

PERSPECTIVAS DE LA GESTIÓN CULTURAL COMUNITARIA EN BOGOTÁ



PERSPECTIVAS DE LA GESTIÓN CULTURAL COMUNITARIA EN BOGOTÁ



INSTITUTO
DISTRITAL DE LAS ARTES
IDARTES



ALCALDÍA MAYOR DE BOGOTÁ

Claudia Nayibe López Hernández

Alcaldesa Mayor de Bogotá

SECRETARÍA DE CULTURA, RECREACIÓN Y DEPORTE

Catalina Valencia Tobón

*Secretaria de Cultura, Recreación y
Deporte*

INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES-IDARTES

Carlos Mauricio Galeano Vargas

Director general

Maira Salamanca Rocha

Subdirectora de las Artes

Hanna Paola Cuenca Hernández

*Subdirectora de Equipamientos
Culturales*

Liliana Morales Ortiz

*Subdirectora Administrativa y
Financiera*

Leyla Castillo Ballén

Subdirectora de Formación Artística

PROGRAMA CULTURAS EN COMÚN

Julián Albarracín Ayala

*Orientador general del Programa
Culturas en Común*

Jorge Armando Palacios Osorio

Componente de Gestión Territorial

William Vargas Espitia

Componente de Gestión Artística

Gabriel Enrique Arjona Pachón

*Componente de Gestión del
Conocimiento*



Fernán Galeano Gallego

Componente Administrativo

Jennifer Rodríguez Guerrero

Componente de Comunicaciones

Astrid Carolina Arenas Vanegas

Camila Andrea Sánchez Puentes

Camilo Hernando Mojica Hernández

Cindy Lorena Flechas

Claudia Marcela Garzón Gutiérrez

Daniel Camilo Vargas Barrios

Diana Milena Vivas Pérez

Diego Ferney Cañón León

Esteban Alejandro Mora Méndez

Jacqueline Andrea Contreras Bernate

Jairo José Luis Díaz Palacios

Jhon Fredy Morán Montilla

Jhoan Katerin Baquero

Jonathan Alexander Rojas Olarte

Jonathan Steven Huertas Noguera

Jorge David Páez Espinosa

Lorena Guadalupe Rico Martínez

María Fernanda Ladino Osorio

Néstor Estívenson Cortés Gantiva

Óscar Daniel Rodríguez Garzón

Sandro Alberto Acevedo Arredondo

Víctor Hugo González Bravo

Wilson Abraham Dueñas López

Xiomara León Salgado

Yeimar Felipe Garay Monroy

*Gestores artísticos, territoriales,
diseño y apoyo administrativo*

Andrés Ramírez

Camila Osorio

Camilo Mojica

Felipe Rocha

Giovanni Ariza
Jennifer Rodríguez
Leidy Salazar
Liliana Ruiz
Viviana Daza

Fotografías

PUBLICACIONES IDARTES

María Barbarita Gómez Rincón

Coordinación editorial

Edgar Ordóñez Nates

Revisión de estilo

Mónica Loaiza Reina

Diseño

Daniel Camilo Vargas Barrios

Ilustraciones

© Instituto Distrital de las
Artes-Idartes
Octubre de 2023

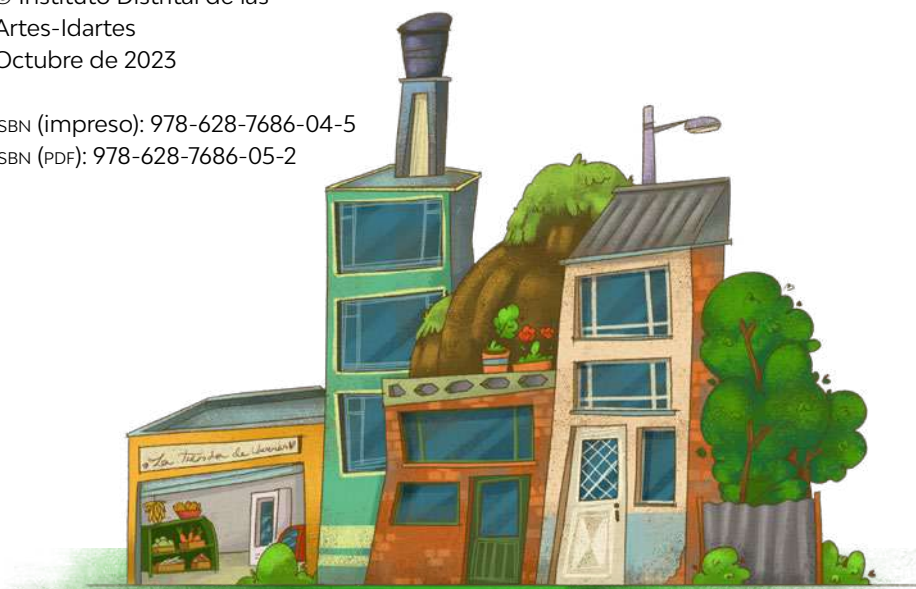
ISBN (impreso): 978-628-7686-04-5

ISBN (PDF): 978-628-7686-05-2

Carrera 8 n.º 15-46
Bogotá, D. C., Colombia
Tel. (+57) 601 379 5750
www.idartes.gov.co
contactenos@idartes.gov.co

El contenido de este texto es responsabilidad exclusiva de los autores y no representa necesariamente el pensamiento del Instituto Distrital de las Artes-Idartes.

Esta publicación no puede ser reproducida, almacenada en sistema recuperable o transmitida en medio magnético, electromagnético, mecánico, fotocopia, grabación u otros sin previo permiso de los editores.





CONTENIDO

8

Presentación

Carlos Mauricio Galeano Vargas

12

Artes, pedagogías liberadoras y transformación social comunitaria en Bogotá: Tras las huellas de Culturas en Común.

Gabriel Enrique Arjona Pachón
Astrid Carolina Arenas Vanegas

28

1. Perspectivas de la gestión cultural y artística comunitaria

30

Culturas en comunidad y territorios culturales
Santiago Trujillo Escobar

48

Gestión Cultural por la Paz:
Reconocer la herida y la esperanza para producir metáforas
Leonardo Alba Mejía

70

Saberes y prácticas pedagógicas en la gestión cultural comunitaria
Jefferson Gallego Figueredo



90

2. Experiencias y procesos de la gestión cultural comunitaria en Bogotá



92

Aportes de la gestión comunitaria para pensar el patrimonio cultural en Bogotá
María Cristina Méndez Tapiero
Liliana Ruiz Gutiérrez

120

Leer, escribir y significar el territorio y su transeúnte: *Casa vacía, metáfora del mundo.*
Alonso Sáenz Montaña

154

3. Primer plano en el barrio

156

Corporación Pedagógica Artchimia:
Pedagogías comunitarias y vínculos afectivos

166

Biblioteca Comunitaria Violetta:
Acceder a la cultura, escuchar y formar a la comunidad

176

Corporación Cultural Cultiba:
Gestores de capacidades para el desarrollo local

182

Los autores



PRESENTACIÓN



CARLOS MAURICIO GALEANO VARGAS

DIRECTOR GENERAL

INSTITUTO DISTRITAL DE LAS ARTES -IDARTES

La presente publicación es la segunda de una colección* que tiene como propósito reconocer, visibilizar, documentar y estimular la diversidad de procesos, actividades y organizaciones artísticas y culturales de base comunitaria en Bogotá. El Instituto Distrital de las Artes-Idartes realiza este trabajo principalmente a partir del programa Culturas en Común, de la Subdirección de Formación Artística, cuya implementación contribuye a generar condiciones para el ejercicio libre de los derechos culturales y sociales en las localidades de Bogotá.

Perspectivas de la gestión cultural comunitaria en Bogotá busca continuar la reflexión ciudadana sobre los procesos culturales comunitarios en esta ciudad, mediante análisis académicos y la documentación de casos relevantes, en los que confluyen y dialogan distintas miradas de expertos, gestores culturales y artistas.

* La primera publicación, escrita por Gabriel Arjona, Miriam Nelly Redondo y Alejandra Segura, fue *Culturas en Común: Reconociendo los derechos culturales*. Instituto Distrital de las Artes-Idartes (2022). <https://idartesencasa.gov.co/multi-disciplinar/libros/culturas-en-comun-re-conociendo-los-derechos-culturales>

El primer capítulo del libro busca reconstruir las huellas del programa Culturas en Común, especialmente en lo atinente a sus orientaciones pedagógicas y metodológicas actuales, que no constituyen procesos cerrados, sino vectores de diálogo y desarrollo cultural local, con un propósito definido, pero en constante transformación y adaptación, a partir de la interacción constante con las comunidades y las organizaciones culturales locales.

La sección "Perspectivas de la gestión cultural y artística comunitaria" comprende tres capítulos. El primero, escrito por Santiago Trujillo, reflexiona acerca de una noción expandida de territorio cultural, desde una "perspectiva biocultural del territorio y una narrativa poética de la vida cotidiana", que termina con una visión sugerente del barrio como proyecto cultural, capaz de transformar la ciudad sin despojar los barrios de sus relatos comunes. Enseguida, Leonardo Alba nos invita a escucharnos y estar juntos desde otro lugar, mediante "una escucha que visite la herida personal y la herida social, y lo que llamamos *esperanza*", para tratar de responder a la pregunta sobre los modos en que la gestión cultural comunitaria se puede convertir en la oportunidad para movilizar una visión compartida de futuro, que integre las posibilidades de avanzar en las transformaciones culturales que significan la construcción de paz.

El siguiente capítulo trata sobre los saberes y prácticas pedagógicas en la gestión cultural comunitaria. Jefferson Gallego nos propone pensar en los lugares o espacios de la gestión cultural y artística comunitaria, en quiénes son los actores de estos procesos y en cómo se viene dando la reflexión sobre los sentidos y significados del proceso pedagógico. Este último no se limita a la enseñanza-aprendizaje en los sistemas institucionalizados y estandarizados, sino que se ubica intencionalmente "en los procesos de construcción de comunidad, en las formas de comprender y actuar de los sujetos sociales en sus contextos particulares y en relación territorial".

La siguiente sección, "Experiencias y procesos de la gestión cultural comunitaria en Bogotá", incluye dos capítulos. En el primero,

Liliana Ruiz y María Cristina Méndez dan cuenta de la ampliación progresiva del concepto de patrimonio cultural, de lo monumental y oficial/gubernamental, a los aspectos de la cultura inmaterial cotidianos y la construcción ciudadana de sentidos relativos. En Bogotá, la integralidad del patrimonio cultural ha sido una apuesta reciente, que busca “romper los límites entre el patrimonio arquitectónico, urbano, natural e inmaterial, para pensarlo de manera conjunta”. Tres procesos recientes de interpretación y conceptualización del patrimonio cultural resultan relevantes: 1) La experiencia de la creación colectiva del Teatro La Candelaria; 2) la gestión comunitaria en el parque arqueológico de la hacienda El Carmen; y 3) la historia contada en barrios de Bogotá.

El segundo capítulo de esta sección presenta los planteamientos de Alonso Sáenz sobre la práctica literaria como herramienta para resignificar la realidad, conversar con otros, responder preguntas y entender nuestra condición humana como la de un transeúnte lector y escritor que interpreta el mundo en su recorrido. El escenario de esta reflexión, de este laboratorio cultural, es la localidad de Suba, teniendo en cuenta su devenir histórico y los procesos sociales, económicos y políticos que la han atravesado.

La sección final, “Primer plano en el barrio”, cambia de género, del ensayo a la entrevista, para documentar tres casos de procesos culturales comunitarios en Bogotá, cuya narración, en la voz de sus hacedores y gestores, pone en valor la naturaleza y el sentido de estos esfuerzos en pro de una sociedad mejor, apoyándose en las artes y la cultura.

Para finalizar esta presentación, conviene destacar que, con el fin de fortalecer las estrategias de apoyo a los procesos de gestión cultural comunitaria, en su relación con la equidad, la justicia social, la inclusión y la convivencia armónica, la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte y el Instituto Distrital de las Artes-Idartes, lideraron la expedición del Decreto Distrital 19 de 2023, que tiene por objeto “reconocer y fortalecer los procesos culturales comunitarios y la gestión cultural comunitaria en Bogotá [...] con el fin de garantizar las condiciones para el ejercicio

de los derechos culturales y favorecer la apropiación ciudadana del arte, la cultura y el patrimonio” (art. 1).

Esta norma constituye un avance importante, pues fortalece la estructura jurídico-administrativa de las políticas culturales distritales y traza horizontes estratégicos para hacer más digna y trascendente la gestión cultural comunitaria en la ciudad.



