno para apoyar esos espacios juveniles.*

Para los integrantes de *Ritmo*, es la falta de gestión social la principal crítica que ellos hacen al gobierno desde su posición como raperos. Para ellos el Activos los alejó de los riesgos de la calle, pasando todo el sábado en aquel recinto, aprendiendo grafiti, bailando, escuchando música, formándose como personas y encontrando el sentido de pertenecer a una comunidad.

*Ahora no existe un espacio para decirle al joven, venga pelado, en vez de estar ahí, más bien yo lo invito a tomarse un canelazo allá arriba y hablamos un rato. Y mientras hablamos de pronto a usted le dé por mirar un breaker, y también va a estar un señor que está haciendo un cuadro, o un grupo de danza. Entonces a ese chino le gustó y llamó a otro, y ya no vamos a la esquina sino vamos allá arriba porque allá es chévere, y conocemos pelados que están en*

*grupos de rap, o están haciendo arte. Así es que cambia esto. Nosotros somos el resultado de eso, y somos buenas personas, entonces sabemos que eso sí funciona. A nosotros eso nos alejó de la calle y de los vicios. Encontramos personas que nos hablaron como Antonio, ellos estuvieron ahí y conseguimos amigos y gestionamos un proceso. Tenemos un grupo que ha perdurado, un grupo que tiene valores humanos y que respetamos.*

John hace notar que la organización que se había generado en torno a la cultura en la Zona Cuarta se ha perdido. Ahora sólo quedan algunos procesos que se mantienen trabajando desarticuladamente. Se terminaron las comparsas y los aportes del movimiento de los raperos en el ámbito cultural y artístico del sector.

Sin embargo *Ritmo* también tiene en cuenta los esfuerzos que algunos líderes del movimiento que se preocupan por dinamizarlo, darle nueva vida y no dejarlo morir completamente. El Poeta es uno de los líderes y talleristas a quien *Ritmo* le reconoce dicho esfuerzo, aunque mostrándose contrario a sus metodologías.

*El Poeta ha sido un gestor, el ha hecho talleres, pero él lo toma una cátedra, o sea, es algo más como una obligación y no es como el proceso que nosotros aprendimos en el Activos. Ahí nadie te obligaba a estar, tú ibas porque querías aprender y saber más, pero nadie te decía lo que tenías que hacer. De pronto hoy en día hay talleres donde te dicen las cosas son así y asá, ahí es donde nosotros no estamos de acuerdo, porque nosotros no aprendimos de esa forma, nosotros aprendimos viendo, escuchando y viviendo, muy distinto a como si fuera un colegio. No se pude enseñar a graffitiar porque mi graffiti yo lo hago como yo lo siento, yo le puedo dar las pautas, esto es más o menos así, pero ya cada quien decide cómo es que siente el graffiti. Los talleres deben ser fluidos, que la gente vaya porque quiere ir, pero no como una obligación.*

Algunos de los muchachos que ellos conocieron la época del Activos se dedicaron a trabajar y a formar sus hogares, otros se fueron del barrio. Sin embargo *Ritmo* a pesar de ya no contar con aquel espacio, quería continuar socializando y compartiendo su experiencia con otros grupos. Se enteraron que La organización Fe y Alegría, en el barrio Santa Librada de la Localidad de Usme, había abierto un espacio similar. *“Decían que nosotros éramos los adoptados allá, todos los grupos eran de esa zona, de Usme, y la gente nos apoyó bastante”*.

En Santa Librada el proceso estaba enfocado hacia capacitaciones para DJ y graffiti, acompañadas de reflexiones sobre los proyectos de vida de los jóvenes. Fe y Alegría organizaba convivencias con los grupos de muchachos. Iván recuerda fines de semana en Santandercito y Chinauta en compañía de varios raperos. *“Esas convivencias fueron muy buenas y lo llenaban a uno bastante. Hablábamos lo que uno quería en la vida, y de quién soy yo como MC, qué es lo que estoy diciendo con mi música, a dónde quiero llegar, todas esas cosas que le estaban aportando a uno como persona”*. Los integrantes de *Ritmo* sentían que en este espacio los tomaban en serio como raperos y pronto comenzarían a llegar más grupos de diferentes sectores de la ciudad con quienes continuarían compartiendo.

*Ritmo* seguía fortaleciéndose, su popularidad aumentaba y los seguían llamando para presentaciones y conciertos. Los recursos que obtenían los invertían en beneficio del grupo. Inicialmente destinaban el dinero para comprar pistas que les permitieran ampliar su repertorio. *“Para conseguir una pista de hip hop había que hacer, mejor dicho, maravillas; había que encargarla, esperarla, a veces meses a que llegara, la pista tenía que ser americana”*. Debían acoplarse a la pista y no había opción de intervenirla o modificarla, eran además pistas escasas y otros grupos también las usaban, un sonido muy repetitivo. Esto los llevaría a buscar un sonido propio, que los identificara. Para el Festival de Rap a la Torta en 1996, llevaron música propia, compuesta en su primer teclado, una pequeña organeta Casio.

*En ese entonces había una propaganda del teclado que íbamos a comprar, se llamaba Rafman. Tenía un circulito en la mitad que hacía scrash, lo anunciaron mucho, pero no nos alcanzó la plata, nos faltaban como cuarenta mil pesos. Con el Casio que compramos hicimos nuestras propias líricas, ya marca Ritmo. El primer tema fue Ghetto Poderoso, ahí fue cuando la gente nos conoció y nos decían, ah, ustedes son los de Sheghe Pum, y así se difundió, todo el mundo conocía el Sheghe Pum, cantamos Ghetto Poderoso no sé cuantas veces, desde el 96 al 2002.*

### **Golpes y victorias de batalla**

Empírica e intuitivamente los integrantes de Ritmo, -en especial Marcos, quien tenía más conocimientos musicales-, creaban su música. Esta iniciativa y propuesta creativa acompañada de teclados, incentivó a otros grupos a presentar propuestas originales. Para 1998, habiendo acumulado más recursos, compraron un segundo teclado y diversificaron aún más su propuesta sonora. Pero este también sería el año en que el grupo recibiría su más duro golpe.

*Nos pegó de frente la realidad de país, sufrimos un robo, nos robaron los teclados. Todo lo dejábamos en la casa de Marcos, ahí había una tienda, tumbaron la reja, les robaron el producido, robaron la plata que el papá de Marcos tenía para construir una plancha y se llevaron nuestros teclados. Yo recuerdo cuando Marcos me llamó y me dijo; -Ivancho, devuélvame la llamada urgente-, se le sentía preocupado, cuando le devuelvo la llamada y me cuenta eso, yo me puse a llorar, eso fue para nosotros un golpe tenaz. Al otro día nos vimos, y ¿qué hicimos?, nos calveamos, todos nos rapamos. Era como renovar y decir, o nos quedamos aquí tirados chillando, no hacemos nada y dejamos que esto se acabe o seguimos adelante y miramos a ver cómo salimos.*

*Teníamos encima el siguiente Hip Hop al Parque, estaba para menos de un mes. Si entrábamos allá, había plata y esa plata nos iba a servir para levantarnos y comprar otro teclado.*

Pero la pérdida de los instrumentos no tendría un impacto tan grande gracias a la organización y el buen manejo que el grupo hacía de los recursos. Tenían un ahorro proveniente de las últimas presentaciones, que para este caso, habían prestado a otra agrupación de raperos consolidados que querían sacar su primer álbum. Este dinero, según el contrato del préstamo, sería devuelto después de Hip Hop al Parque. Sus amigos y compañeros al enterarse del impase de *Ritmo*, se solidarizaron con ellos y les devolvieron el dinero antes de lo previsto.

*Con eso compramos nuestro tercer teclado, que fue un sintetizador más grande. La verdad lo habíamos visto en una revista y nosotros habíamos pensado mandarlo traer, pero fuimos a San Andresito y lo vimos, de buenas. Sacamos la plata del banco, que cuánto vale y listo. En dos semanas se compusieron tres temas, se sacaron tres pistas y además, tuvimos la posibilidad de grabar en un estudio.*

Gracias a la creación de sus nuevas canciones, y el trabajo que fue desarrollado bajo una gran presión, los integrantes de *Ritmo* optimizaron su talento y tuvieron como resultado una propuesta artística de gran calidad, propuesta que sería llevada a un estudio digital por el que habían pasado artistas de gran reconocimiento como Los Hermanos Zuleta y Marbelle. Aquel estudio estaba ubicado en una casa quinta en Suba. “*Nosotros llegamos al estudio, no conocíamos nada de estudios, ni de feet back, ni de rever, ni de eso, estábamos nulos en eso. Entonces empezamos a cantar y al hombre le gustó, no era su género pero lo respetó, le pareció una propuesta innovadora*”.