ARTES, PEDAGOGÍAS LIBERADORAS Y TRANSFORMACIÓN SOCIAL COMUNITARIA EN BOGOTÁ: TRAS LAS HUELLAS DE CULTURAS EN COMÚN

GABRIEL ENRIQUE ARJONA PACHÓN
ASTRID CAROLINA ARENAS VANEGAS



El desarrollo de iniciativas y proyectos que deliberadamente promuevan o apunten a lograr objetivos de transformación social, inclusión o integración mediante prácticas artísticas es un fenómeno que, a escala global, se remonta a la segunda mitad del siglo xx, aunque pueden encontrarse experiencias anteriores y particulares en distintos países. Estas iniciativas abarcan un conjunto heterogéneo de perspectivas y metodologías que se “despliegan en un contexto político, económico y cultural que atraviesa a

diferentes sociedades y se caracteriza en muchas ocasiones por modelos segregacionistas y mercantilistas que fomentan vínculos individualistas, jerárquicos y utilitarios” (Cibea *et al*, 2019, p. 11).

Entre estas múltiples perspectivas hay dos que tienen una relación directa con la génesis y evolución del programa Culturas en Común, cuya implementación se inició hace veinticuatro años en Bogotá: las artes como 1) ámbito de democratización de la cultura, y 2) vector para reconocer, restituir y ejercer derechos culturales.

En efecto, de las tres etapas o versiones históricas que lo caracterizan, la primera de ellas tuvo como orientación “la reducción de la violencia, como apuesta para transformar los entornos familiares por medio del arte; llegó para *atender la necesidad de descentralizar la oferta cultural* y acercarse a las localidades y territorios más distantes del centro de la ciudad, dándoles vida a escenarios comunitarios” (Arjona *et al.*, 2022, p. 96; énfasis añadido). Esta primera etapa, que se fortalece y consolida en la segunda, de relacionamiento más estrecho con las comunidades, audiencias y participantes, se inserta en la tercera versión (la actual) del programa, en la cual el propósito fundamental consiste en *fomentar procesos de formación, creación, apropiación, circulación e investigación del arte y la cultura, con y para la ciudadanía, en espacios territoriales de participación y concertación, promoviendo los derechos culturales e incentivando el trabajo colaborativo en red entre organizaciones públicas y privadas.*

El recorrido del programa valida lo planteado por Bonet y Négrier (2018), quienes argumentan que una de las características del campo de las políticas culturales es que los nuevos paradigmas no sustituyen a los precedentes, las nuevas visiones no eliminan completamente las anteriores, sino que tienden a ser acumulativas, traslapadas, coexisten —con mayor o menor preponderancia— en los distintos momentos históricos, en los múltiples y complejos derroteros que tienen los procesos culturales.

Este capítulo tiene como propósito presentar las principales orientaciones conceptuales y metodologías artístico-pedagógicas de Culturas en Común en la actualidad. El programa busca

promover el ejercicio libre de los derechos culturales y la transformación social comunitaria, en clave de profundización del Estado social de derecho, consolidación de la democracia y reconocimiento de la construcción cultural de los territorios que habitamos.

¿Por qué y para qué?: Premisas, orientaciones y finalidades

Entre 2012 y 2019, Culturas en Común estuvo ubicado en la Subdirección de Equipamientos Culturales del Idartes. Desde 2020 se ubica en la Subdirección de Formación Artística de la misma entidad. El programa no tiene una intención de formación artística disciplinar; sin embargo, su propuesta puede ser entendida, en sentido amplio, como parte del proceso de aprendizaje a lo largo de toda la vida (ALTV), que se refiere a “los aprendizajes que hacen las personas a lo largo de la vida, ‘de la cuna a la tumba’, en todos los espacios y mediante todos los recursos disponibles, combinando aprendizajes en entornos formales, no-formales e informales” (Unesco, 2020, p. 11). En línea con lo manifestado en la *Declaración de Incheon: Hacia una nueva visión de la educación*,¹ el programa contiene una propuesta que “se inspira en una concepción humanista de la educación y del desarrollo basada en los derechos humanos y la dignidad, la justicia social, la inclusión, la protección, la diversidad cultural, lingüística y étnica, y la responsabilidad y la rendición de cuentas compartidas” (Declaración de Incheon, “Preámbulo”, numeral 5).

Esta concepción implica una perspectiva situada del aprendizaje que, en el caso de América Latina, no puede prescindir de tener

1 Foro Mundial de Educación, Incheon, República de Corea, mayo de 2015.



Viajes de papel. Componente de Gestión Artística. Foto: Jennifer Rodríguez

como premisa y objetivo transformacional, los desafíos sociales, económicos y políticos que caracterizan los países de la región, como la desigualdad, la violencia, la corrupción, el acelerado proceso de urbanización y altas tasas de envejecimiento. (Unesco, 2020)

De acuerdo con esta visión de educación humanista, a lo largo de la vida, fundada en la justicia social y los derechos humanos, Culturas en Común organiza su quehacer misional en tres componentes, que buscan desarrollar y materializar el derecho a tomar parte libremente en la vida cultural de la comunidad:²

A. Componente de Gestión del Conocimiento³

Tiene tres propósitos fundamentales: 1) investigar, documentar y sistematizar el conocimiento, tácito y explícito, que genera la implementación del programa; 2) fortalecer la reflexión sobre los derechos culturales y sociales: su reconocimiento, apropiación, ejercicio y exigibilidad sin perder de vista las realidades cotidianas y territoriales, y 3) fomentar la reflexión sobre los enfoques pedagógicos, artísticos, culturales y territoriales que permitan apoyar y desarrollar los procesos culturales comunitarios.

La interacción que plantea este componente con las comunidades implica propiciar la comprensión holística de los derechos humanos y el principio de integralidad, según el cual todos los derechos humanos se reclaman, condicionan y perfeccionan mutuamente, de modo que es necesario protegerlos y darles a todos la misma atención (García, 2003). En este sentido, la

2 Declaración Universal de los Derechos Humanos, art. 27, numeral 1; y Pacto Internacional de Derechos Económicos, Sociales y Culturales, art. 15, numeral 1a.

3 Véase el artículo 7 del Decreto Distrital 19 de 2023, en el que se indican los objetivos centrales de cada componente, citados a continuación en los literales A, B y C.

Declaración y Programa de Acción de Viena (1993)⁴ sostiene que “todos los derechos humanos son universales, indivisibles e interdependientes y están relacionados entre sí. La comunidad internacional debe tratar los derechos humanos en forma global y de manera justa y equitativa, en pie de igualdad y dándoles a todos el mismo peso”.

No obstante, debido al tradicional “descuido” que han tenido los derechos culturales (Symonides, 2005), se hace necesario un trabajo diferenciado sobre los mismos para distinguirlos de otros derechos asociados (como la educación o la libertad de expresión), hacer consciencia sobre su importancia para el desarrollo personal y comunitario, así como reflexionar colectivamente sobre las rutas para su cabal ejercicio.

B. Componente de Gestión Artística

Tiene cuatro propósitos centrales: 1) desarrollar actividades de creación artística asociadas al ejercicio de los derechos culturales y sociales; 2) integrar a las comunidades y artistas locales en ambientes de cocreación; 3) promover la circulación artística en los territorios de Bogotá, tanto en escenarios convencionales como no convencionales, incluyendo en estos últimos los equipamientos educativos y sociales, y 4) fortalecer el vínculo consciente y permanente entre la ciudadanía, las prácticas artísticas y culturales, y el disfrute de las artes, las culturas y los diversos tipos de patrimonio de la ciudad.

Este componente no busca la formación disciplinar en artes, sino el acceso, disfrute y la reflexión ciudadana a partir de la creación, cocreación y circulación artística (tradicionalmente, con énfasis en artes escénicas), de modo que las personas y comunidades

4 Este documento fue aprobado el 25 de junio de 1993 por la Conferencia Mundial de Derechos Humanos.

puedan acercar a su vida cotidiana —de manera consciente y deliberada— los lenguajes creativos y las prácticas artísticas, así como la reflexión sobre la importancia de los derechos culturales.

La punta de lanza en la implementación de este componente es la Tropa Artística Itinerante (TAI), un equipo interdisciplinario de artistas⁵ que lidera los ejercicios artístico-pedagógicos sobre los derechos culturales en las localidades.⁶ Este equipo, en su denodado esfuerzo de desconcentración de la oferta artística, llega a todas las localidades de la ciudad, pues actúa en lugares como colegios, plazoletas, entornos rurales y espacio público. Su puesta en escena se acompaña, una vez baja el telón, de momentos de diálogo con el público asistente, en los cuales busca explicitar y compartir las reflexiones que suscita la obra artística, a la luz de las experiencias vitales, sensibilidad y preocupaciones de las comunidades.

Culturas en Común posibilita una relación horizontal y colectiva con el arte, pues entiende la creatividad como un derecho y una cualidad en la que todos y todas pueden participar: el arte hace parte de la vida social y cultural de cada ser humano. En este sentido, el arte, el gestor cultural y el artista pueden ser mediadores en los procesos sociales de los territorios, que movilizan la acción y el pensamiento para generar el cambio cultural y la transformación social necesarios para una vida más digna y consciente.

Tal como afirma Yera Moreno (2019), el arte, la re-presentación, tiene la capacidad de incidir en lo real y modificarlo, porque se inserta en nuestro mapa simbólico de lo real, para legitimar o subvertir nuestras imágenes, obras, palabras, cuerpos y comprensión.

5 La integración interdisciplinar está dada por la posibilidad de generar síntesis entre las teorías, metodologías y aproximaciones de distintas disciplinas artísticas, con el fin de generar nuevos conocimientos, propuestas estéticas y puestas en escena.

6 Este párrafo se fundamenta en entrevistas y comunicaciones personales realizadas en julio de 2023 con el equipo de personas que integra el componente de Gestión Artística del programa Culturas en Común.

C. Componente de Gestión Territorial y Comunitaria

Tiene cuatro propósitos fundamentales: 1) desarrollar espacios de encuentro, diálogo y reflexión comunitaria en torno al ejercicio de los derechos culturales, las prácticas artísticas, culturales y patrimoniales territoriales; 2) identificar, visibilizar y promover las rutas de la memoria cultural local, partiendo desde los territorios e integrando la voz de los agentes culturales que intervienen en la construcción de cada uno de los procesos; 3) fortalecer e impulsar prácticas culturales transformadoras por medio de su caracterización, documentación y estímulo, y 4) promover la asociatividad y agremiación de los agentes culturales, así como la creación y consolidación de nodos y redes que permitan fortalecer los procesos culturales comunitarios.

La puesta en marcha de este componente implica el desarrollo de estrategias y acciones que promuevan la generación de capacidades creativas en cada persona, para favorecer el reconocimiento, la valoración y protección de las diversas modalidades de patrimonio local, para contribuir en la generación de tejido social y alcanzar las condiciones requeridas para garantizar los derechos sociales y culturales, especialmente de los más desfavorecidos y olvidados. En esta medida, el programa se inspira en las pedagogías liberadoras desarrolladas hace algunas décadas en América Latina, que entienden la práctica educativa “encaminada al logro de un mundo más justo y más humano, por su solidaridad con los grupos sociales más desfavorecidos” (Carreño, 2009/2010, p. 198).

¿Con quién? Comunidades y juntanzas

El programa Culturas en Común trabaja de la mano con los agentes socioculturales que habitan en los territorios de la ciudad, es decir, las personas, organizaciones y comunidades que, en el ejercicio de sus derechos culturales,

- Son líderes populares con incidencia en las comunidades
- Ejercen liderazgos transformadores en el territorio
- Conforman comunidades diversas, multiculturales e interculturales, varias de ellas al margen de la estructura de oportunidades de la ciudad
- Conforman nodos, nichos y ecosistemas culturales con un fuerte arraigo en el territorio
- Cuentan con trayectoria en procesos artísticos y culturales
- Reconocen el arte, se apropian de él y se convierten en mediadores
- En su ejercicio ciudadano, se apropian de los derechos culturales, los ejercen y los irradian a sus familias y comunidades

La forma como Culturas en Común comprende a los agentes y las poblaciones con los cuales interactúa permite expandir la noción y el alcance del sector cultural en clave de comunidades y ciudadanía, lo cual permite trascender categorías tradicionales de clasificación (e. g., artista/no artista) y transforma la relación de cada persona con el arte, porque le permite asimilar los lenguajes creativos como parte de su vida cotidiana, como herramientas concretas para dar sentido a su existencia y relacionarse con otros.

A diferencia del mercado, donde la noción central de la relación humana es la *transacción* o el intercambio, y del Estado, que privilegia la *participación* como eje de su relacionamiento con la ciudadanía, en la comunidad el concepto central es el *vínculo*, es decir, la posibilidad de establecer una relación próxima, consciente y creativa con otros seres humanos, en su complejidad y diversidad.

Esta visión también entiende que la identidad cultural es una construcción humana y no una esencia inmutable, lo cual “implica considerar al sujeto como múltiple, abierto, cambiante, con una identidad no fijada por completo, sino en constante proceso de (re) articulación y, además, implica considerar la diferencia como una pieza clave en la constitución de cualquier identidad” (Moreno, 2019, p. 4). Esto se predica tanto de los sujetos individuales como

de los colectivos. De igual modo, la construcción social y cultural se extiende a categorías consideradas anteriormente como físicas, biológicas y “dadas”, como el cuerpo humano o el territorio.

Con base en lo anterior, el programa Culturas en Común adelanta su quehacer y relacionamiento con la ciudadanía en espacios de “juntanza”, que tienen las siguientes características: 1) aluden a encuentros basados en la solidaridad y la confianza; 2) son espacios de participación voluntaria; 3) en ellos se conciertan objetivos de transformación, aprendizaje y política pública a partir de los modos de ser, entender el mundo, los intereses y valores de las comunidades, personas y organizaciones participantes.

¿Cómo? Herramientas artístico-pedagógicas de trabajo colaborativo y transformación social

Las estrategias del programa Culturas en Común se inspiran en las metodologías que tienen objetivos de transformación social y construcción colectiva de conocimiento, como la educación popular (Paulo Freire y otros) y la investigación-acción (IA), o investigación-acción participativa (IAP), según la denominaron Orlando Fals Borda y Mohammed Anisur Rahman. Esta perspectiva busca deliberadamente transformar la realidad social, económica y política, con el fin de que los seres humanos sean más libres y exista mayor igualdad y paz:

... como una vez lo escribió Walter Bejamin: subsiste el deseo de que en este planeta experimentemos algún día una civilización que haya abandonado la sangre y el horror. Creemos que la investigación-acción participativa, como procedimiento heurístico de investigación y como modo altruista de vivir, puede continuar y alentar ese deseo. (Rahman y Fals Borda, 1999, p. 52)

Circulación Verbena escénica. Componente de
Gestión Artística. Foto: Camilo Mojica



En este sentido, la IAP no postula un conocimiento “desinteresado”, neutral ni objetivo, sino una profunda imbricación entre los aspectos teóricos y metodológicos, por una parte, y la acción y participación social, por otra. La reflexión crítica y situada atraviesa los procesos de generación de conocimiento de principio a fin. A diferencia de metodologías tradicionales que propugnan la férrea distinción entre sujeto y objeto, en la IAP, los sujetos investigados son auténticos coinvestigadores, que “participan en los diferentes procesos, en la toma de decisiones y en las acciones concretas que se van a desarrollar durante la investigación; además, los frutos de la investigación se convierten a su vez en insumos para mejorar y/o transformar sus propias prácticas sociales o educativas” (Colmenares, 2012, p. 108).

En este sentido, por ejemplo, la estrategia denominada “Yo soy derechos culturales”⁷ trabaja a partir de la experiencia viva, el tejido social, lo sensible y artístico. Los procesos se desarrollan de manera indirecta, pues se inician mediante una práctica que sea cercana a las comunidades, que genere confianza y empatía, y se busca que las comunidades estén dispuestas a compartir. En cada lugar, son las mismas comunidades las que proponen en qué productos se quieren ver reflejadas (cartillas, *podcasts*, textos, etc.) y cómo quieren narrar sus procesos metodológicos, para luego hacer la materialización y divulgación del producto, que dará cuenta de las reflexiones que se tejen sobre los derechos culturales.

De igual modo, la estrategia “Pedagogías alternativas y populares” comienza por identificar y reconocer prácticas transformadoras en el territorio, para luego documentar las pedagogías alternativas o currículos “ocultos” de los procesos culturales, artísticos y

7 Este párrafo y los dos siguientes se fundamentan en entrevistas y comunicaciones personales, realizadas en julio de 2023, con el equipo de personas que integran el componente de Gestión Territorial y Comunitaria del programa Culturas en Común.

comunitarios. Al principio se adelanta un reconocimiento o caracterización territorial en el cual la comunidad o las organizaciones locales cuentan quiénes son, hace cuánto vienen desarrollando su experiencia o proceso, qué alcances tiene, sus fases o etapas de transformación, y a partir de ello se genera un espacio de acompañamiento en el que se presentan formatos o medios (crónicas, diarios de memoria, blogs, etc.), que las comunidades mismas eligen para redactar su práctica.

Gracias al proceso de escritura que se realiza en dicha estrategia se han establecido vínculos de confianza y se han recuperado y puesto en valor conocimientos y saberes. Además, ha sido un insumo valioso para que los colectivos culturales puedan presentar sus proyectos y documentos a los presupuestos participativos o a las becas que ofrece el sector de la cultura en Bogotá, espacios en los que han sido elegidos en varias oportunidades.



Encuentro Perspectivas de la Gestión Cultural Comunitaria, 2023. Componente Gestión del Conocimiento. Foto: Camilo Mojica

Un tercer ejemplo destacado es la estrategia “Rutas de la memoria”, que busca reconocer y documentar procesos de construcción de memoria local recurriendo a las artes y la cultura, mediante un producto audiovisual (documental) cuyo guion narrativo, producción y circulación del producto final se hace codo a codo con las comunidades.

La “ruta” no se reduce al documental, sino que está constituida por todo lo que acontece antes, durante y después del proceso. Las rutas les permiten a las personas comunicarse, encontrar y reconocer dimensiones y situaciones de su propia comunidad que ni siquiera ellas conocían. Son valiosas porque posibilitan la narración de piezas de memoria a otras generaciones, permiten sanar brechas generacionales y, al mostrar procesos barriales, facilitan que las personas se reconozcan de otras formas, como parte de algo que las identifica y trasciende su individualidad en el tiempo y el espacio.

Los procesos de memoria y los productos audiovisuales muestran el panorama de una Bogotá diversa, que se ha auto-construido desde lo local, en un esfuerzo permanente de reivindicación de sus derechos. Con frecuencia, las prácticas artísticas han ayudado a activar discusiones, han permitido congregaciones y encuentros de visiones divergentes, han generado espacios de articulación entre las comunidades y han forjado propósitos y canales de luchas colectivas.

Horizontes y perspectivas

En 2023, gracias al trabajo articulado entre la Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte y el Instituto Distrital de las Artes, se expidió el Decreto 19, una norma que, por primera vez en la historia de la política cultural distrital, 1) reconoce los procesos y la gestión cultural comunitaria en Bogotá, en su relación con la equidad, la justicia social, la inclusión y la convivencia armónica; y 2) orienta las finalidades y los componentes centrales de

las estrategias de acción cultural comunitaria que implementan distintas entidades de la Administración distrital.

A partir de lo preceptuado en dicha norma, el 20 de julio de 2023 la presidenta del Consejo Intergubernamental aceptó la solicitud de Bogotá para ingresar a la Red Ibercultura Viva de Ciudades y Gobiernos Locales. Sin duda, será un espacio que dará muchos frutos a la ciudad en lo atinente al intercambio internacional de experiencias y aprendizajes, la búsqueda de nuevas rutas estratégicas y fuentes de financiación para fortalecer los procesos y proyectos de gestión cultural comunitaria en el Distrito Capital.

En cuanto a los desafíos locales, se hace necesario formular e implementar programas y estrategias para el desarrollo cabal e integral de las finalidades programáticas y los componentes establecidos en el Decreto 19 de 2023, asociados a la garantía de los derechos, la profundización de la democracia, la transformación social y el desarrollo humano.

Como ya se mencionó, la posibilidad de trabajar las políticas culturales desde y para las comunidades implica recuperar la dimensión colectiva de la cultura, el vínculo humano, próximo, consciente y creativo con otras personas y seres vivos; implica también reconocer al artista como ciudadano, dimensiones valiosas de sentido y resistencia ante la tendencia contemporánea a subsumir enteramente las artes y la cultura en el mercado, o a perderse en una miríada de reivindicaciones identitarias individuales carentes de horizonte y proyecto social colectivo.

Referencias

- Arjona, G., Redondo, M. y Segura, A. (2022). *Culturas en Común: Re-conociendo los derechos culturales*. Instituto Distrital de las Artes-Idartes.
- Bonet Agustí, L. y Négrier, E. (2018). The participatory turn in cultural policy: Paradigms, models, contexts. *Poetics* (66), 64-73.

- Carreño, M. (2009/2010). Teoría y práctica de una educación liberadora: El pensamiento pedagógico de Paulo Freire. *Cuestiones Pedagógicas* (20), 195-214.
- Cibea, A., Avenburg, K., Talellis, V. y Juárez, C. (2019) Introducción. En K. Avenburg, A. Cibea y V. Talellis (comps.), *Las artes frente a la exclusión: Manifestaciones artísticas como prácticas de inclusión, integración y/o transformación social* (pp. 11-33). Undav Ediciones.
- Colmenares, A. M. (2012). Investigación-acción participativa: Una metodología integradora del conocimiento y la acción. *Voces y Silencios: Revista Latinoamericana de Educación*, 3(1), 102-115.
- García Ramírez, S. (2003). Protección jurisdiccional internacional de los derechos económicos, sociales y culturales. *Cuestiones Constitucionales* (9), 127-157.
- Moreno Sainz-Ezquerria, Y. (2019). Cuerpos, imágenes e identidades: Sobre filosofía, arte y transformación social. *Revista de la Escuela de Estudios Generales*, 9(1), 1-26.
- Rahman, M. A. y Fals Borda, O. (1999). Romper el monopolio del conocimiento: Situación actual y perspectivas de la investigación-acción participativa en el mundo. *Análisis Político* (5), 46-55.
- Symonides, J. (2005). Derechos culturales: Una categoría descuidada de derechos humanos. *CODHEM*, pp. 53-64.
- Unesco (2020). *El enfoque de aprendizaje a lo largo de toda la vida: Implicaciones para la política educativa en América Latina y el Caribe*. Unesco.

1

PERSPECTIVAS DE LA GESTIÓN CULTURAL Y ARTÍSTICA COMUNITARIA





CULTURAS EN COMUNIDAD Y TERRITORIOS CULTURALES

SANTIAGO TRUJILLO ESCOBAR



La mirada expandida

Reflexionemos sobre la noción de *territorio cultural* como un espacio versátil y diverso en el cual la antigua dicotomía humanidad/naturaleza se disuelve, y en su lugar, la conjunción de ambas entidades se manifiesta y se comprende integralmente como una unidad vital del proceso de integración funcional de ambas dimensiones. El territorio cultural está constituido por quienes lo habitan e interactúan con él. Es a la vez sujeto y objeto de entrecruzamientos complejos de diferentes formas de vida que se articulan entre sí para transformar y definir dicho territorio. Cada ser vivo que habita el territorio establece una relación particular con él, y estas interacciones construyen una suerte de “cotidianidad de la supervivencia” en la cual cada actor en el proceso vital del territorio se conecta como un eslabón en una red de relaciones naturales que ponen en escena el relato de la vida en un lugar determinado. Cuando el territorio es habitado por comunidades humanas, el relato de sus interacciones se convierte en la cultura, que se manifiesta a través de prácticas sociales y económicas, expresiones artísticas, saberes ancestrales y contemporáneos, narrativas compartidas y

rituales de convivencia. Así como la fauna y la vegetación varían según cada geografía del planeta, también lo hace la cultura en relación con su territorio.

En el relato cultural que tejemos sobre el territorio podemos encontrar las memorias comunes, lo que nos une como comunidad. Sin embargo, el territorio no solo es diverso y versátil, sino también multidimensional. Habitamos un territorio, pero el territorio también nos habita. Nos convertimos en parte de un territorio en una esfera natural donde se cuestiona ontológicamente la existencia misma: el cuerpo físico haciendo presencia y esencia con el conjunto de los elementos de la naturaleza. Pero también tenemos la capacidad de construir y diseñar territorios imaginados, virtuales. Desde las historias fundacionales de nuestra cultura hasta las comunidades digitales en internet, hemos convertido el territorio cultural en un escenario expandido de nuestras pulsiones vitales y necesidades comunicativas y comunitarias. Creamos territorios dentro de nuestros propios territorios para vivir una parte de nuestra vida en ellos. Es importante destacar que la diversidad y la singularidad de lo cultural están ancladas en el territorio, porque este se configura mientras se expresa. El territorio cultural es una especie de geografía, una trama vital en el espacio, y se manifiesta por medio de una polifonía de cuerpos, gestos, sonidos y colores. Por lo tanto, como apunta el antropólogo Arturo Escobar, desplazar a las personas del territorio significa mucho más que un desplazamiento físico: es también desplazar el territorio de las personas.

Esta breve reflexión tiene como objetivo entablar un diálogo sobre la cultura en comunidad desde una perspectiva biocultural del territorio y una narrativa poética de la vida cotidiana. La comunidad se abordará desde múltiples opciones, como la construcción colectiva y en red de un relato común en el cual la participación cultural de las personas, además de como un derecho ciudadano, será vista como un proceso vital y cultural. Entre las muchas abstracciones sociales del *territorio*, nos centraremos en la del barrio y su aparente crisis de georreferenciación emocional en las ciudades latinoamericanas actuales, en particular, en Bogotá.

De un relato único a un relato común y convergente



Las historias importan. Muchas historias importan. Las historias se han utilizado para desposeer y calumniar, pero también pueden usarse para empoderar y humanizar. Pueden quebrantar la dignidad de un pueblo, pero también pueden restaurarla.