La grabación del primer sencillo fue un motivo de gran alegría para el grupo. Para el Festival, que ya estaba a pocos días, los integrantes de *Ritmo* no llevaron su teclado,

llegaron con sus propias pistas grabadas en estudio, esto les permitiría poder cantar y hacer coreografías a la vez. “y eso fue furor al ver al gordo Mao bailar, y en esas eliminatorias nos fue súper bien, sacamos un buen puntaje y de ahí en adelante pues se siguieron abriendo más y más puertas”. Con sus pistas y teclados los integrantes de Ritmo llegaron a otro estudio y tras un arduo trabajo que duró siete meses, lograron sacar su primer CD. “Después de más de ocho años en el cuento, dice uno, esto ya no es por joder, y ¿a dónde vamos? a sacar nuestro primer trabajo”. Ritmo logró participar en los Festivales Hip Hop Al Parque del 2001 hasta 2003, también hicieron presencia en los Tortazos organizados por el IDCT y los conciertos de Rap en el Umbral en los Centros Comunitarios del distrito.

*Uno no vive del rap, cada uno tiene su trabajo y su hogar, pero nosotros si hemos ganado plata del rap. Realmente lo que nosotros gastamos es en comida, eso sí comer, y el que esté con nosotros, así sea pollo asado y pues camine, que vámonos a pasear, o en los diciembres ¿qué hacíamos?, nos dábamos un regalo, nos íbamos todos a almorzar el 24. Todo eso venía del grupo, del trabajo que hacíamos en el año.*

Después de un largo camino en el que se iniciaron públicamente en escena, los integrantes de Ritmo tocaron un sin número de puertas a mediados y finales de la década del noventa, buscando un reconocimiento como artistas en el mundo del rap. Se convirtieron posteriormente en hitos para muchos grupos y un modelo a seguir para los jóvenes del sector.

*Cuando uno se sube a la tarima está hablando, de que no hay que meter vicio y que el vicio es malo, y si bajas y estas metiendo vicio y alguien te ve, ¿entonces qué?, este pelado está arriba diciendo una cosa y abajo está haciendo otra, se está agarrando a patadas y le está metiendo una puñalada al otro, o sea, ¿en qué estamos? Nosotros nos hemos encargado hacer coincidir lo que decimos en tarima con nuestra propia vida.*

Para John la función y el compromiso del rapero debe ser del todo educativo, la concientización del gremio y su poder público, su obligación en tarima, *“estar educando a todos esos peladitos que están empezando, que están viendo el concierto y que te están escuchando. Si todos los raperos pensarán así esto sería diferente, sería muy diferente”*.

John le escribe a El Poeta en su space, Freddy ha abierto un foro sobre lo que significa ser MC, y cuáles son los “verdaderos” MC. Son los últimos aletazos del movimiento, y aquellos que fueron testigos o vivieron en carne propia un proceso organizativo sin precedentes, se resisten a aceptar que todo haya terminado. Se viven momentos de confusión en donde las lógicas del mercado se apoderan de su estética y su razón. Para John, los “verdaderos” MC se han guardado y esperan el momento propicio para volver a luz pública. *“Estamos mirando lo que pasa, y todos los que están ahí por moda pues se les va a acabar su gloria pasajera. Los que verdaderamente estamos trabajando en la cultura vamos a seguir ahí. Pero uno no se afana por eso, que se van a acabar los MC, no, simplemente estamos esperando”*.

Durante este largo trayecto de experiencias de crecimiento y evolución como personas y artistas, sus lazos se han fortalecido cada vez más. Para Mauricio compartir por tanto tiempo les ha permitido conocerse muy bien tanto en lo familiar, en donde sus mamás se volvieron amigas, -posteriormente sus compañeras y sus hijos-, como en lo personal y en lo artístico. Este conocimiento de sí mismos y como colectivo, les permite tener ensayos muy productivos, pueden montar temas en poco tiempo, ya saben qué hace quién en cada pedazo, donde van los coros, un trabajo que fluye y se construye en equipo fácilmente.

Raperos y MC, los integrantes de *Ritmo* son personas comunes y corrientes, lejos de la sobreactuación y excesiva teatralización cotidiana que ellos ven en algunos de los grupos más jóvenes. Son un grupo de artistas que tienen conciencia de su poder de convocatoria y comunicación, y lo asumen con responsabilidad.

*...El MC también come, duerme, sonrío, llora, vive, tiene que trabajar, lo mismo, simplemente que tiene un poder allá en la tarima de cantar, igual que el que dibuja, baila o hace teatro, pero no quiere decir que seamos más ni diferentes al resto. Aquí todos tenemos las mismas capacidades, podemos hacer todo lo que queramos, está en nuestra cabeza. Cuando nos fijamos una meta y nos ponemos en un camino, -que es lo que nosotros hemos hecho-, las cosas se nos han dado, sabíamos que esa era nuestra oportunidad.*

Para John el rap está ligado a una revolución y *Ritmo* habla en sus líricas de una revolución, enfocada hacia el beneficio de todo el conjunto de la sociedad. Dicha revolución es expresada desde el rap como estrategia de comunicación. Más que ser o mostrarse como actores oprimidos de la sociedad, quieren apostar a mostrarse en igualdad y ser escuchados.

John se ha convertido en el principal compositor de las líricas de *Ritmo*. El barrio Juan Rey es el escenario y espacio de su propia vida y experiencia. Es una realidad que ha dejado ver el resultado de una falta sistematizada de oportunidades que afectan a los jóvenes. “Yo escribo lo que estoy viendo en mi comunidad, en mi barrio. Es una vaina complicada pero que también tiene mucho arte. Hay una cuestión revolucionaria de querer cambiar todo para tener una mejor vida, pero no es una revolución de tomar las armas, matar y tomarnos el poder”. *Ritmo* quiere expresar el triunfo de las ideas sobre las armas, *Guerreros Ideológicos* es el proyecto desde el cual han apostado a generar un cambio, planteando problemas y se proponiendo soluciones.

En ese sentido, Mauricio hace notar que el objetivo principal del grupo es proyectarse como educadores, los integrantes de *Ritmo* ya se acercan a cumplir los treinta años de edad, son raperos que se han consolidado en el tiempo y han construido una experiencia que los motiva a continuar sin importar que tan “jóvenes” sean. “Y si tenemos cuarenta y seguimos en el cuento, y si podemos seguir en el cuento pues seguimos”.

*Ritmo* se ha mantenido hermanado por muchos años, en este esfuerzo de grupo y de permanecer unidos, lograron estudiar, todos terminaron el bachillerato, algunos iniciaron sus estudios universitarios y Marcos logró graduarse como educador físico. La mayoría de sus amigos raperos, según lo manifiesta Iván, no lograron terminar la primaria.

Desde la unidad familiar, pasando por los valores asociativos, el compromiso educativo y de comunicación, los integrantes de *Ritmo* han seguido adelante con sus proyectos de vida y sus proyectos como colectivo. Han tenido que sobrepasar y sobreponerse a las condiciones en las que se formaban los vecinos de su generación. Los factores que llevan a los jóvenes de su sector a asociarse no siempre serán favorables en un contexto de violencias diversas.

En este sentido John no puede evitar hablar del flagelo que golpea y ha golpeado durante décadas al sector; la limpieza social. *“Está muy ligada al cuento del rap, hay mucha gente que empezó a hacer rap por eso. Empezaron las limpiezas y vieron un mecanismo como de desahogo para hablar de lo que estaba pasando, porque había mucha gente que caía inocente en eso”*.

Experimentando el poder público, la escena callejera del barrio y del distrito, *Ritmo* se asume como figura y como portavoz de muchos jóvenes, de sus vecinos, familias y amigos.

*Hemos experimentado el poder al estar en la tarima y decirle a la gente suba la mano y que canten lo que estamos cantando. Tenemos el poder de decirle a los pelados vamos pa'lante, no al vicio, hagan música. Eso es muy gratificante, creo que es el sentido de todo esto. Nosotros somos figuras y tenemos que respetar eso, la gente en la comunidad lo ve a uno como líder, es el ejemplo que no dejó Antonio Martínez.*

## **El Victoria Jam**

En los últimos años, en un intento por reactivar el espacio de encuentro y de intercambio de saberes en el hip hop, que se dieron en el ya desaparecido Club Activos, Iván Cárdenas, de la agrupación *Ritmo Acción y Poder*, aún vigente, y Mario Cantor de la desaparecida agrupación *Bajo Territorio*, se han propuesto la organización de El *Victoria Jam*.

Mario Cantor, Junto con Diego Aldana, de la agrupación *Style Force*, organizador del evento *Reto por la Victoria*, y MC Caldas de la desaparecida agrupación *Contacto Rap*, vieron la importancia de continuar dando a los eventos el nombre de *Victoria*, para arraigar el sentido de pertenencia con el barrio y con el sector, en vista de lo que este ha significado en términos de su representación para el movimiento.

Al encontrarse estos jóvenes viendo un video de breakdance llamado *Corea Jam*, surge la idea de dar al evento el nombre de *Victoria Jam*. Mario explica que “*el Jam es la unión de todo, del breaker, del MC, de los graffiteros, es convivir en una fiesta, en un compartir. Entonces eso fue lo más significativo y todos decidimos estar de acuerdo con el nombre*”.

Para el primer *Victoria Jam*, a principios del 2000, los organizadores contaron con el apoyo de la Gerencia de Juventud, a pesar de que el Club Activos ya había dejado de funcionar, y tuvieron acceso al Teatro de la Victoria para realizar el evento. La noticia del *Victoria Jam* se movió por muchos circuitos del movimiento, lo que permitió que llegaran grupos de diferentes lugares de la ciudad, “*eso fue lo bacano, que se sintió el Jam*”, recuerda Mario.

En este evento renovaron y dinamizaron los graffitis de la “primera generación”. Con la participación de distintas organizaciones de jóvenes realizaron una composición gráfica secuencial bajo la temática “*viva la guerra cultural sin armas*”, una propuesta que criticaba el sistema de transporte masivo Transmilenio, el uso del glifosato, la política del Plan Colombia, y el papel de los medios masivos de comunicación, “*ese evento se hizo así, con esa fuerza, con esa alma*”, recuerda Mario. Se hizo sentir también, una protesta por los jóvenes muertos en el barrio a manos de los grupos de limpieza social. “*esa fue la idea y*

*siempre ha sido como una protesta del Victoria Jam al conflicto, para decir que tenemos ideas y que deben ser escuchadas”.*

El encuentro entre Iván Cárdenas y Mario Cantor, para tomar finalmente las riendas del *Victoria Jam*, se da gracias a la amistad de Mario y los integrantes de la agrupación *Ritmo Acción y Poder* desde el año 1995, época en la que trabajaron juntos cantando en los buses de transporte público y en la que además compartieron experiencias en el Club Activos. En el año 2004, Iván y Mario se quedan sin trabajo y deciden retomar los buses, en los que estarían un año más y les serviría de espacio de reflexión para proponer el siguiente *Victoria Jam* en el año 2005.

Al tener más experiencia en la organización de eventos, pero sin contar, para esta ocasión, con soporte institucional alguno, Iván y Mario se apoyan económicamente en los formularios de inscripción de los grupos y la boletería del ingreso al evento, para cubrir los gastos de transporte, sonido, pago a los jurados, refrigerios y premiaciones. Cuentan también con el patrocinio de algunas tiendas de ropa especializadas en hip hop del barrio Veinte de Julio.

*Pues nunca hemos ganado nada, prácticamente siempre hemos ganado por ahí diez mil o veinte mil pesos, pero la satisfacción era lo hacíamos, hacíamos algo por salir adelante. El problema es que nunca ha habido un apoyo de alguna institución, lo hemos buscado pero nos dan la espalda, y nos han dado muy duro. Entonces el apoyo ha sido del público, el público ha creído en nosotros, el público está firme con nosotros, el público cree en el hip hop, y el público cree que esto se puede llevar a otros niveles.*

El *Victoria Jam* del año 2005 fue un éxito, tanto por la calidad de los grupos, como por la cantidad de espectadores. En esta ocasión sobresalieron los grupos de hip hop cristianos, y hubo un respeto por la diversidad de creencias religiosas, fue un espacio en el que tanto los organizadores, los jurados y el público ovacionaron la profundidad de las letras de las canciones. *“la parte cristiana hace parte del hip hop, porque ellos hacen ver un camino*

*distinto al de las calles, al de la pérdida de las calles, y siempre el movimiento cristiano ha sido muy influyente en el hip hop, y muy respetados”.*

Pero en este evento los organizadores tuvieron un serio problema logístico. Al organizarse el *Victoria Jam*, en frente de las piscinas del COL, a espacio abierto, el control de ingreso del público se hizo casi imposible, y lo que lograron recoger en boletería no alcanzaba para cubrir el total de los gastos. Este inconveniente los condicionaría a planear los próximos eventos en espacios cerrados.

Para el año 2008, Iván y Mario se proponen gestionar el Teatro de la Victoria para llevar a cabo el *Victoria Jam*, pero el espacio les es negado. Las audiciones serían programadas, en lo que algún día fue el Club Activos.

Convocan para este año a los Jurados Hans Marinkelle y Víctor Antonio Casas; miembros y fundadores del Breakdance en Bogotá desde la década del ochenta y al rapero Shedda, de la ciudad de Cali, quien reside actualmente en la Victoria.

Los organizadores del *Victoria Jam* manifiestan que este evento se ha caracterizado por el reconocimiento dado a la *Old School* (Vieja Escuela), destacando su importancia en la historia y configuración del movimiento del hip hop y dándolos a conocer a los más jóvenes y novatos.

A estas audiciones, realizadas el domingo 26 de mayo, llegaron cerca de cuarenta grupos, tanto MC como Breakers, amigos de los participantes y público en general. Una dura y larga jornada en la que se seleccionarían, finalmente, los quince grupos que tendrían la oportunidad de presentarse en el *Victoria Jam 2008*.

La Asociación para la Promoción Integral Comunitaria ASPIC, es una organización de jóvenes de la Localidad, que ha generado un espacio para el encuentro de diferentes géneros del rock en salas de ensayo y con la organización, en los últimos años, del *Festival Rockalidad Cuarta*. Iván y Mario han contratado el sonido de esta Organización desde el año 2005, y para *Victoria Jam 2008*, además, acuerdan realizar el evento en el Bar ASPIC,

ubicado en la Avenida Primero de Mayo en el sector de Kennedy, buscando un espacio cerrado. Iván y Mario dicen que: “*aunque los manes son rockeros, nos apoyaron y nos colaboraron en todo lo que necesitábamos de logística, y de sonido, todo, son muy bacanos. Entonces nos ha gustado trabajar con ellos*”.

El domingo 14 de septiembre tuvo lugar, -el tan esperado por todos los grupos y seguidores del movimiento hip hop-, *Victoria Jam 2008*. Esta fue la primera parte del evento en la que se presentarían la mayoría de grupos novatos, y el domingo 2 de noviembre vendría la segunda parte con la mayoría de grupos expertos.

A pesar de no realizarse en el barrio La Victoria, al *Victoria Jam* llegaron, aunque no todos los que se esperaban, seguidores del movimiento del hip hop. Esta fue una arriesgada apuesta de los organizadores por sacar el evento del tradicional sector.

Una mezcla integral entre voces y cuerpos, así se vivió el evento en sus dos partes, los MC, con sus letras comprometidas, críticas, coherentes y profundas. Los Breakers en un enfrentamiento por equipos, cuerpo a cuerpo, en un reto de agilidad, coordinación, destreza y creatividad, de principiantes y expertos, que les daría la victoria, aunque esta vez fuera de La Victoria.

Los Breakers ganadores en la modalidad de novatos fueron los integrantes de la agrupación *All Times*, jóvenes del barrio Aguas Claras de la localidad de San Cristóbal. Daniel Pérez, el B Boy más joven del grupo, le envía un mensaje a todos los jóvenes y niños; “*yo estudio y esto me ha sacado de muchas malas amistades, y yo les digo a los niños que están por ahí con malas amistades que salgan de eso, más bien que se pongan a hacer un arte*”.

En la modalidad de expertos el triunfo se lo llevó el grupo *New Style Breakers*, de Soacha, en su enfrentamiento con los *Retadores de la Victoria*. *New Style Breakers* obtuvo el premio al mejor grupo de danza urbana en *Hip Hop al Parque 2008*.

A Katerin, una de las pocas *B Girl* en Bogotá, los triunfos de su grupo la llenan de alegría, aunque hace notar que en una práctica como esta, que ha sido tradicionalmente de hombres

y un tanto machista, es difícil participar activamente, pero reconoce que pese a estas dificultades, el movimiento de las mujeres (B Girls) en Bogotá se está consolidando.

Los organizadores de El *Victoria Jam* esperan contar para los próximos años con apoyo institucional, y poder retornar con su victoria a La Victoria.

## IV

### Función, organización y política

#### Javier Colorado

Javier “El Calvo”, comunicador social recién graduado, llega a trabajar a la UCPI de la Localidad de San Cristóbal en el año 2003, después de haber escarmentado con su primiparada laboral en Ciudad Bolívar, donde su jefe le exigía trabajar más de tiempo completo, con un contrato laboral de medio tiempo.

Javier fue contratado como comunicador para hacer prevención de drogas y después pasaría a ser, en San Cristóbal, tallerista de jóvenes. Hace tres años Antonio Martínez se había ido de la UCPI, y Javier tendría por jefe a Marcelo Cantillo, trabajaría con la formadora de niñez Blanca Nelly y la gestora juvenil Lissette Ángel.

*Al año Marcelo decidió, de una forma un poco machista, que el gestor juvenil tenía que ser hombre, que ese era un trabajo para hombres. Había que trabajar con grupos juveniles y con pandillas, con geste pesada. Eso no era un trabajo para una niña. No había más argumentos.*

Pero Javier veía que este cambio sería el mejor. Lissette ya no tendría que permanecer tanto tiempo en el Club Juvenil y los talleres de prevención de drogas se habían tornado aburridores para él.