Chimamanda Ngozi Adichie (2018, p. 28)

Este epígrafe nos inspira para considerar cuán común y diversa es para nosotros la cultura. Invita a una reflexión sobre el valor de las preguntas que planteamos y las historias que las acompañan. ¿Qué lugar le hemos asignado a la cultura en nuestra sociedad? ¿Dónde nos ha situado la cultura en nuestra comprensión y narración del mundo? La cultura, entre muchas otras cosas, representa una tensión a veces disruptiva, a veces arraigada en su propia tradición, que desafía algunas formas de poder que buscan perpetuar la amenaza de una sola narrativa, de una única historia. En cada territorio coexisten diversos relatos. Estos relatos, en la memoria colectiva de una comunidad, marcan y cualifican el carácter cultural del espacio que habita. Los relatos son las huellas que marcan los caminos de los territorios culturales; de ahí la importancia de comprenderlos y caracterizarlos. Entre las diversas categorías posibles, distinguiremos dos: el relato único y el relato común.

El relato único se nutre de múltiples narrativas que buscan construir, por medio de procesos verticales de conducción de la sociedad, una narrativa que unifique a la comunidad en torno a un origen o unos valores comunes que culturalmente debemos aceptar y practicar. Estos relatos únicos a menudo se han

impuesto en las comunidades mediante ejercicios de autoridad y poder que aspiran a unificar la diversidad que, en lugar de ser considerada como un activo que enriquece a la sociedad en su conjunto, es vista como una amenaza a la identidad aceptada y normalizada por esos agentes de poder. El relato único homogeneiza y estandariza, teme la diversidad y considera que el territorio es algo que se posee, que debe ser explotado y defendido. Frente a lo diferente y lo divergente, reacciona con fuerza, sanción y, si es necesario, con violencia. En este escenario, la cultura puede cumplir una función de “disciplinamiento” de la mirada social, de “aconductamiento” de la diversidad, o incluso negación de esta. Se trata de ceñirse a un código cultural único que enaltezca el relato unificador. Por otro lado, el relato común busca la armonía, se construye desde la diversidad y dialoga con lo diferente para crear narrativas diversas y realidades compartidas. El relato común es un crisol de visiones del territorio que negocian entre sí para generar consensos y resolver diferencias. En el espacio simbólico, las comunidades se encuentran para superar sus diferencias y fortalecer sus acuerdos; es, por tanto, el escenario de la democracia cultural abierta y deliberativa.

La vida en comunidad es una experiencia de acciones sociales y culturales que dan forma a un relato común compuesto por historias, narrativas y anécdotas en las que todos pueden participar. Esas historias son valoradas y atesoradas, ya que allí habita la memoria de todos, el espacio emocional de los afectos compartidos, los rituales cotidianos de convivencia, las épicas sencillas del anecdotario barrial y las celebraciones y tragedias que han marcado el territorio cultural. Es un activo simbólico que se transmite como el sello de unas identidades compartidas. Para que estas historias vivan en el territorio es necesario fomentar acciones y estrategias culturales que las nutran y hagan posibles. Más adelante abordaremos este punto, ya que representa la apuesta y propuesta de esta reflexión. Por ahora, es fundamental entender que estas historias deben ser parte integral del territorio. Este relato común debe ser cartografiado y poder ser leído en los muros del

barrio, en las conversaciones que tienen lugar en las tiendas y restaurantes, en los encuentros dominicales en el parque, en las clases de baile, en los festivales musicales, en las salas de teatro o en los centros culturales; pero también debe estar presente en las charlas entre vecinos, en las reuniones de la junta de acción comunal o en el consejo de administración del conjunto residencial.



Culturas Impro. Componente de Gestión Artística. Foto: Camilo Mojica

Del proyecto cultural en el barrio al barrio como proyecto cultural

Estamos frente a una ciudadanía que habita ciudades cada vez más grandes, tecnológicas y populosas. Paradójicamente, esa ciudadanía tiene la percepción de que es difícil acceder al derecho a vivir plenamente la ciudad; incluso son las ciudades con sus exclusiones, brechas y segregaciones las que con frecuencia vulneran los derechos de esa ciudadanía. Asistimos al “teatro” de una ciudad con comunidades cada vez más fragmentadas en lo territorial, que luchan por validar la fuerza del sentido de lo comunitario sin obtener, la mayoría de las veces, la apropiación social y la convocatoria ciudadana necesarias para agenciar procesos de verdadera incidencia cultural. Mientras tanto, sectores crecientes de la población, particularmente de las nuevas generaciones, están cada vez más vinculados afectiva y emocionalmente a sus comunidades virtuales y demuestran una tendencia a participar cada vez menos en manifestaciones tradicionales comunitarias, para desenvolverse con más solvencia en el ámbito funcional corporativo.

En Bogotá y otras ciudades latinoamericanas, como Lima, São Paulo, Santiago o Quito, el barrio está experimentando una transformación, no necesariamente en línea con las equidades sociales, simbólicas, étnicas y de género que estamos intentando fomentar y normalizar con bastante “eficiencia moral” en los espacios laborales y educativos. Más bien, esta transformación va al ritmo de las exclusiones y desigualdades socioespaciales y culturales que la desigualdad pone al descubierto en nuestra sociedad. En ciertos sectores de la sociedad se acepta a las personas diferentes con mayor facilidad en contextos laborales que en contextos residenciales. El migrante puede ser funcional a la hora de interactuar en el trabajo, pero no necesariamente en el barrio. Podemos hablar más conscientemente sobre los derechos de las mujeres y la condena social de actitudes machistas en la universidad o en la empresa, pero en el conjunto residencial, la junta de acción

comunal o la tienda del barrio, a menudo evitamos estas discusiones, porque se consideran asuntos de la esfera privada de las personas.

En una ciudad como Bogotá, que divide oficialmente a su población por estratos económicos, esta conversación, en términos de clase social, parece estar reglamentada simbólicamente; sin embargo, podemos identificar algunas variables que fomentan este debate. En las clases medias y populares, la vida de barrio ha cambiado drásticamente. A medida que el espacio para el desarrollo urbano se restringe, los conjuntos residenciales cerrados ganan relevancia. En este modelo habitacional, los espacios comunes privados permiten el encuentro y la interacción de los residentes. También es común, al menos en Bogotá, que en muchos barrios tradicionales, las casas estén siendo reemplazadas por edificios, donde la vecindad ya no se desarrolla en la cuadra o el parque, sino en los ascensores, parqueaderos y áreas comunes. En las clases medias, la junta de acción comunal, más activa en los barrios populares, ha sido reemplazada por el consejo de administración del conjunto residencial, donde se discuten asuntos administrativos y de convivencia. Sin embargo, raramente se habla allí de la vida cultural de la comunidad. Para muchas personas, los rituales de apropiación del lugar de residencia se limitan a ir a dormir y a interactuar con los dispositivos tecnológicos en casa. En muchos casos, los vecinos se evitan mutuamente, lo que crea un distanciamiento premeditado, una suerte de "asepsia social" que normaliza una indiferencia respetuosa hacia el otro. Para muchos ciudadanos, la comunidad ya no está presente en el lugar donde se vive, sino en los espacios donde se trabaja o se desarrollan actividades de esparcimiento, en entornos que resultan, la mayoría de las veces, itinerantes o deslocalizados. Antes, el barrio "escogía y acogía" aleatoriamente a la comunidad que lo componía, y en esa diversidad dispareja y muchas veces conflictiva, cada miembro debía acomodarse y adaptarse, esforzarse por hacer el ejercicio de cohabitar un territorio con personas diferentes y negociar y transar con ellas permanentemente. Ahora es

más común que cada persona escoja de qué comunidad quiere ser parte.

Este distanciamiento respecto al otro con quien compartimos el espacio de vida es cada vez más común. Esto no solo ha generado una vida en comunidad menos arraigada, sino que ha afectado las acciones culturales y sociales en muchos de estos entornos. Es innegable que las comunidades que exceden el ámbito barrial son dinámicas e itinerantes, y que cada individuo tiene la libertad de unirse a la comunidad en la que se sienta más cómodo. Esto promueve nuevas y deseables formas de relacionamiento social. Sin embargo, se debe cuestionar si esta dinámica debe plantearse en oposición a, y no en articulación con, la vida cultural en el barrio: barrios dormitorio sin casi ninguna vida cultural, en tensión con distritos comerciales y culturales gentrificados de servicios de entretenimiento y esparcimiento que centralizan la oferta cultural y estandarizan el encuentro social. Algunos de estos distritos tienen éxito y muestran un gran potencial cultural, pues diversifican las formas de encuentro creativo en el espacio público y promueven el desarrollo urbanístico, económico y artístico de la ciudad. Otros, por el contrario, son criticados por alterar el hábitat urbano y desplazar la diversidad cultural del barrio para promover intereses inmobiliarios corporativos.

¿Cómo transformar la ciudad sin despojar los barrios de sus relatos comunes? La respuesta no es fácil, pero volver la mirada hacia el barrio como proyecto cultural podría ser un camino. Hay que ver la cultura como una acción próxima, pertinente y cotidiana que se gesta y desarrolla en el lugar que se habita, y no solo como una oferta externa que se visita.

El barrio popular, el principal afectado de las brechas sociales y la desigualdad, sufre de picos frecuentes de inseguridad que generan una subsecuente pérdida de confianza en el espacio público como lugar asertivo y creativo de encuentro de la diversidad de los habitantes del barrio; la crisis de movilidad cada vez más compleja en todas las ciudades grandes e intermedias de la región extiende por horas los trayectos entre el barrio y el trabajo, lo cual limita la

vida en comunidad. La vida en el barrio se reduce muchas veces al mero encuentro familiar del núcleo principal, siendo la vecindad o la familia extendida relegada a una suerte de intermitencia de encuentros supeditados por el calendario festivo de cada familia o el de la ciudad, que cada tanto da treguas con descansos y celebraciones que permiten encuentros de calidad, o al menos la simulación de estos. Muchas personas que ejercen o podrían ejercer un liderazgo cultural y creativo en el barrio pueden pasar más tiempo en un bus del transporte público a la semana que relacionándose con sus vecinos y construyendo procesos de movilización creativa y cultural en sus territorios.

Pensar en la relación del barrio y la cultura es poner sobre la mesa la discusión acerca de la vivencia cotidiana de la cultura en el lugar donde, por gusto o necesidad, se tiene que vivir. Uno de los hechos barriales y culturales más complejos en los últimos años en Colombia fue el paro nacional. No se trata de hacer un análisis político de un suceso tan complejo, y mucho menos de adjetivar o tomar partido frente a las distintas posiciones que ese momento de la historia del país generó. Más allá de la discusión política, observándolo con una mirada desenfadada, este proceso, que removi6 los cimientos del país, fue para muchos, ante todo, una experiencia cultural de dimensiones muy interesantes. Además de una protesta política, se vivió también un proceso en el que los jóvenes pudieron interpelar culturalmente al conjunto de la nación. En esta prolífica dramaturgia del conflicto que nació en las entrañas de los barrios populares y se trasladó a las grandes avenidas de las ciudades se engendró una explosión de manifestaciones culturales expresadas en *performances* transmedia que de la calle pasaban a tomarse las redes sociales, en el derribamiento de monumentos y la construcción de otros, en historias virales y anécdotas que invadían los medios; también hubo grafitis, fotografías, canciones, poesías, videos y contenidos digitales que reclamaban un espacio que los disturbios, muchos de ellos con episodios que lamentar de lado y lado de las barricadas, no pudieron opacar.

Con ocasión de las mesas que con esfuerzo la Iglesia católica y las Naciones Unidas instalaron para mediar entre los jóvenes y los gobiernos local y nacional, una de las solicitudes principales de quienes estaban en las calles, además de reformar la policía y tener oportunidades de estudio y trabajo, fue que se aumentaran y reconocieran sus expresiones culturales. En una de las reuniones a las que pude asistir como voluntario para facilitar la conversación, un muchacho que no llegaba a los veinte años y que no había terminado la primaria por dedicarse, como millones de jóvenes en Colombia, a trabajar para sostener un entorno familiar con precariedades, dijo con certeza que el paro había sido la experiencia intercultural más transformadora de Bogotá, que nosotros hablábamos de la interdisciplinariedad desde el “pedestal” de la Academia sin conocerla realmente, porque ellos, después de dividirse en el barrio por los diversos géneros de música que escuchaban, de discriminarse por los equipos de fútbol que seguían y conflictuarse por las ropas y atuendos que llevaban puestos, en el paro habían podido encontrarse en paz y convivir en medio de “la adrenalina de la lucha común”. En medio de la coreografía de unos disturbios que generaron muertes y heridos como ninguna otra protesta en Colombia, muchos de estos jóvenes, con sus madres y con distintos personajes del barrio, lograron reconstruir, alrededor de la olla comunitaria, unos lazos de solidaridad que reivindicaron, al menos para ellos, el poder de la comunidad, de la vecindad: “Fuimos uno en nuestra diversidad”, dijo al final de su intervención. Para muchos otros actores del barrio, hay que decirlo también, el paro rompió relaciones de respeto y confianza que estaban instaladas en el barrio, y reconstruirlas o transformarlas de manera concertada ha sido complejo; esas son, en parte, unas heridas que aún no han sanado del todo y que requieren de una urgente acción cultural en el territorio. El barrio ha sido tradicionalmente un espacio de resistencia: los vecinos se unen para protestar por la tala de un árbol, el trazado de una avenida, el cobro de la valorización o por el descontento con el gobierno de turno; reaccionan ante lo que vulnera sus intereses, pero no se movilizan

con el mismo fervor para propósitos que mejoren integralmente la vida cultural y emocional del barrio. Poner esto en la agenda sería una apuesta certera a la hora de proyectar unas políticas culturales que piensen el territorio desde el punto de vista de sus necesidades culturales más básicas.