*Llegó un momento en que toda la información se repetía, yo utilizaba video y presentaba Réquiem, transpoiting y living las Vegas, utilizaba el miedo. Después sólo mostraba imágenes. De eso pasé a hablar de las drogas. A los chinos les gustaba que hablara de la marihuana, eso era lo que más les gustaba, y terminaban haciendo preguntas de cómo hacerlo y yo terminaba metiéndome en problemas.*

La UCPI perteneció inicialmente a la Secretaría General y después pasó a hacer parte del DABS. En esta transición dejó de ser UPCI para convertirse en Gerencia de Juventud, y complementaría el programa de prevención de drogas con procesos organizativos juveniles. El gestor juvenil debía estar al tanto de la política de juventud, construir mecanismos de formación en política e incentivar y promover procesos juveniles, estas serían las funciones del cargo de Javier.

Su jefe había propuesto, como actividad central, a realizar en el transcurso del año, el *Festival de Las Culturas*. *“Durante medio año, uno se organizaba para eso, y en octubre hacíamos el Festival, y más o menos, entre comillas, se acababa el año de trabajo”*.

De trabajar con muchachos de colegio en Ciudad Bolívar, Javier empieza a conocer los procesos organizativos y artísticos de San Cristóbal donde comenzaría el encuentro con grupos de metaleros, de teatro, de danza, cine clubes, videastas, ilustradores y dibujantes de manga y raperos.

*Fue bonito porque se conocía todo eso, pero también era frustrante porque a uno le exigían una población, tocaba cubrir mil personas. Yo en la mitad del tiempo no llevaba ni doscientas. Comenzaba la carrera por llenar listados, hacer campeonatos, -y como pasa en todas las instituciones-, comenzar a correr para cumplirle al jefe, llegar a las metas, los sistemas de información.*

Pero al tiempo que trataba de mostrar la cobertura de la población, llenando listados en conciertos y eventos deportivos, Javier se dedicaba a trabajar de cerca con pocos grupos en donde acompañaría los procesos organizativos de los jóvenes. Entraría en contacto con grupos de hip hop, con ASPIC (Asociación para la Promoción Integral Comunitaria), y grupos de teatro como Piel de Roca y Artífice Inimaginable. *“Después los mismos grupos me dijeron que les presentara más grupos, para conocerlos, para integrarlos, para poder pasar proyectos en los que ellos mismos se presentaran como grupo juvenil, llamaban a otras personas y proponían actividades y eventos”*. Los líderes juveniles se convierten en tallistas de danza contemporánea, de teatro y de dibujo.

*Siempre hubo como una buena intención pero todo se rompía porque llegaba un momento en el que ellos me decían, Javier, es que nosotros no podemos venir porque tenemos que estudiar o tenemos que trabajar, o, mi papá me está fregando porque no estoy haciendo nada, y todo volvía a ceros y otra vez comience a buscar gente.*

Javier se fue convirtiendo en un funcionario que ofrecía espacios; el Teatro, el Coliseo, la piscina, el Club Juvenil y La Casa Juvenil Don Bosco como espacio de ensayos. Desde su accionar como funcionario público no daba crédito a que se estuviera gestando una transformación social importante, al no contar con una política clara de trabajo. Veía que las coyunturas y las realidades de los jóvenes llevaban a que el poco trabajo que se lograba se hiciera de forma intermitente.

Pero su papel como funcionario también le permitiría alimentarse de las experiencias de los jóvenes. Mostrándose, inicialmente, más afín con las expresiones artísticas del rock y el metal, Javier empezaría a comprender las lógicas, objetivos y formas de comunicación del movimiento hip hop de la zona.

*Era el movimiento que tenía más riqueza, porque era hecho por chinos que, fuera de tener que vivir en la inmundicia, le cantaban a eso y se lo cantaban con el corazón. Los grupos de break dance se esforzaban demasiado por ser lo que eran y realmente eran muy buenos. Una vez los llevaron a Canadá, otra vez me tocó ayudarles a buscar plata pero no encontramos, para irse a un suramericano en Chile. Marcelo siempre me fregaba diciendo que yo le tenía bronca a los raperos. Al principio ellos fueron también muy prevenidos, típico, por la pinta; que usted es un gomelito del norte y no queremos saber de usted, y yo me agarraba con ellos de vez en cuando. Con el paso del tiempo, se dieron cuenta que yo si les podía ayudar. Una vez hice un evento y cobramos, eso no se podía hacer en el Teatro, El Victoria Jam. Yo me hacía el bobo, lo*

*cohrábamos, fue un evento de break dance del que quedaron como doscientos mil pesos y de ahí en adelante sólo fueron amores.*

Conociendo y aprendiendo de las realidades de estos jóvenes, Javier continuaría gestionando y brindando espacios para ellos. Conocería a El Poeta y construirían una bonita amistad.

Aunque la idea de cobrar los eventos y conciertos iba por fuera del marco de la norma, Javier veía que era una manera de motivar los nacientes procesos organizativos que encontraba. *“La gente le metía mucho la ficha y al final no les quedaba ni pal’ pollo. Esa época de cobrar fue muy buena porque empezaron a creer, a organizarse y se dieron cuenta que sí se podía”.*

Javier recuerda momentos en los que se hacían eventos de todo tipo, buscando la forma en que los jóvenes desarrollaran su arte y pudieran ganar algo de dinero, pero siempre mostrándose escéptico a que realmente hubiera un proceso o una transformación. *“Yo sentía era que yo era un organizador de eventos, no un gestor juvenil”.*

### **Corporación ASPIC**

La relación con la Corporación ASPIC, -los actuales organizadores del Festival Rockalidad Cuarta-, empezaría, como con la mayoría de grupos, desde la expectativa del acercamiento a la función pública. *“Un día me fueron a buscar, Freddy y Rafael, que tienen su forma de ser muy particular. Yo comencé a ayudarles y obviamente se me metían al rancho, en pocas palabras me decían que yo era un empleado público y que tenía que ayudarles. Yo lo tomé con frescura”.*

Freddy, Rafael, Oscar y Edilson son los miembros que han perdurado en esta organización. Para la construcción de sentido de los procesos organizativos acordaron, entre sus propósitos, promover espacios de formación a nivel barrial; escenarios de crecimiento colectivo en comunidad, fortaleciéndose como organización cultural y artística desde la

promoción de varios tipos de actividades. Era una propuesta de escuela de formación que abarcaba cuatro áreas: formación humanística, artes plásticas, un área de expresión corporal y un área dedicada a la música. La organización finalmente se centra en el área musical, desde la cual gestionan una sala de ensayo y el alquiler de equipos para todo tipo de eventos.

Se encontraron posteriormente con la dificultad para presentar proyectos a las entidades públicas, al no estar constituidos jurídicamente. Querían dejar de ser un colectivo y convertirse en organización. En este momento la ONG Christian Aid entraría en contacto con ellos apoyándolos en su propuesta.

Estos jóvenes tomaron por sede, en arriendo, una de las casas de sus iniciales miembros, algunos meses después les solicitaron el espacio y comenzó la búsqueda de un nuevo punto de encuentro donde continuar consolidando una sala de ensayo, un lugar donde guardar los equipos de sonido y la necesidad de visibilizar, en un evento masivo, las diferentes expresiones del rock que confluían allí. En esa búsqueda llegarían a la Casa Juvenil Don Bosco, en el barrio Veinte de Julio.

La Casa Juvenil, pertenece a la Comunidad Salesiana, es un espacio amplio que cuenta con un patio central que se presta para eventos deportivos y conciertos. En uno de los tantos eventos locales se contrató el sonido de ASPIC y de esta manera se establecería el primer contacto con esta comunidad religiosa. Posteriormente gestionarían un espacio dentro de esta institución para llevar a cabo su proceso cultural y formativo.

Los integrantes de ASPIC, Rafael y Freddy, principalmente, -quienes se han mantenido al frente de la organización-, van en busca de Javier para poder materializar su idea del primer *Festival Rockalidad Cuarta* en el Teatro de La Victoria. Javier recuerda que al llegar el momento del Festival se dieron cuenta de su real magnitud, “*conseguir sonido, cargar equipos, hacer ingeniería, nos tocó hacer absolutamente todo y éramos cinco o seis personas no más. Fue un esfuerzo que comenzó a dar sus frutos. Después cuando el evento se hizo más grande, no sé qué pasó pero la gente dejó de ir*”.

Por sus afinidades con la música y el rock, Javier prestaría una especial atención a esta organización, y comenzaría a frecuentar su sede participando, junto con otros jóvenes, con una propuesta de música experimental y compartiendo vivencias y experiencias en el ensayadero.

Los conciertos que se hacían en el teatro terminaron siendo un dolor de cabeza para los organizadores y para las instituciones, y poco a poco se fueron agotando los espacios institucionales para eventos juveniles. “-*Que mire que me dañaron la silla, que vomitaron en tal lado, que mire que estaban tomando, que usted ¿por qué cobró?, que la marihuana-. Los conciertos después hubo que hacerlos en el Coliseo, después fuera del Coliseo, y la lluvia dañaba los equipos*”. Con el transcurrir del tiempo y después de haber compartido experiencias formativas y musicales, Rafael y Freddy invitarían a Javier a hacer parte de la organización.

*Me invitaron a una comida, yo iba allá y la pasaba rico, fue más una relación de amistad. Me quedé con ASPIC y en este momento pertenezco a ASPIC, pero ASPIC, de ser una organización se volvió un ensayadero y ahora se volvió un bar, porque organización no es. Para qué habla uno carreta. A mí me hace más honesto decirlo, es un grupo que trata de sobrevivir independiente a partir de un negocio. Quedamos cinco personas de las cuales somos tres que ponemos la cara en el bar. Y realmente son ellos dos, Rafael y Freddy los que se pasan más tiempo allá.*

Partiendo de una reflexión del grupo, siempre estuvo en mente la búsqueda de un escenario independiente, con una autogestión sobre el mismo. Los directivos de la Casa Juvenil les pedirían el espacio al cumplirse el tiempo propuesto para el proyecto organizativo. Rafael reflexionaba junto con los jóvenes que confluían en este espacio el sentido de hacer parte del proceso.

*Para los que comenzamos ASPIC, la organización era un medio para alcanzar sueños y los sueños toca trabajarlos para alcanzarlos, y uno muchas veces no*

*puede poner los sueños de uno a que dependan de otra persona. Han sido bastantes años en los que se ha tratado de alcanzar los sueños y se ha parado, se ha detenido el ritmo. Ya estas son las últimas patadas agónicas de un modelo organizativo que no funcionó. Entonces, para los próximos años, sin dejar de apoyar a la comunidad, ni a los pelados, ni a los eventos, va a convertirse en una empresa social. Esto más que en una organización se convirtió en una social bacanería, era la cheveridad de todo el mundo. Entonces dijimos, parémosla acá antes de que la caguemos más, antes de que todo se salga de control. De todas maneras los cambios son para evolucionar, yo lo siento así. Una de las falencias que tiene la organización es que no hay contabilidad, no hay memorias, no hay registros contables y lo económico es reflejo de los social y viceversa. Estamos mochos, el ejercicio no se está haciendo completo.*

Javier ahora es socio del Bar ASPIC, ubicado en un sector comercial lejos de la Localidad de San Cristóbal. Se ofrece un espacio de sala de ensayo a precios competitivos. El objetivo de abrir espacios para que diversidad de tendencias de grupos de rock confluyan allí, a precios módicos, se transformó. Javier dice que *“así Rafael se resista y así se busque continuar con el Festival en la Localidad, ASPIC es un grupo que tiene un bar y está tratando de sobrevivir a partir de eso”*.

Desde su experiencia como funcionario Javier se ha dado cuenta que los cambios en las organizaciones de jóvenes se dan por necesidades económicas. Hasta el momento en que los jóvenes no se comprometan en sus trabajos o formando una familia, -lo que corresponde a una determinada etapa de la vida-, la necesidad se superpone a la idea organizativa.

*Hay personas como El Chato (Hernando Merchán), que viven de eso. Él mira a ver de dónde saca plata porque su ideal es que los chinos estudien. Pero de las organizaciones que yo conocí, llegan a un punto en que la necesidad les gana. Y ¿por qué sucedió eso con ASPIC?, porque la gente habla mucho, la social*

*bacanería habla mucho, la izquierda habla mucha carreta, y llega a un punto en que necesitan un ingreso fijo. Estábamos con los chinos y decíamos, hagamos campeonatos, formación en música, video foros, hagamos conciertos, vamos a trabajar con la gente, vamos a repartir esto, y nunca pasó nada. Siempre el problema era la plata, siempre todo se terminaba en ese punto. Javier, no podemos volver, esto es muy chévere pero esto no sirve de nada.*

### **La política**

Marcelo Cantillo es trasladado a otra localidad, después de más de doce años de permanecer en San Cristóbal. Javier había escuchado algunas anécdotas y remembranzas del trabajo que junto con Antonio Martínez, Marcelo había desarrollado. “*Él realmente ya estaba muy desgastado, con Toño ya habían hecho todo. Realmente ellos ya habían pasado por todas las etapas: hacer conciertos, hacer festivales, hacer campamentos, trabajar con pandillas, fue una época disque muy buena por lo que me han contado*”.

Blanca Nelly se convirtió en jefe de Javier, se quedaron trabajando solos. Pero Antes de irse, Marcelo propuso obtener como resultado del trabajo de los últimos meses un proyecto. Aunque con muchas falencias, el proyecto fue aceptado y los recursos asignados, lo que permitiría contratar cuarenta jóvenes talleristas de la Localidad. El proyecto fue financiado por la Universidad Distrital y se convirtió en fuente de trabajo por unos meses para estos muchachos. Javier propondría a Freddy de ASPIC, como tallerista de sonido. “*La dinámica se generaba en torno a los eventos, campeonatos, y necesitamos un sonido. Necesitamos que los chinos aprendieran a manejar el sonido porque siempre lo quemaban y siempre terminamos jodidos por esa parte, necesitábamos que los chinos trabajaran y les pagaran*”.

Este sería el inicio de la incursión de Javier en la política. Su jefe, al notar que el proyecto funcionaba y habían logrado la convocatoria, le dijo, “*nosotros necesitamos que haya un*

*poder político allá, que respalde las iniciativas y los proyectos ¿por qué no empezamos a buscar a alguien para se mande como edil y que represente la parte juvenil?”*

Aun sin materializar la propuesta, en una candidatura con nombre propio, Javier renuncia a su cargo al finalizar el año 2006 por calamidades familiares, y se alejaría de la Localidad por algunos meses. *“En ese lapso, de septiembre a enero, sin que yo me enterara, los de ASPIC dijeron, necesitamos el marrano perfecto para hacer política, a Freddy se lo propusieron pero en esa época la vaina paramilitar arriba estaba muy complicada”*. Pero Freddy si sabría a qué candidato proponer, *“tenemos el marrano perfecto, lo conocen, no vive en la Localidad y lo podemos utilizar para este fin, y ese marrano era yo”*.

Javier siempre vería muy lejana la posibilidad de postularse como candidato desde un partido político. Evaluando algunos aspectos que podrían resultar afines para desarrollar la propuesta que se centraba en los jóvenes del sector, Javier comienza a asistir a reuniones del Polo Democrático Alternativo. En este espacio se encontraría con Armando Ruiz, Edil y miembro de la Fundación PEPASO y algunos líderes de procesos culturales y de educación popular. *“Los muchachos en ese momento me dijeron, no se meta con ningún partido, pero la ley de bancadas había cambiado y tocaba estar en un partido”*.

Javier conocía a algunas de las personas que se reunían en torno a este partido político, pero eran sólo algunas relaciones de formalidad que le dejaron su paso por la función pública. No tenía delegados ni contaba con experiencia alguna en política. Faltando una semana, en mayo de 2007, para elegir los candidatos para ediles, se enteraron de que la candidata al Concejo de Bogotá, Ati Quigua, no contaba con delegados para la Localidad de San Cristóbal. *“ella no ponía plata y nadie le aceptó eso. Nos llamaron a nosotros y dijimos, pues vamos a ver qué pasa”*.

El acuerdo al que llegaron con esta candidata al Concejo, sería que a cambio de los delegados, Javier tendría que hacerle la campaña en el sector. *“Yo no sabía qué era hacer campaña pero yo le dije que sí”*. Javier llegó a la candidatura y se hizo evidente el disgusto de muchos que llevaban intentándolo por más de dos años.

Una “pelada” que se piensa la juventud de la Localidad, fue el slogan de campaña que sus compañeros le construyeron, haciendo alusión a su falta de cabello. Huyendo de las prácticas politiqueras, Javier puso de manifiesto que él mismo financiaría su campaña. Contaba con veinte mil volantes que Atí Quigua le había dado, él y sus amigos de la Localidad hicieron algunos afiches en esténcil sobre papel, que serían pegados, únicamente, en las casas de las personas que lo conocían y estuvieran de acuerdo en apoyar su campaña.

*Mi campaña fue hacer visita, unos creyeron y otros no. Me dediqué a caminar la Localidad y a visitar a la gente que conocía. Lo más sorprendente fue, que de los que yo más esperaba, fueron los que menos me ayudaron, Artífice Inimaginable. Me sorprendió y me dolió, nunca estuvieron. Tenían zanqueros que hubiesen podido hacer campaña, yo se los insinué y se los solicité alguna vez y nunca quisieron. Lo más chistoso es que fueron los más sorprendidos cuando saqué la votación. Recibí ayuda de otra gente que yo ni conocía; había gente que llevaba a la abuelita a votar por mí, porque yo era Javier, el que había trabajado con los jóvenes. Fue bonito, saqué seiscientos ochenta votos, recibí también el apoyo de Andrés de la organización Chilcos y de Edwin Guzmán, de ellos recibí apoyo, realmente. La idea era visibilizar el tema juvenil, meterlo en los planes de desarrollo, en las agendas de la Localidad.*

Cuando Javier y su equipo se dedicaron a hacer política querían trabajar lo juvenil desde lo comunitario, desde la base, organizar proyectos desde ahí. La idea de ser edil y empezar a constituir un sistema local juvenil que integrara, deportes, cultura, proyectos ambientales, un sistema que pasara por todo el plan de desarrollo y le diera recursos a ese sistema.