Algunos hablamos, recurriendo a una analogía, del “mínimo vital cultural” como un llamado a lograr que los procesos culturales que nacen y se desarrollan en el barrio y la ciudad puedan distribuirse de manera más equitativa y puedan llegar a muchas más personas. Como el agua debe llegar a todos los hogares, también la cultura debería poder hacerlo.

En las políticas culturales, la cultura en el barrio se ha pensado alrededor de unos equipamientos públicos y privados donde se hace y se vive la cultura. Los artistas y gestores culturales están en esos espacios para convocar a la comunidad, ser visitados por ella para animar, mediar y crear procesos culturales. Es en estos espacios donde se consolidan los proyectos artísticos y culturales más innovadores y disruptivos de las ciudades de América Latina: el teatro concertado, la biblioteca comunitaria, el ensayadero musical, la escuela de *hip hop*, el centro cultural comunitario, el vivero creativo social y, por supuesto, el parque, son algunos de los espacios que le dan al barrio una estructura e infraestructura cultural formal. Aun así, hay una enorme cantidad de interacciones, acciones culturales y espacios no formalizados que suceden espontáneamente en el barrio y que van más allá de los gestores culturales y artistas. Reconocer a esos nuevos actores como sujetos culturales que transforman el territorio, y darles una dimensión y valoración cultural, es clave. Los espacios recreativos, los restaurantes, tiendas y establecimientos de esparcimiento nocturno, los muros y fachadas, el mobiliario urbano, los árboles y jardines, los salones sociales y otros espacios son también potenciales lugares y objetos para el ejercicio de la vida cultural del barrio. Pero, más allá de reconocer otros espacios y actores, y a partir de ellos pensar las políticas culturales para los territorios urbanos, valdría la pena redirigir la mirada, trasladarla al barrio mismo como el proyecto cultural común.

Políticas culturales para el barrio y el barrio como política cultural

De una u otra forma, la cultura envuelve nuestras vidas, nuestros deseos, nuestras frustraciones, nuestras ambiciones y las libertades que buscamos. La posibilidad y las condiciones para las actividades culturales están entre las libertades fundamentales, cuyo crecimiento se puede ver como parte constitutiva del desarrollo.

Amartya Sen (2004)

Ana María Ochoa (2003) precisa que la elaboración de políticas culturales se ha descentrado en la actualidad, y que pueden ser diseñadas, ejecutadas y transformadas por diversos actores sociales y culturales, ya no solo por el Estado.

Para construir una política cultural que piense el barrio como un proyecto cultural se debe acudir, en el momento de formularla y construirla, a distintos actores de la vida barrial, del sector público y del sector privado. Las políticas culturales tienden a caer en una inercia en la que, en vez de pensar en la sociedad en su conjunto, se intentan resolver de manera prioritaria las necesidades particulares de profesionales, gremios y grupos de interés del sector cultural. Resulta clave pensar en políticas culturales que integren a otros actores sociales. En este caso, una política para el barrio tiene que incorporar la diversidad de mentalidades, estéticas y roles sociales de quienes viven allí, debe integrar las particularidades de cada territorio y reconocer los liderazgos sociales en el ámbito cultural, pero también en otras áreas de la producción social.

Biblioteca Fucha. Componente de
Gestión Territorial y Comunitaria.
Fóto: Sandro Acevedo.





Por otro lado, una política que haga una puesta tan determinante tiene que nutrirse de ejercicios exitosos que hayan marcado derroteros y tendencias en la visión cultural del continente. Está, por ejemplo, el legado de los “puntos de cultura” de Celio Turino (2011), que marca, sin lugar a duda, un camino inspirador. Una alianza entre el Estado y los actores culturales del territorio que proponen un proceso de desarrollo cultural mediante una noción de gestión compartida, en red y transformadora que pretende “establecer nuevos parámetros para la gestión y democracia entre Estado y sociedad”.

La acción del Estado se enfoca en fomentar un proceso, y no un producto cultural determinado. La apuesta se basa, no en facilitar simplemente los recursos para que se produzca un producto cultural en un esquema tradicional de subvención o patrocinio, sino en encaminar los recursos a fortalecer el proceso social y cultural del que podrán nacer diversos productos culturales. “En lugar de entender la cultura como un producto, se le reconoce como un proceso” (Turino, 2011).

El Estado debe dejar de pensar que su rol es intervenir, y entender que su papel en este momento es mucho más el de interactuar, facilitar y mediar. De un Estado que fomenta procesos culturales en los territorios de manera vertical y competitiva por medio de convocatorias que se dirigen estimular de manera meramente económica productos culturales, podemos migrar a un Estado que es también capaz de producir un fomento horizontal, en red y colaborativo dirigido a estimular procesos sociales y culturales colectivos. Para Vich (2022) existe una tensión positiva entre un “Estado que debe asumir ciertos roles dirigentes (en la ejecución de políticas culturales) y, al mismo tiempo, observar cómo la sociedad lo obliga a posicionarse como un promotor o facilitador de iniciativas propuestas desde otros lugares”. Esta resignificación del rol del Estado que reclama otro tipo de interlocución con las comunidades culturales crea un escenario ideal para pensar y diseñar unas políticas culturales con enfoque territorial y comunitario.

Un proyecto de grado de la maestría en Gestión y Producción Cultural y Audiovisual que dirijo en la Universidad Jorge Tadeo Lozano pudo hacer un piloto exitoso de un modelo para pensar el barrio como proyecto cultural: frente a la creciente expansión del barrio San Felipe, que se ha configurado como un distrito cultural de las artes plásticas, galerías y centros culturales, en un proceso de gentrificación con bemoles y sostenidos, el barrio vecino —Santa Sofía— se ha movilizó para contener este fenómeno, que la mayoría de sus habitantes considera problemático. En este contexto, en un ejercicio de cogestión y cocreación, los vecinos del barrio Santa Sofía decidieron proponer un correlato al dinamismo cultural del barrio San Felipe, que hacía una apuesta distinta de acción cultural en el territorio. *“De la 24 pa’ bajo* es un proceso de gestión que busca la construcción de un escenario comunitario que visibilice y convoque la propia cotidianidad de los habitantes del Barrio Santa Sofía de la localidad de Barrios Unidos en Bogotá – Colombia, así como los elementos que la comunidad determina como propios de su identidad” (Rodríguez, 2023, p. 2). Este espacio convoca elementos que la comunidad reconoce como propios de su identidad. Los habitantes, de la mano del gestor cultural Edwin Rodríguez, determinaron hacer de su barrio el proyecto cultural de todos. Así pues, desarrollaron un museo de experiencias populares, una feria gastronómica que expusiera los saberes culinarios de las propietarias de una red de restaurantes del sector, un festival de música y teatro que conectó grupos locales con agrupaciones reconocidas en el ámbito nacional, una exposición de arte en las tiendas del barrio con obras de artistas locales, y maratones de murales urbanos con temáticas y estilos cocreados en laboratorios en los que participaron líderes comunales, comerciantes, familias, amas de casa, jóvenes y niños. La comunidad, que se reunió durante varios días para definir colectivamente cuál era la vocación cultural de su territorio, acordó trabajar por ella en instancias de incidencia política de la ciudad. Esta iniciativa, que no contó con dineros y apoyo públicos, es una entre cientos que existen y que, con una política

cultural comprometida, con capacidad financiera, podrían articularse a una red de proceso barriales, cada uno con vocación y ADN cultural propio.

En este escenario, el programa Culturas en Común podría hacer un gran aporte al desarrollo de nuevos enfoques y acentos en la política cultural de la ciudad de Bogotá, y a partir de allí, sembrar nuevas apuestas que potencien el lugar de la cultura en la vida cotidiana de las personas en los barrios y territorios que habitan.

Referencias

Adichie, N. C. (2018). *El peligro de la historia única*. Random House.

Ochoa, A. M. (2003). *Entre los deseos y los derechos: Un ensayo crítico sobre políticas culturales*. ICANH.

Rodríguez, E. (2023). *De la 24 Pa' bajo: Un museo de experiencias populares*. [Tesis de maestría en Gestión y Producción Cultural y Audiovisual. Universidad Jorge Tadeo Lozano Bogotá, Colombia.

Sen, A. (2004, 30 de noviembre). ¿Cómo importa la cultura en el desarrollo? Revista *Letras Libres*. <https://letraslibres.com/revista/como-importa-la-cultura-en-el-desarrollo/>

Turino, C. (2011). *Punto de cultura: Brasil de abajo hacia arriba*. Alcaldía de Medellín.

Vich, V. (2021). *Políticas culturales y ciudadanía: Estrategias simbólicas para tomar las calles*. IEP-Clacso-HYA Ediciones.





Circulación Verbena escénica. Componente de Gestión Artística.
Foto: Camilo Mojica

GESTIÓN CULTURAL POR LA PAZ: RECONOCER LA HERIDA Y LA ESPERANZA PARA PRODUCIR METÁFORAS

LEONARDO ALBA MEJÍA



Momento cero: Escucho el nosotros

Primero hagamos un pare. ¡Escuchemos! ¡Escuchémonos! Ubiquémonos en un círculo que nos abrace con nuestras preguntas y respuestas. Antes de proponer un recorrido y *unas reflexiones que planteen posibilidades novedosas para la gestión cultural comunitaria mediante el uso de combinaciones metodológicas*, sugiero una apertura que tenga en cuenta otro lugar: un nosotros constituido por las comunidades a las que pertenecemos y con las que trabajamos.

Imaginemos que estamos con nuestras comunidades procurando ser hogar de sus anhelos y aspiraciones a partir de lo que vamos construyendo con ellas. Estamos allí avivando la creatividad que produce dispositivos simbólicos: una cometa tejida con

hilos finos, un sancocho comunitario, la escenificación de un acontecimiento inédito o un cuento que narra lo que sucedía cuando vivíamos al son del barrio. Todo eso para vivir o recuperar el gusto de estar juntos. Pero hay algo que habita en los silencios y que no logra precisar el empeño por hacer festiva y alegre la vida en comunidad. Puede ser que los propios silencios, que nos motivan a interrogarnos por el sentido de estar interpretando las prácticas y narrativas que se viven en esos contextos comunitarios, que son la base de proyectos, emprendimientos y acciones colectivas, expresen algo que necesita otro tipo de gestión y que llama al cuidado.

Ese quehacer que está en manos de tantos gestores quizá necesita de una pausa, de una invitación a estar juntos en otro lugar, de una escucha que visite la herida personal, la herida social y lo que llamamos *esperanza*. Este primer momento quiere señalar la posibilidad de escuchar esas heridas para encontrar allí lo que puede señalar una ruta por el cuidado. Ese *nosotros* nos constituye porque, aunque pueden ser diversos y contradictorios, un entorno familiar de clase media que reproduce lo que dicen los medios masivos, una comunidad rural que se junta para arreglar la carretera por la temporada invernal, el grupo virtual que recuerda que pasamos por una universidad, las personas con las que estamos fortaleciendo un proceso, una organización para la construcción de paz..., puede ser que en todos ellos esté latiendo eso que llamamos *herida y esperanza*.

Lo que llamamos *herida* se puede entender de muchas maneras. Una podrían ser los tejidos familiares rotos por el exilio, una voz que no se escuchó y que quería nombrar otros mundos; otra podría apuntar a carencias y trasgresiones a la vida; y una más podría reconocerse en los impactos de las expresiones autoritarias y desproporcionadas, que parecen ser las únicas posibles en contextos en que habita el miedo.

Ese listado hace parte de la piel de quienes danzamos al compás del corazón de las comunidades en que nos movemos y que inspiran nuestro trabajo. Esas *heridas* pueden encontrar metáforas que las conviertan en una posibilidad, como en el poema *Sal sobre la herida*, de Piedad Bonnet:

Basta con mirar fijamente la cicatriz,
Sus imperfectas costuras,
Para que la herida empiece a abrirse
Y a contar sus historias.
Cuida la sal de tus ojos.

Este primer momento se puede leer como un testimonio para dar comienzo a este artículo, pero también se puede concretar en referentes simbólicos que van a perdurar. ¿Qué les puedo presentar como *herida* esta vez? Ese ángel que me regalaron el padre y la madre de un joven de Siloé asesinado durante los hechos que acontecieron en Cali después del 28 de abril del 2021. Con ellos reconstruimos pasajes de lo sucedido para producir un informe y una acción simbólica. ¿Qué hacer con esa herida de los que fueron acibillados en las calles de Cali?

Una pausa. Escuchar y escucharnos. La raíz de esa posibilidad está en el corazón de las comunidades que habitamos, que quizá se puedan sentir llamadas a traducir heridas en esperanzas.

¿Qué decir después de descritas en palabras la herida y la esperanza? ¿Qué hacer una vez se ha abierto esa puerta que en muchos casos estaba sellada? ¿Por qué no dejarla hablar, si quizá es el espacio desde el que más hablamos y que anhela un lugar para la representación? Ellas interpelan a la imaginación para que surja una imagen que las condense.

Crear momentos para escucharlas puede ser el punto de comunión para fortalecer los vínculos entre quienes facilitan los tejidos comunitarios. Escuchar y reconocer las historias de un país que sigue sordo a un grito ahogado y a una música, puede ser el ritual de reinicio en la gestión cultural comunitaria. Todos esos *nosotros comunitarios* creando sus propias metáforas pueden ser una posibilidad para un país que necesita elevar su nivel de conciencia sobre lo que ha vivido.

Explorar este campo dinámico y fecundo de la gestión cultural de la mano de nuestras comunidades implica tener un inventario de preguntas. Dejo el listado, porque son preguntas que

motivan respuestas que debemos pensar sin olvidar el contexto de nuestro quehacer: ¿Qué nos dice la memoria de la gestión cultural en Colombia? ¿Qué se está construyendo en la dimensión comunitaria que sienta las bases para otros futuros? ¿Cómo se puede fortalecer el trabajo colaborativo entre distintos procesos comunitarios? ¿A qué estamos llamando *procesos culturales* y *transformaciones sociales*? ¿Cómo incluir los mundos simbólicos de nuestras comunidades para cocrear en formatos y lenguajes diversas representaciones que evidencien esos procesos comunitarios? Estas preguntas se intentarán resolver en futuras invenciones, en forma de proyectos culturales y de investigación.

Antes de iniciar el recorrido que se propone el relato, que a través de una serie de experiencias muestra cómo se va construyendo un abordaje metodológico, se presenta un par de preguntas que pueden ser las centrales para volvernos a encantar con lo que puede ser la gestión cultural comunitaria y lo que hace Culturas en Común: ¿cómo seguir fortaleciendo y orientando los modos autónomos que tienen nuestras comunidades de gestionar la memoria, la creación y de producir conocimiento, que contribuyen a las transformaciones sociales? Dicho en otras palabras, ¿de qué modo la gestión cultural comunitaria se puede convertir en una oportunidad para movilizar una visión compartida de futuro que integre las posibilidades de avanzar en las transformaciones culturales que significa la construcción de paz?

Pero antes, una pausa, un respiro.

Dejemos que algo nos interroge previamente: escuchemos eso que parece una herida ancestral y antigua que impregna todo. Entonces, ¿cómo se indaga en esa herida? Estos apuntes pueden contribuir a resolver esa pregunta:

La memoria personal y la memoria social se plantean como dos campos distintos para el análisis. ¿Lo que nos dice lo uno se puede reflejar en lo otro? En el confín de la memoria personal se anudan recuerdos marcados por violencias, episodios en los que el mundo parece recién inaugurado para los sentidos, presencias que determinaron rumbos, escenas y espacialidades.

En el ámbito de lo personal hay variedad, pero los hechos violentos son un asunto-huella recurrente que nace de entramados y lógicas que nos hacen prisioneros: personas asesinadas, desaparecidas y exiliadas hacen parte del universo personal afectivo y familiar. Lo que me correspondió vivir tiene esas huellas que he aprendido a liberar en la escritura, en la danza, en conversaciones transformadoras y en la gestión cultural.



Rutas de Memoria. Localidad Rafael Uribe Uribe. Componente de Gestión Territorial y Comunitaria. Foto: Camila Osorio

Todo tipo de violencias están allí como parte del paisaje personal y social en el que nos movemos. Violencias que se instalan en las maneras de relacionarse, silencios y tristezas, frustraciones acumuladas, soledades y una vocación de enclaustrarse en los mundos propios. Esto es un hecho que he podido rastrear en la memoria personal y permitiendo que círculos de escucha modelen y modulen mi vida. Minimizar lo que esa estela de violencias deja como huella instala la naturalización de esas transgresiones a la vida. Es posible reconocer colectivamente las huellas de esas violencias, traducirlas simbólicamente para construir horizontes más esperanzadores, para liberarse y sanarse.

El viaje a la memoria personal es también un reconocimiento de las raíces hechas de tejidos familiares que nos definen, relaciones diversas que pueden explorarse en pasados muy remotos. Esto puede convertirse en material para producir actos poéticos y estéticos. En la memoria personal es también posible indagar lo que puede quedar como un legado que podemos traer al presente: el sentido del cuidado de nuestros ancestros y la capacidad de crear posibilidades en medio de la precariedad.

Estas notas son el primer momento que le corresponde a quien se anima a interrogarse por la herida y la esperanza. Es el ejercicio de quien escribe que reconoce que algo lo ata a una serie de acontecimientos en los que las violencias son parte del paisaje del pasado y del presente. Estas notas pueden escribirse teniendo en cuenta otras trayectorias de vida y ser la bitácora de quien acompaña a una comunidad y se pregunta por esas memorias personales que habitan esos territorios y unos cuerpos. Avivar esos testimonios es el mensaje de este momento cero en el que se puede iniciar una danza con aquello que permanece silenciado.

¿Qué permite este primer momento? Dejar que se hable desde la vulnerabilidad. Tal vez esto nos conduzca a sentirnos más cercanos y familiares. Este puede ser un punto de partida para cualquier proceso comunitario que implique pensar en abordajes metodológicos que faciliten la creación de vínculos y la escucha, que promuevan otras maneras de estar juntos

y sitúen las relaciones en el plano de la experimentación y la exploración.

Reconocida la herida, y sintiendo tenue el latido de la esperanza, pasamos al otro momento. En este lugar inicial aparece la invitación a poetizar lo que duele y es bálsamo, a narrar lo que permanece en silencio. Más allá de la razón, entre lo sutil, la hierba, la tierra, la luna, algo se mueve silencioso y escapa a nuestro control. Todo ello se disuelve en el lienzo diario del cielo, el mar, los valles y las montañas. Lo que la memoria aporta se puede sintetizar en una imagen o en un ritual.

Como pasaje para lo siguiente, cito la *Elegía* del poeta Laureano Alba, que introdujo la acción simbólica con la que el colectivo Somos Cuerpos, Somos Territorios intentó dar cuenta de lo sucedido en el estallido social en Cali.¹

Aristófanes moreno hablaba en castellano

Un idioma cargado de óxido

Traía sangre de cobre

Tenía 5 hijos con olor a gasolina, a asfalto, a toronjil, tenían la Vía Láctea aun por compañera

Y pensaban viajar a los países nórdicos.

Aristófanes Moreno tenía 5 hijos que jugaban al billar. Amaban las esquinas, la luz, el ruido, la deslumbrante patria de su cuadra.

A Aristófanes Moreno le mataron 5 hijos, de 3 en 3, 12 asesinos que sabían mal las matemáticas.

1 El proyecto "Adentrándose en el estallido social: Memorias para la esperanza", ganador del Programa de Estímulos, fue una apuesta por combinar metodologías para producir investigación social, creación artística y gestionar una acción simbólica que diera cuenta de lo sucedido en Cali después del 28 de abril del 2021. https://www.youtube.com/watch?v=y_BoJbQD9Y8

¿Cómo, entonces, contener el desborde de lo no dicho o el entusiasmo por escribir un capítulo en el que sean posibles otras historias? ¿Cómo acompañar a las comunidades en sus posibilidades creadoras? Para responder estas preguntas se hablará de unos trabajos que han generado unos resultados y unas lecciones que fundamentan la combinación de metodologías que permiten resultados que pueden propiciar el tejido colaborativo entre colectividades culturales.

Momento 1. La exploración

Diversos trabajos en el campo de la investigación social, la pedagogía, la creación artística y la gestión cultural han sentado las bases para proponer una combinación de metodologías que puede fortalecer los procesos culturales de base comunitaria. Conocer lo sustancial de esos trabajos anima a interrogarse sobre lo que se llama *proceso cultural y transformación social*, para entender cómo esas acciones se pueden mejorar en esos trabajos: ¿cómo operan esas nociones que resultan abstractas y hablan de asuntos intangibles?, ¿cómo se miden esos procesos y esas transformaciones? Tal vez en el relato de esas experiencias algunas respuestas aparezcan.

Sin embargo, un punto de partida es sentir que se está en el centro de un acontecimiento inédito para nuestra historia como nación: la posibilidad de desterrar todas las formas de violencia (directas, estructurales y simbólicas). Esto es un proceso cultural que exige transformar, en el universo subjetivo y de las realidades sociales, las prácticas, los discursos e imaginarios. Así que con la gestión cultural comunitaria se busca concretar la posibilidad de promover nuevas maneras de relacionarse y crear la inclusión de otras voces en el relato de país, la puesta en valor de expresiones arraigadas a saberes ancestrales y prácticas culturales, y propiciar diálogos entre personas separadas por sus diferencias, entre otros temas.



Rutas de Memoria. Localidad Rafael Uribe
Uribe. Componente de Gestión Territorial y
Comunitaria. Foto: Camila Osorio



En el repertorio de aquellos temas que se deben promover está el aprendizaje que tienen muchos gestores culturales comunitarios a través de “esa piel que no ha logrado llegar la institucionalidad”, como lo expresó poéticamente una gestora cultural del programa Culturas en Común. Ser punto de unión entre políticas culturales y programas, encarnar unas apuestas por construir horizontes de sentido comunitario, es encontrar las fisuras por las que no entra el andamiaje institucional. En esas fisuras pueden estar temas como el de hacer de los terrenos comunes barriales áreas para garantizar huertos comunitarios que promueven la seguridad alimentaria.

Una gestión cultural comunitaria por la paz es el puente entre ese proceso y las transformaciones que se necesitan. Esto implica, a veces, ajustes institucionales. Por estas razones, esta invitación a pensar las perspectivas de la gestión cultural comunitaria está en el centro de lo que se puede hacer suceder desde este campo de acción fecundo en entusiasmos, ideas, creatividad y, al mismo, habitado de frustraciones y desencantos. ¿No suena esto de nuevo a herida y esperanza?

Un asunto problemático es cómo dar cuenta de las transformaciones que se intentan identificar en forma de indicadores. Cómo hacer de la capacidad de resolver conflictos y promover diálogos, que se van expandiendo en ejercicios profundos de valoración de la diferencia, un resultado concreto de esas transformaciones. Esta ha sido la tarea de muchos gestores culturales que han demostrado su audacia al incluir distintos dispositivos simbólicos que inspiran deliberaciones comunitarias profundas. Entonces, para participar en las preguntas que se viven en este sector se cuenta lo aprendido en distintas experiencias.

Un punto inaugural de esta exploración es la labor que he realizado con la Fundación Piazzola Escuela de Tango. Esta es una apuesta por producir una pedagogía alrededor de la enseñanza del tango, danza que promueve el reconocimiento del otro y de sí mismo mediante la escucha de los cuerpos, que plantea la deconstrucción de los roles de género invitando a la experiencia

de intercambiar la posibilidad de ser quien guía o es guiado, y que activa la creatividad al poner el foco de la ejecución de la danza en técnicas que se basan en la improvisación.

Este espacio cultural y pedagógico, que tiene treinta años de trabajo con grupos poblacionales de distintos arraigos culturales, ha realizado espectáculos, ha organizado agendas culturales y ha brindado formación permanente en las técnicas y mecánicas del tango danza por medio de un proyecto eje denominado Juventango. Este lugar y universo poético, musical y danzado ha posibilitado abrazar todas las artes y las expresiones culturales que se cultivan en la vida social, y lo ha hecho mediante eventos como milongas en espacios públicos, invitando a la ciudadanía a sentirse parte del juego danzado que propone el tango, y también organizando exposiciones de ilustradores y audiciones de cultores de la música. El cuerpo, como lugar de enunciación y de interrogación, y como entidad política, aprovechando la libertad de ser y crear que propone el tango danza, constituye uno de los elementos de esta exploración, y por eso se incluye en el diseño de los laboratorios.²

Otro aprendizaje que invita a imaginar diseños metodológicos combinados es el reconocimiento de los modos propios que tienen las comunidades de contribuir a los trabajos de memoria. Las ideas posibles y los logros en ese ámbito se reflejan en experiencias en las geografías de los Montes de María o del Pacífico colombiano, donde la memoria se convierte en un campo de discusión comunitaria para la reconstrucción colectiva de las afectaciones que deja el conflicto armado, para defender valores ancestrales y diseñar experiencias pedagógicas, turismo comunitario o promover la producción agroecológica. Es decir, los trabajos de memoria

2 Se comparte un documental que muestra uno de los últimos trabajos realizados por la Fundación Piazzolla Escuela de Tango: https://www.youtube.com/watch?v=nJ5_KCsvZO4

abren la posibilidad de reconocer los modos locales y autónomos de nombrar las vivencias comunitarias, y en esa medida contribuyen a expandir y cuestionar las convenciones académicas relativas a cómo hacer investigación.