Cuando lograron los votos, que mostraron un significativo avance, Javier y sus copartidarios llegaron a un acuerdo, se dieron cuenta que podían actuar desde tres frentes en la articulación de su propuesta, “yo era el que ponía la cara, los votos, la gente me creía. Andrés era el que sabía la parte de leyes, de decretos, y Edwin era el que sabía la

*parte teórica de la política. Nos dimos cuenta que entre los tres podíamos hacer cosas chéveres”.*

Estos jóvenes llegaron al Consejo de Planeación y Andrés fue propuesto como el representante de juventud, querían promover el sistema juvenil local, meterlo en los encuentros ciudadanos, “y hasta ahí fue bonito”.

*Aprendimos que hacer política es complicado y que hay que sacar lo peor de uno para poder entrar en esos espacios. Porque uno puede ser muy ideólogo, ser muy buena gente y la gente votar por uno, pero cuando ya uno está adentro, para hacer las vainas, tiene que pasar por encima de los otros, quiera o no. Si uno quiere sobrevivir, tiene que hacer acuerdos con el que menos espera. A mí me tocó hacerlo, hicimos acuerdos para que Andrés quedara de consejero y quedó y para poner el presidente. Pero ya después de eso no pasó nada, todo quedó en politiquería y lo comunitario y lo juvenil quedó en politiquería.*

Javier se retira de la política y del sector, sus expectativas de vida no se acomodaron a esa propuesta, “no quería sacar lo peor de mí para poder meter lo juvenil”, otro capítulo que se cierra. “El contacto con la Localidad es mínimo, sigo yendo, está lo de ASPIC. A nivel personal tengo algunas relaciones y amigos, pero espero que me pueda dedicar a otras cosas en mi vida”.

De su experiencia con el Polo Democrático Alternativo, Javier sentía que toda la propuesta política se quedaba en discurso, en “social bacanería”. Durante un año lo único que pudo notar, fueron discusiones ideológicas, que pasaban por la izquierda y el centro izquierda. No se concretaban acciones puntuales que contribuyeran con la calidad de vida de los habitantes del sector. “Realmente por la gente no hacen nada, pero nada, es nada. Los que están pegados a los tres ediles del Polo son los únicos que reciben algo, porque se están moviendo. Ellos reciben un sueldo y contratan”.

El partido no representa nada en la gente, sólo se posiciona como una propuesta de oposición al gobierno de turno, y al igual que los otros partidos trabajan en función de los votos, *“uno tendría que estar todo el tiempo en la Alcaldía para ver qué es lo que pasa con la gente del Polo. En el fondo siempre supe que la política no era mi camino y que no me iba a dedicar a eso”*.

## Conclusiones

### Diversidad de lenguajes

El lenguaje evidencia su complejidad desde las prácticas comunicativas que se visibilizan en expresiones artísticas interviniendo el espacio público. Los *Trancazos Culturales* de *El Tizón* y su apuesta pública, realzan una estética identitaria. Es una apuesta por el reconocimiento en la que se incluyen vestuarios y elementos escénicos que definen corporalidades. Los zanqueros y la visibilidad pública se lograba desde sus cuerpos puestos en alto, y su irrupción en el tránsito vehicular, que generaba una alteración al orden aparente en la cotidianidad de la antigua vía al llano. Dicha irrupción que a su vez fue tomada y resignificada desde las formas en que se dieron las luchas cívicas, donde Fausto Delgado aparece como protagonista y líder comunitario de su barrio.

Las prácticas corporales y los nuevos lenguajes también se apropian de violencias cotidianas y le dan nuevos sentidos. Hernando Merchán y su propuesta por lograr una visibilidad pública desde el “Happening” simulando peleas callejeras, formas de reconocimiento barrial como actores activos que practican su espacio.

Desde la organización Artífice Inimaginable se retoma la irrupción en el espacio público desde los zancos, y la resignificación de prácticas urbanas tradicionales, como el *Festival de balineras*, en el que se regresa a la vía al llano y se recorren las principales avenidas y vías alternas del sector. Es también la oportunidad para que esta organización teatral lleve a escena un recuento histórico local, puesto en escena desde una propuesta artística, como forma enunciativa y propuesta de contar, resignificar y entender los sentidos y contextos de las generaciones precedentes. Y las corporalidades que desde el teatro callejero y el teatro en sala –en el caso del montaje *Muerte y olvido*–, se construyen para denunciar, buscando

sensibilizar y movilizar a la comunidad frente un contexto que se muestra recurrentemente impune.

También se hacen presentes lenguajes artísticos expresados en la cultura del hip hop; una propuesta artística integral que busca comunicar desde el arte gráfico, que deja su huella en el espacio público, a través del graffiti, por medio de los mensajes que construyen y comunican los MC en sus líricas, los lenguajes corporales de los bailarines de break dance, y la estética del vestuario que identifica a este movimiento en su cultura y que a su vez los raperos adaptan y le dan sentido en el contexto local.

### **La intervención de contextos**

El contexto interviene en las prácticas que se gestan y desarrollan en la comunidad. La marginalidad, la injusticia social y política, son factores que motivan la movilización de estos actores hacia el cambio social.

Desde el desplazamiento forzado se fundan barrios en el Sur Oriente de la parte alta. El barrio de Fausto Delgado y la experiencia de este líder en la intervención del contexto, a partir de la lucha por los servicios públicos, sus relaciones con las JAC, los espacios institucionales y los logros que su generación propició con la construcción de colegios, e infraestructura vial y redes de servicios.

A partir de la experiencia de la *Promotora Cultural* se evidencian intervenciones que, como activismo cultural, buscan la reivindicación y reapropiación de los pobladores hacia sus barrios, reescribiendo la historia a partir de sus experiencias cotidianas, encontrado sentidos y reafirmando la pertenencia al territorio y su constructo identitario.

*Artífice Inimaginable* interviene desde el teatro, como propuesta organizativa, buscando alternativas de vida, que se propician desde la apertura de los talleres de formación a los

niños del barrio y la capacitación de sus miembros en la educación superior para replicar y garantizar la perdurabilidad y evolución de una apuesta organizativa, que se propone incidir y transformar el contexto marginal y de escasas oportunidades formativas para jóvenes y niños.

El *Grupo Popular Amistad* potencializa la cercanía y las relaciones de vecindad a partir de sus comités de trabajo y del *Periódico El Vecino*, construyendo vínculos y practicando con sus lectores el espacio local desde un medio de comunicación que se construye a partir de las problemáticas del sector de Guacamayas.

Las experiencias construidas en el *Club Juvenil Activos* intervienen abriendo espacios en los que los jóvenes se construyeron culturalmente desde la música y el deporte, consolidando y reafirmando sus experiencias de vida, como respuesta a la falta sistematizada de oportunidades.

Sin embargo, las violencias tipificadas se presentan como factores determinantes en el contexto. Son principios rectores que rompen, fragmentan y atomizan los procesos organizativos. Violencias que se hacen evidentes en el terror impuesto sistemáticamente desde la masacre de las Malvinas, pasando por el asesinato de los miembros del *Grupo Popular Amistad*, la persecución a *El Poeta* y distintos colectivos de jóvenes, los grupos de limpieza social que han operado durante décadas en la zona, y la incursión permeada de grupos subversivos de extrema izquierda y extrema derecha en el sector.

### **La vecindad como práctica comunicativa**

Las relaciones de vecindad y cercanía, permitieron que, desde la cotidianidad, se construyeran y reafirmaran vínculos para lograr la acción conjunta en pro de la dignificación de los sujetos en sus espacios. En el caso de Fausto Delgado, es gracias a sus relaciones de vecindad y su apuesta por el liderazgo que se logra la importante convocatoria y movilización para bloquear la antigua Vía al Llano.

La cercanía física y la identificación con el espacio geográfico y sus problemáticas, sirvió para que, desde la *Promotora Cultural*, se propusieran actividades que congregaran a la comunidad del Sur Oriente, partiendo del conocimiento de sus prácticas y sus intereses; como *La cicloronda de la alegría*, *Las novenadas culturales* y el *Festival del viento y las cometas*.

El *Periódico El Vecino* y la socialización con sus lectores, casa por casa, a la hora de la cena -como forma de compartir un momento cotidiano en el que se ponen sobre la mesa las luchas diarias y experiencias familiares-, sirvió para crear un fuerte vínculo con los habitantes del sector de Guacamayas, cierta perdurabilidad en comparación con los periódicos locales de su época, y la plena identificación de los vecinos con los contenidos de este medio de comunicación.

En la elaboración misma de los productos comunicativos, que se destacaron en la década del ochenta y principios de los noventa en el sector -como la *Revista El Tizón* y el *Periódico El Vecino*-, se partía de relaciones solidarias y vecinales en las que los esfuerzos se concentraban en alguna de las casas de aquellos periodistas comunitarios y activistas culturales, y que a su vez, reafirmaba el sentido de pertenecía al colectivo y la satisfacción del arduo esfuerzo visibilizado en su publicación, circulación y socialización.

Es también notable cómo desde las relaciones de vecindad y amistad, Antonio Martínez convoca calle por calle a los jóvenes que se harían partícipes del proceso del *Club Activos*, construyendo relaciones de confianza y cercanía, logrando el empoderamiento de un espacio institucional y su real proyección comunitaria.