Un ejemplo de esto es el trabajo realizado con el Grupo Regional de Memoria Histórica de la Universidad Tecnológica de Bolívar, que en una de las fases de un amplio trabajo de investigación que duró cuatro años apostó por el “Fortalecimiento de las bases y las capacidades territoriales para la reconstrucción participativa de la memoria histórica del conflicto armado”. Esto significó el desarrollo de cinco conversatorios de síntesis y evaluación participativa, cinco mesas redondas, tres talleres de narrativa, cinco coloquios subregionales y una prueba piloto de innovación metodológica en la que participaron más de cien víctimas, aparte de gestores locales de memoria y miembros de organizaciones sociales de los Montes de María. Asimismo, se realizaron diversas investigaciones históricas, etnografías, entrevistas, actividades de observación participante y un encuentro regional de gestores locales de memoria, llevado a cabo el 27 de mayo de 2017 en la institución educativa Normal Superior de los Montes de María, en el municipio de San Juan Nepomuceno.³ El recorrido por este territorio permitió reconocer las formas de resistencia, inspiradas en las culturas locales, que se han consolidado mediante un repertorio de iniciativas comunitarias que permanecen activas. Ejemplo de esto son el Museo Comunitario de San Jacinto, las Tejedoras de Mampuján, los Gaiteros de San Jacinto y su escuela, las danzas

3 Este proyecto, que se desarrolló en conjunto con el espacio Organizaciones de Población Desplazada, Étnica y Campesina de los Montes de María (OPDS), el Equipo de Comunicación Rural de los Montes de María, la Corporación Desarrollo Solidario (CDS), y contó con el apoyo de la Consultoría para los Derechos Humanos y el Desplazamiento (CODHES), produjo el documental “Memoria histórica: Capacidades para su construcción participativa en Montes de María” (https://www.youtube.com/watch?v=C8_RGOti9PY&t=1s).

del Playón y los Jóvenes de Bullerengue Rap de Libertad. Estas iniciativas culturales hablan de una lógica simbólica que se sobrepone a la lógica armada propia del conflicto interno colombiano.

Este hallazgo sugirió, además, la necesidad de crear una estrategia comunicativa que expusiera en distintos espacios la producción simbólica de este territorio. Esta estrategia se llamó “Pazeando por los Montes de María: Un circuito de la memoria y la reconciliación”,⁴ y permitió propiciar la reflexión de distintos sectores de la sociedad colombiana sobre la manera como las comunidades encuentran en la cultura formas de resistencia a las diversas formas de violencia. En este circuito viajaba la exposición “Arde la memoria”, consistente en un conjunto de lienzos cocreados por líderes y lideresas de grupos de víctimas y el artista Miguel Burgos, en los que se conjugaban trazos, huellas, manchas elaboradas con elementos de la tierra y detalles finales impresos por el artista. Todo esto puso en evidencia, por ejemplo, en el marco de eventos por la paz realizados con la ciudadanía corporativa, el desconocimiento de las realidades rurales y de los impactos del conflicto armado.

Al permitir que las comunidades organizadas propusieran las ideaciones metodológicas que integrarían sus referentes simbólicos y que responderían a su necesidad de dar cuenta de lo vivido en sus propios lenguajes, surgió un conjunto de metodologías montemarianas que integraron a las comunidades a los procesos de trabajo académico. Esta alianza entre los gestores locales de la memoria y el ámbito universitario ha permitido, entre otros logros, generar estrategias culturales como la de instalar un

4 El siguiente vínculo conduce a un video realizado por una estudiante de la Universidad Tecnológica de Bolívar sobre uno de los espacios públicos en los que estuvo “Pazeando por los Montes de María”: <https://www.youtube.com/watch?v=DEZWOLyO5mU&t=4s>

mercado campesino en la Universidad Tecnológica de Bolívar,⁵ que expande la vida cultural universitaria y reconoce la dignidad del trabajo de las y los campesinos que, en medio de las adversidades que ha impuesto el conflicto armado, no han dejado de proveer de alimentos a la población cartagenera.

En ese inventario de ideaciones metodológicas cocreadas y autogestionadas que reconocen visiones locales sobre la cultura y la educación están también las herramientas surgidas en los laboratorios de la Comisión de la Verdad y que han permitido el nacimiento de la comunidad “Que la Verdad Sea Dicha”.⁶ Este variado elenco contribuye a ambientar y promover diferentes comprensiones del “Informe final” de la Comisión de la Verdad. Estas herramientas, que se vienen implementando en distintos contextos, constituyen una oportunidad para ampliar el movimiento social educativo por la paz e integrar en esa polifonía recursos metodológicos que permitan juntanzas relacionadas con el legado de la Comisión.⁷

Se suma a este aprendizaje social anclado en agentes comunitarios y locales el aporte que hacen experiencias como la Fundación Paz y Bien, en Cali, que desarrolla un modelo de formación impartido a jóvenes sobre autonomía, alteridad y empoderamiento, y que recoge las lecciones aprendidas de mujeres líderes de base que encontraron, en sus conversaciones sobre sus realidades familiares atravesadas por violencias, caminos propios para la resolución pacífica de los conflictos. Esta iniciativa, liderada por la hermana

5 Un artículo que relata parte de esta historia se encuentra en <https://www.eluniversal.com.co/viernes/el-proyecto-universitario-que-busca-dignificar-el-trabajo-de-los-campesinos-FF689326>

6 En esta página se habla de este proceso: <https://rodeemoseldialogo.org/equipos-red/comision-de-la-verdad/comunidad-de-practicas-pedagogicas/>

7 En el siguiente vínculo puede encontrarse el relato sobre la experiencia de la implementación de una de las metodologías: <https://www.youtube.com/watch?v=P6na3dTA2AI>

Alba Stella Barreto, y que cuenta con el acompañamiento de la Universidad Javeriana en lo que respecta a la sistematización y fundamentación conceptual de la justicia restaurativa, es un referente para la atención de los derechos culturales y las necesidades formativas de la población juvenil en el oriente de Cali. En el corazón de esta experiencia aparece el poder restaurador de la labor de las mujeres tutoras que crean una infraestructura cultural para enfrentar las lógicas violentas en el distrito de Aguablanca, en Cali, y producir un relato sobre el oriente de la ciudad que enfrenta la mirada estigmatizante que se tiene sobre esta zona de la ciudad.

La síntesis de todos estos procesos, que apuestan por la construcción de paz, y en los que he participado y participo como investigador y gestor cultural, deja en claro que es posible sumar las lecciones aprendidas en esos trabajos para imaginar una estructura metodológica en forma de laboratorio de investigación y creación que circule por distintos territorios.

El cuerpo, como lugar en el que se manifiesta y confluye lo no dicho, y como medio para crear movimiento; la construcción de metodologías que acuden a distintos dispositivos simbólicos, artísticos, lúdicos, así como a saberes ancestrales, para reconocer lo que somos y podemos ser; la posibilidad de traducir a formatos artísticos lo que surge de esas metodologías de memoria; la circulación de esos formatos artísticos para movilizar el llamado a la paz y contar lo que ha pasado en un territorio, y el enfoque restaurativo como una manera de imaginar y construir relaciones que incluyen al otro distinto y estigmatizado, son los elementos que se integran a estos laboratorios.

Momento 2. Laboratorios de paz

Esa suma de aprendizajes permitió concebir un primer laboratorio, llamado “Traducir la herida en esperanza, danza y movimiento”, que convocó a jóvenes del distrito de Aguablanca para

desarrollar un proceso formativo alrededor de distintos lenguajes artísticos y explorar en esos recorridos de vida las relaciones afectivas con el territorio y sus ancestralidades. Sus resultados fueron la expansión de referentes culturales, la validación de sus mundos simbólicos, la investigación de sus historias de vida y la cocreación de una acción simbólica para ocupar un espacio significativo del territorio. Se trabajaron talleres en distintas áreas artísticas, al tiempo que se recogían las historias de vida de las y los participantes en el laboratorio.

Este trabajo develó que los mundos juveniles se expresan por medio del baile, y evidenció las dificultades para expresar con palabras hechos dolorosos y la fragilidad frente a entornos hostiles. A la vez, permitió descifrar qué relatos se esconden en los cuerpos que buscan el ritmo como lugar de afirmación identitaria. Explorar la herida es dejar que hable la vulnerabilidad en unos lugares y cuerpos, donde se suelen imponer los códigos de los violentos. También quedaron en evidencia las identidades que se configuran en las relaciones que permiten ese espacio territorial y los lenguajes danzados y musicales que allí se viven. Las hostilidades, en algunos entornos familiares y barriales, son tramitadas con la alegría, la recocha, el juego y el baile. El lema de traducir la herida en esperanza abre otro horizonte de sentido en un contexto en el que se vive el impacto de distintas problemáticas sociales. Este proceso señaló que este modelo de trabajo hace aportes en varios niveles: en generar variadas comprensiones sobre la realidad juvenil en contextos situados, invita a realizar ejercicios de cocreación artística que fortalecen los vínculos de quienes se integran a esta experiencia y abre la posibilidad de reconocer talentos que existen en esas comunidades.⁸

8 El siguiente vínculo conduce a un video que da cuenta de este proceso: <https://www.youtube.com/watch?v=e8HFUFn4hD0>



Circulación Verbena escénica. Componente de Gestión Artística.
Foto: Camilo Mojica

Sobre estos aprendizajes previos se ha diseñado un nuevo laboratorio que invita a adentrarse en las historias de vida de la población que hizo parte de la movilización social en Cali, de las personas que encarnaron la inconformidad por medio de la protesta social y de profusas modalidades de acciones artísticas. Este abordaje, que se ha llamado “Laboratorio de creación e investigación Adentrándose en el estallido social: Memorias para la esperanza”, es un dispositivo que rompe barreras sociales y simbólicas instaladas por las violencias para crear comunidades centradas en el cuidado, y ayuda a superar encierros y cerramientos organizativos, comunitarios e institucionales.

El laboratorio constituye un espacio oportuno para dar continuidad al aprendizaje que promueve la Comisión de la Verdad, y que busca mantener el proceso de conversaciones que indagan en las razones de las violencias que persisten y que se expresaron de manera desbordada en el estallido social. En él se escuchan

unos relatos que surgen de la necesidad de adentrarse en el estallido para recuperar la memoria de lo sucedido. Escucha, reflexión sobre lo escuchado y representación de esa experiencia es la ruta que cobra un sentido a partir de los testimonios de algunos de los participantes.

El hecho de escucharnos en el círculo que propone esta herramienta metodológica va dejando aparecer solidaridad, de ser sólidos, de hacernos juntos y plurales en esa singularidad de las experiencias que nos sucedieron en el estallido. Me hizo pensar que estalló en el cuerpo. ¿Cómo estalló en el cuerpo? El estallido social es un estallido de los cuerpos, un cuerpo social, político, ético, afectuoso, afligido y empático (...) El estallido me acercó a los otros mucho más y me hizo más solidaria. Esto se agudizó, fue un sacudón. Honro el estallido porque me hace mucho más empática con otras personas. (Participante del Laboratorio)

El círculo es la preparación y disposición para llevarlos al movimiento. Lo que pasa con el movimiento sucede porque pasa con la palabra. Esto es un proceso de poderlo expresar, y allí se dan movimientos internos, energéticos, de amor. Nos están preparando para podernos mover. La persona no necesita saber mucho de movimiento (...) Es un ritual de unión y de sintonía. Allí nos volvemos uno. (Tallerista de danza contemporánea)

Este mecanismo facilita la creación de espacios para que surjan conversaciones circulares, sin jerarquías, que generan un flujo de escucha, confianza y empatía. Intenciones, ofrendas y objetos construyen una atmosfera que contiene a los oficiantes del círculo. Este viaje es alimentado por la voz de un artista que aporta ideas para traducir lo vivido en otros lenguajes. De esto emerge una acción simbólica final que intenta narrar esas memorias mediante paisajes sonoros, poéticas del dolor y la esperanza, narraciones ilustradas, formas danzadas y piezas de diseño para los cuerpos que las encarnan. Las personas de la comunidad que escucha se

convierten en presencias cuidadoras que son sostén de otros procesos.

Momento 3: Políticas que movilicen los procesos culturales colectivos

*No dejaremos de explorar
Y el final de nuestra exploración
Será llegar a donde comenzamos
Y conocer el lugar por primera vez.
A través de la puerta desconocida, no
recordada
Cuando lo último en la tierra que
queda por descubrir.
Es lo mismo que fue el principio;
En el nacimiento del río más largo
La voz de la catarata escondida...*

T. S. Eliot, Cuatro cuartetos

Lo que se exploró en estas líneas estuvo animado por el deseo de preguntar sobre aquello que puede movilizar, aún más, el trabajo de la gestión cultural comunitaria. Para encontrar esos factores movilizados se ha acudido a un momento testimonial, al relato de unas experiencias y a mostrar sus resultados. Esos factores movilizados podrían encontrarse, entonces, en la escucha compasiva, en distintos ámbitos de lo que late como herida y esperanza (que también se puede poner en términos de frustraciones y entusiasmos). Otro aspecto propulsor ha sido la conversación sobre las lecciones aprendidas por distintas colectividades que mueven las acciones comunitarias y validan sus procesos internos. Un último factor es la versatilidad para juntar esas colectividades con variados diseños metodológicos con miras a diversificar los

resultados. Además de agendas y planes participativos, es necesario entender los temas, ideas y sentires que construyen nuevos horizontes de sentido en el trabajo comunitario.