Por su parte *José Urrego* lograba, desde su constante andar en zancos, verse inmerso en la cotidianidad de sus vecinos, compenetrándose con ellos en actividades como el transitar por espacios públicos, tomar cerveza y reproducir y dar sentido a las historias de los abuelos para transmitir las a los niños desde su pedagogía artística.

El éxito del *Festival las balineras se toman la cultural*, se debe a la reapropiación de la práctica cotidiana de los carros esferados, como un importante juego infantil y medio de transporte, con el que toda la comunidad y distintas generaciones del sector se han relacionado.

Respecto a la configuración del movimiento rapero y sus líderes, ha sido la circulación de la información desde espacios cotidianos, como encuentros en la calle y espacios públicos que los congregan, y su labor de difundir, “*pasar o regar la bola*”, lo que legitima o deslegitima ciertas prácticas y la afinidad con ciertos estilos o maneras de abordar y apropiarse de la estética y creación de sentido.

Para *Ritmo acción y poder* son los lazos de amistad que consolidan un grupo que logra trascender a partir de los encuentros informales, como reunirse con sus familias, socializar en conjunto sus logros y visibilidad pública, y el reconocerse al interior como una “familia de amigos”, compartir vivencias más que el objetivo mismo de tener un grupo de raperos.

Y finalmente “el éxito” de la apuesta política de Javier Colorado, que se basó en las relaciones de confianza, amistad y su comprometida labor como gestor de juventud, lo que lo lleva a posicionarse como un fuerte candidato para aspirar al cargo de edil. Una campaña política que consistió en recorrer los barrios y reafirmar dichas relaciones ya construidas.

### **Cazas exitosas**

Aprovechándose de la geografía, las condiciones topográficas y las grandes piedras del Sur Oriente, se boquea la vía al llano, una caza furtiva que se acompaña de la poca organización de la policía de la década del setenta. Es la fuerza física que, unida en un mismo objetivo, logra mover y transportar toneladas de roca que sólo la maquinaria pesada podría remover. La *Promotora Cultural* resignifica estos bloqueos desde una apuesta cultural,

aprovechándose de aquella coyuntura que permanece en la memoria de los vecinos para financiar la *Revista El Tizón* desde el *Trancazo Cultural*.

Los payasos comerciales cazan también furtivamente, un oficio llevado a cabo por algunos miembros de la *Promotora Cultural*, y a partir del cual se logra identificar el movimiento de payasos que reside en el Sur Oriente, y que sirve de motivación para organizar de *La cicloronda de la alegría*, como una propuesta que dignifica y realza su práctica, construyendo el discurso de lo cultural y haciéndolo parte sus propias vivencias sopesando las condiciones de pobreza, violencia política y social.

En este sentido también desde el arte los raperos expresan la opresión, la injusticia y la marginalidad. Para John de *Ritmo acción y poder*, el rap es visto como una válvula de escape, que podría entenderse como una micro-resistencia que logra una reivindicación. Son también los eventos que desde el *Colectivo alta esencia* propone *El Poeta*; los *Rap asaltos* se apropian furtivamente de los parques de la parte alta de la zona sur oriental y logran una comunicación en la que visibilizan su arte y su práctica. Y la búsqueda del reconocimiento y forma de sustento a partir del trabajo en buses de transporte público.

Las prácticas cotidianas y artísticas poco a poco comienzan a institucionalizarse y formalizarse asegurando que se mantenga cierta perdurabilidad, se construya una identidad local y se obtengan recursos para el sustento inmediato de sus organizadores.

### **Reconocimiento del heroísmo**

Personajes que interviniendo el contexto se convierten en líderes, modelos a seguir y trascienden generacionalmente. Es así como *Fausto Delgado*, es reconocido como protagonista de las luchas cívicas de la década del setenta, pero sobre todo como una persona destacada en su oficio, la carpintería, que acompaña de un permanente deseo y

postura crítica frente a la reivindicación de sus derechos y las problemáticas de la actual generación.

Gracias a su cercanía en términos de relaciones de vecindad y de la socialización de sus saberes artísticos y posturas políticas, *José Urrego* es fundamental para la generación de activistas culturales de los años ochenta, como modelo orientador y gestor de un movimiento cultural. Todo un héroe para esta generación por su resistencia y persistencia en el contexto de la época.

Por su inmersión total en la comunidad del sur oriente y su compromiso incondicional, *Antonio Martínez* ha quedado en la memoria de todos los jóvenes y los actores que se involucraron con el proceso del *Club Activos*, vivencias de pequeñas transformaciones sociales que dan cuenta del resultado de esta labor que cambió y llenó de sentido algunas vidas.

*El Poeta* se ha convertido también en un modelo a seguir para muchos jóvenes raperos que buscan incursionar en el mundo del hip hop. Un ejemplo de superación de las adversidades y los contextos violentos en los que se va moldeando una identidad que se construye y se reafirma a pesar del tiempo.

Sin embargo estos héroes no son “súper hombres”, son personas que están inmersas en sus propias vidas y realidades inmediatas. La salida de *Antonio Martínez* del *Club Activos* se da por una serie de decepciones y desencuentros institucionales que conllevan a grandes rupturas, el fin de un vínculo institucional y la necesidad inmediata de resolver su vida desde el ámbito profesional y privado. Son luchas con las instituciones que también afectan y desgastan a *José Urrego*, quien finalmente se va de la ciudad.

Los líderes en su constante y comprometida labor también se ven afectados por disputas que suponen un mayor reconocimiento. Es el caso de la *Promotora Cultural* y su desencuentro con *PEPASO* por el verdadero sentido y las formas en que se deben desarrollar las actividades propuestas, un factor de rompimiento y separación que no

permite asociaciones y filiaciones para llegar a consolidar una propuesta cultural conjunta. También, el reconocimiento y la negación de una labor llevarán a *Antonio Martínez* a dejar el *Club Activos*. Y de otra parte, la disputa por los seguidores o adeptos generará el fraccionamiento en el movimiento de raperos desde *Abarco* y *El Poeta* y sus propuestas metodológicas diversas, lo que determinará: “*De qué escuela es usted*”.

### **El relato que atravesó el mapa**

A través de los relatos estos líderes reconstruyen sus vivencias; las luchas cotidianas que llevan al empoderamiento de los espacios. Relatos del pasado que son traídos al presente como gratificantes recompensas de lo vivido. *Artífice Inimaginable* evidencia su crecimiento como organización y deja ver como resultado a sus jóvenes integrantes que son ahora estudiantes universitarios.

Aparecen también aquellos encuentros casuales y conversaciones en los buses camino a casa, donde Antonio se reencuentra con aquellos jóvenes que se hicieron partícipes del *Club Activos* y sus experiencias de superación, que son narradas y recordadas como trascendentes en la vida de algunas de estas personas.

Relatos que aparecen desde la experiencia y vivencia de Oscar Bustos al encontrar que la *Revista El Tizón*, aparece casualmente en espacios donde no se esperaba su circulación en décadas anteriores.

Son también los relatos de los integrantes de *Ritmo Acción* y *Poder* y la historia de sus luchas para lograr consolidarse y lograr reconocimiento y el aspirar a llegar a los cuarenta años de edad y seguir activos en el rap.

Pero son relatos que también cuentan vergüenzas políticas que son narradas por Fausto Delgado; el abandono Estatal, las historias sobre el poblamiento de los barrios y prácticas corruptas que se mantienen en la actualidad. Violencias recordadas por Oscar, Hernando,

Antonio y El Poeta, que se reconfiguran cobrando nuevas víctimas desde la incursión y la aparición de nuevos victimarios.

### **Práctica y apropiación del espacio**

Las piedras del Sur Oriente generan una configuración identitaria con el espacio, desde las piedras que sirven de cimiento para la construcción de las casas, hasta las piedras que bloquean las vías, identidad que relata Fausto Delgado al referirse a “*la amistad por el terruño*”, que lo lleva a buscar su dignificación.

Es un espacio periférico que sirve de referente para dar cuenta del desmesurado crecimiento de la ciudad, que se extiende hacia las zonas rurales, y recrea toda una amalgama de significados, desde los cuales Oscar Bustos relata en su inventiva y creación infantil, los juegos a partir de la afluencia de tránsito vehicular en la antigua Vía Llano y sus imágenes.

Son también prácticas del espacio a partir del activismo cultural, que es narrado por Oscar desde su participación en la *Promotora Cultural*, como “el apropiarse de la geografía”, a partir de los relatos de sus pobladores y sus historias sobre la fundación de los barrios. Es también la práctica del espacio en el barrio Juan Rey por José Urrego y la re-fundación de la *Casa de la locura*, como un espacio en el que se continúa congregando la actividad cultural del Sur Oriente.

La práctica del espacio se hace presente en los juegos infantiles de Hernando Merchán mientras relata aquella imagen del Sur Oriente, de finales de la década de sesenta y principios del setenta, en la que se volcaban camiones con ganado y salían en estampida las reses. Una evidencia de las implicaciones comerciales de la vía al llano, y cómo bajo este contexto los niños reinventaban el espacio, acompañados del juego del cinco huecos y las competencias de carros esferados, una apropiación de la calle como espacio de encuentro y socialización.

Desde el relato de Antonio Martínez se da cuenta de la apropiación de lugares que se caracterizaban por su gran afluencia y tránsito permanente de personas, en los cuales se intervenía para dar pie a actividades que hacían partícipes a la comunidad. Antonio y Marcelo promovían desde el Club Activos, la reafirmación de los espacios de encuentro desde los bailes populares de la época como *El Meneíto* y todas las relaciones cotidianas que se propiciaban y tejían allí.

### **Redes y relaciones de comunicación**

Los líderes, las organizaciones artísticas y comunitarias, los partidos políticos, las instituciones y el Estado se evidencian en los relatos a través de sus relaciones, afinidades y rupturas. Son relaciones que se vislumbran desde la experiencia de Fausto Delgado y su incursión en las Juntas de Acción Comunal y cómo a partir de su accionar y compromiso se construyen experiencias gratificantes y soluciones ante problemáticas concretas del contexto.

Las relaciones institucionales generadas a partir de la apertura de INPROCOM, las redes de relaciones y el intercambio de saberes entre los grupos y con este espacio institucional, logran visibilizar, y dimensionar los procesos ya consolidados. Pero a su vez se muestra como una frustración más, en términos de lo que el Centro Comunitario de la Victoria ha intentado en sus apuestas por la proyección comunitaria con el apoyo desde la función pública, que tiene como antecedente la expulsión de los artistas de la *Casa de la locura* a principios de los ochenta y reaparece con el fin del *Club Activos* en la década del dos mil.

También existe la poco gratificante experiencia con la filiación a partidos políticos o nexos con grupos insurgentes. La relación con el *MOIR* y el grupo de teatro *Puro Pueblo* deja un sin sabor y notable desencanto respecto a las iniciales expectativas del acercamiento. Sin embargo es a partir de este partido político que Hernando Merchán dimensiona sus inquietudes artísticas. En relación con los movimientos insurgentes se hace notar un

rechazo notable por parte del *Grupo Popular Amistad* por permitir que movimientos insurgentes intervengan en sus actividades y medios de comunicación, tras los abusos que estos cometen con ellos y con la comunidad.

Por otra parte también aparecen redes de relaciones que se muestran beneficiosas para los colectivos con apuestas comunitarias. El vínculo que logra establecer *Artífice Inimaginable* con la ONG *Christian Aid*, contribuye a la consolidación de su propuesta de organización. *La UCPI* y posteriormente la *Gerencia de Juventud*, servirá a su vez como el espacio desde el cual se propicia el encuentro de diferentes grupos de teatro, danza, hip hop y rock, la relación con Javier Colorado como promotor e impulsador de los eventos desde la función pública y su labor como gestor en la obtención de espacios que permiten el desarrollo de los eventos a corto plazo.

La relación del *Grupo Popular Amistad*, los lineamientos de la *Teología de la Liberación* y su nacimiento como grupo parroquial sirvieron como factores de legitimidad, solidez y difusión del proceso gracias al reconocimiento y la convocatoria que logran las iglesias y la religión en este sector popular.

Gracias a la dimensión de congregar y asociar diferentes procesos juveniles, desde el Club Activos y sus “clubes amigos”, se presta el momento y el lugar para que Antonio Martínez conozca a El Poeta y lo motive a desarrollar sus expectativas artísticas y las haga públicas potencializando sus capacidades de liderazgo. A su vez la trayectoria de Antonio como líder comunitario y conocedor de los procesos de los jóvenes permite la intervención de la ONG *Christian Aid* con el naciente *Colectivo alta esencia* y su apuesta por la práctica del espacio a través de esta cultura.

También se tejen otras relaciones desde la función pública, es el caso de Javier Colorado y su amistad con los integrantes de ASPIC, por sus afinidades con la música y una cercanía generacional, desde la que se tejen afectos que trascienden el espacio local inmediato.

## **El Estado confecciona**

La noción de participación y el llamado que el Estado hace a la comunidad, y sus procesos organizativos comunitarios, se abre desde la concertación lograda a partir del bloqueo de la vía al llano en el setenta, sólo a partir de las luchas por el reconocimiento. La participación de Fausto en las Juntas de Acción Comunal materializa un ejemplo real de empoderamiento para lograr, desde los espacio que el estado abre, hacer posible el acceso a los derechos mínimos para vivir dignamente.

Por otra parte, es gracias al liderazgo de María Elena Torres que se permite la gesta de relaciones y procesos en INPROCOT, pero a su vez se convierte en una cabeza de liderazgo indispensable, significando que su salida sería el fin del proceso. Es el mismo caso de Antonio Martínez y el *Club Activos*, el desencanto de un proceso que no puede seguir. Estos son ejemplos de lo que puede lograrse a partir de una experiencia en la que los funcionarios, o bien, son partícipes de los procesos de la comunidad o se preocupan por conocer y dimensionar el contexto, sus prácticas y coyunturas.

En el caso de *Artífice Inimaginable*, la relación con las instituciones se hace notar como un importante logro en su proceso, al acceder a los espacios del COL para sus ensayos y, en algunas ocasiones, al Teatro de La Victoria para sus presentaciones.

Pero a lo largo de las experiencias de acercamiento hacia los espacios institucionales es notable un empoderamiento y posterior decaimiento, hasta la proliferación de ámbitos de participación que son promovidos desde el factor económico, lo que genera cierta dependencia hacia los mismos, y que se gesten propuestas y proyectos en el corto plazo. Desde las instituciones se evidencia una preocupación cuantitativa por la cobertura y la visibilización de los resultados de la participación ciudadana, vivida por Javier Colorado en sus limitantes para apoyar los procesos de los jóvenes, sus propuestas y la implementación de estrategias alternativas para poder responder por los objetivos del Plan Local.

## **A modo de cierre**

Se hace evidente que el arte ha potenciando nuevas formas de relaciones y vínculos con apuestas y objetivos de reivindicación social, desde formas corporales que practican espacios, que junto con experiencias comunicativas, narraron y se apropiaron de su cultura, sopesando dinámicas reincidentes de violencia que han cortado las apuestas por el liderazgo. El arte y la comunicación también han servido de medio para la exposición y la denuncia de un contexto violento e impune, en una trama de interacciones que atraviesa políticas e instituciones propiciando y rompiendo relaciones y procesos.

En las rutas que marcan y reconfiguran los relatos, se hace notar cómo se superpone la idea de progreso y desarrollo individual de los sujetos, en algunos casos, al desarrollo organizativo comunitario, atomizando y desarticulan procesos. Y cómo el poder de las relaciones cotidianas, en su sentido más amplio, permite encuentros y asociaciones y a su vez grandes rupturas, propiciando también una legitimidad pública de interacciones múltiples, incluidas las instituciones, adquiriendo sentidos políticos de practicar el espacio.

El tejido de redes de acción se ha ampliado desde los espacios institucionales, década tras década. Las iniciativas de empoderamiento han sido en cierta medida exitosas pero no suficientes, agrietando el cimiento de la base social, que se torna cada vez más difícil de reparar. Es un distanciamiento con las instituciones, que no se hace evidente a primera vista, son múltiples y gran cantidad de propuestas artísticas las que ahora se relacionan con los espacios institucionales. El distanciamiento se evidencia cuando se vuelven acercamientos hacia propuestas intermitentes, que se inventan y reinventan en cortas fracciones de tiempo para “participar” de convocatorias, que llevan a “practicar” cada vez menos el espacio.

## **Textos Citados**

-De Certeau, M. (2007). La invención de lo cotidiano. Artes de hacer. México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia, Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Occidente, Centro Francés de Estudios Mexicanos y Centroamericanos.

-Galindo, J. (1987). Organización social y Comunicación. México: Premia.

-Garfinkel, H. (2006). Estudios en etnometodología. Barcelona: Anthropos.

-Frentes, J y Wickham,C.(2003). Memoria social. Madrid: Ediciones Cátedra Universitat de Valencia.

-Goffman, E. (2004). La presentación de la persona en la vida cotidiana. Buenos Aires: Amorrortu Editores.

-Hall, S. (1999). Identidad cultural y diáspora. En: Castro, S; Guardiola, O; Millán, C.(eds,) Pensar en los intersticios. Teoría y práctica de la crítica poscolonial. Bogotá: Colección Pensar.

-Jameson, F. (1992).De la sustitución de importaciones culturales y literarias en el tercer mundo: el caso del testimonio. En: Revista de Crítica Literaria Latinoamericana, p.36.

-Marc, E y Picard, D. (1989). La Interacción Social. Barcelona: Paidós.

-Reguillo, R. (1992). En la calle otra vez. Las Bandas: identidad urbana y usos de la comunicación. México: Iteso.

-Vich, V y Zavala, V. (2004). Oralidad y poder, herramientas metodológicas. Bogotá: Grupo Norma.

-Villasante, T. et al. (1994). Las ciudades hablan: identidades y movimientos sociales en seis metrópolis latinoamericanas. Bogotá: Editorial Nueva Sociedad.

-Vizer, E. (2003). La trama in(visible) de la vida social: comunicación, sentido y realidad. Buenos Aires: La Crujía Ediciones.