Estos ejercicios, que pueden tener lugar en laboratorios de investigación y creación que circulan en distintos territorios, pueden contribuir a la puesta en valor de esos modos comunitarios de ser, de enfrentar la institucionalidad y de juntarse para construir colectivamente memorias, verdades y esperanzas. Esos modos propios necesitan de personas que los reconozcan y los visibilicen, de cuyas interacciones surgirán estrategias artísticas y culturales. Esto nos permite entender la gestión cultural comunitaria como la puesta en valor de los procesos culturales que construyen paz, que se inspiran en los trabajos comunitarios alrededor de propuestas artísticas, la construcción colectiva de las memorias y que integran referentes simbólicos propios. Todo esto sirve de base para la construcción de estrategias culturales y artísticas. Y esta movilización cultural contribuye a crear otros imaginarios, prácticas y discursos.

Esto puede seguir siendo posible si se alcanza una visión política que fortalezca iniciativas de base comunitaria que reconozcan la diversidad de las colectividades y propicien los espacios de conversación sobre sus aprendizajes mediante enfoques metodológicos combinados, como los expuestos en este artículo. Los laboratorios que se integran a unas alianzas institucionales son una estrategia para traducir heridas en esperanzas, para fortalecer modos de agenciar conocimiento con distintas comunidades, para generar puntos de encuentro de varios procesos y para movilizar a distintas poblaciones en la construcción de proyectos y estrategias culturales. Y además, constituyen un aporte a la formación de capacidades conceptuales, organizativas y metodológicas en varios campos del conocimiento, al tiempo que permiten movilizar las pedagogías de la verdad en distintos entornos comunitarios y educativos, algo útil para ampliar el movimiento social por la paz.

Cuando se habla de metaforizar lo vivido y lo aprendido se está aludiendo a ejercicios colectivos que pueden desatar la imaginación

en contextos en que parece adormecida, con fórmulas que se repiten. Como en el poema de T. S. Eliot, invitamos a seguir explorando entre *paisajes que parecen repetir* maneras diversas de conducir los procesos comunitarios y a seguir explorando, porque ese vuelve a ser el objetivo después de cada logro: la exploración. Para que esas exploraciones sean ricas en hallazgos, el lugar de origen está en el poder de la labor de los gestores culturales comunitarios. Esa *piel que se puede tocar de la mano de los gestores culturales comunitarios, y a donde no llega la institucionalidad*, allí de nuevo está la herida y la esperanza. Donde se abre el vacío está la oportunidad de crear, y un *barro muy fino y consistente*, que es la materia base que puede sostener eso que llaman la *paz grande, o paz total*.

Referencias

- Abello, A. (coord.) (2013). *La savia del desarrollo*. Cátedra Unesco de Políticas Culturales y Cooperación de la Universitat de Girona.
- García Canclini, N. (2009). *Consumidores y ciudadanos*. Debolsillo.
- Grimson, A. (2011). *Cultura e identidad: Dos nociones distintas*. Universidad Nacional de San Martín y Conicet.
- Jellin, E. (2002). *Los trabajos de la memoria*. Siglo XXI Editores.
- Nachmanovitch, S. (2008). *Free play: La improvisación en la vida y en el arte*. Paidós.
- Restrepo, E. (2012). *Intervenciones en teoría cultural*. Universidad del Cauca.
- Sen, A. (2000). *Desarrollo y libertad*. Planeta.
- Sen, A. (2004). ¿Cómo importa la cultura al desarrollo? Revista *La Ilusión del Progreso*. Letras Libres.

SABERES Y PRÁCTICAS PEDAGÓGICAS EN LA GESTIÓN CULTURAL COMUNITARIA¹

JEFFERSON GALLEGO FIGUEREDO



Introducción

En las últimas décadas, la gestión cultural, y en particular la gestión cultural comunitaria, ha tomado una gran fuerza, no solo como un discurso experto, sino en las relaciones sociales y políticas que se establecen entre distintos actores, y entre estos y diferentes escenarios de la vida social y política: por un lado, la gestión cultural comunitaria ha circulado como categoría de análisis y referente

1 Agradezco los comentarios de Diana Cárdenas a un borrador de este artículo. Texto escrito con base en la presentación realizada en el Encuentro de Culturas en Común 2023: Perspectivas de la Gestión Cultural Comunitaria en Bogotá (23 de agosto).

conceptual; por otro lado, en cuanto conjunto de procesos participativos en los que personas, colectividades e instituciones desarrollan contenidos, infraestructuras, metodologías y plataformas relacionadas con diferentes prácticas artístico-culturales.

La gestión cultural comunitaria se ha situado entre la conceptualización, la acción artístico-cultural de amplios sectores poblacionales y la implementación de políticas públicas, escenarios en los cuales cada actor y sector, con sus posibilidades y particularidades ha generado condiciones para el ejercicio y goce de los derechos culturales y sociales. Muestra de esto se evidencia en el relato del equipo territorial de Tolima del programa Comunidad-es del Ministerio de Cultura:

Don Jaime y su vida van entrelazados en torno al río y lo que hay en él, pero... ¿cómo llegó a ser pescador? ¿Quién le enseñó? ¿Cómo aprendió a tejer sus redes? En la estrategia “Palabras al viento” quisimos saber, y por eso estamos todos sentados a su alrededor, debajo de un gran árbol de acacia para protegernos del calor —aunque no de los inclementes zancudos—, en compañía de algunos niños del barrio que les dieron un respiro a sus juegos y se acercaron, curiosos, a escuchar su historia.

Don Jaime sostiene entre sus manos el juego de agujas y teje mientras nos habla de muchas cosas: de la técnica de tejido, de la fuerza del río en época de lluvias, de una serpiente cascabel que encontraron en la orilla y de cómo tuvieron que quitarle la cabeza para que no reviviera. Luego habla de su padre, de cómo le enseñó el arte de la pesca, de cómo en tiempos de la violencia se ingeniaba artimañas para llevar provisiones y alimentos a los pueblos perseguidos por los bandoleros. Levanta la vista y nos dice que su padre le habló del Mohán, de sus trucos, de su furia y de por qué hay que tenerle respeto y cuidado, así como con las Mohanas, que también buscan jóvenes para llevárselos “quién sabe para qué”. (Comunidad-es, 2017, p. 51)

En el relato sobre don Jaime convergen dinámicas sociales, políticas y culturales territoriales en las que las prácticas artísticas toman formas poco comunes de concebirse, de diversificarse y materializarse, donde, y como lo plantea el artista, profesor e investigador caucano Adolfo Albán, el sentido de lo artístico no solo está en realizar objetos artísticos, obras o acciones, sino, entendiendo el arte como acto de reflexión permanente, en contribuir a ensanchar los escenarios de discusión en torno a la exclusión social, la racialización, la violencia genocida, la reafirmación de los estereotipos y el autoritarismo (2013, p. 453).

La convergencia de estas dinámicas reivindica y posiciona el valor intrínseco de las dimensiones éticas, estéticas y simbólicas de los saberes y prácticas culturales de las personas y comunidades en la construcción de sociedades más justas, creativas e incluyentes, que proponen formas y procesos creativos como un acto político transformador. Esto nos lleva a un segundo elemento: cómo esta convergencia se relaciona con las políticas públicas, en especial con las políticas culturales. En relación con esto, en el texto de Arjona, Segura y Redondo se destaca que

Las políticas culturales no solo deben ser temáticas (música, patrimonio, teatro, danza, etc.) y orientadas a los agentes de cada sector, o al fortalecimiento de los campos (arte, cultura, patrimonio) en sus distintas dimensiones (investigación, creación, producción, circulación, apropiación, salvaguardia), sino que deben considerar a toda la ciudadanía, prestando especial atención a los procesos culturales comunitarios, que permiten el ejercicio libre de la creatividad, la asociatividad, la construcción de memorias vivas, la superación de la marginación y la exclusión, desde la vida cotidiana, las memorias y experiencias de cada territorio. (Arjona et al., 2022, p. 120)

En esta misma dirección se sitúa un tercer elemento, que aún las prácticas artísticas y los procesos culturales comunitarios como procesos reflexivos-creativos transformadores. Este elemento es la acción pedagógica, que delinea aspectos sustantivos, en cuanto

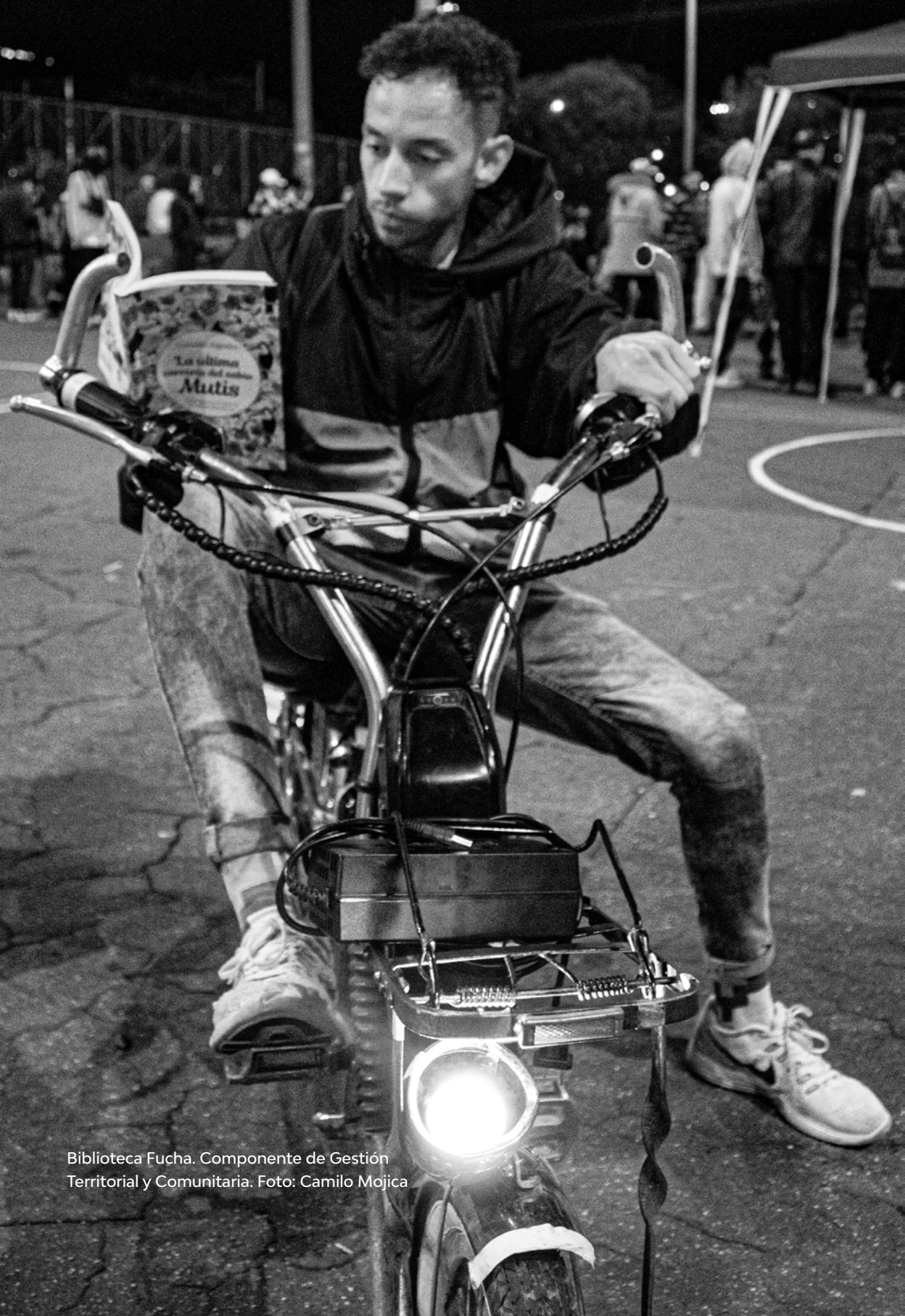
organiza las actividades, las relaciones y las estructuras empíricas reales, al tiempo que gesta conocimiento y conceptualización para la comprensión y explicación de los procesos y sus componentes; es decir, constituye epistemología.

Como plantea Paulo Freire, lo sustantivo y lo epistemológico en la acción pedagógica motiva a educadoras y educadores, “partiendo del contexto teórico y tomando distancia de nuestra práctica, [a] desentrañar de ella su propio saber, la ciencia en la que se funda. En otras palabras, cómo desde el contexto teórico ‘tomamos distancia’ de nuestra práctica y nos hacemos epistemológicamente curiosos para entonces aprehenderla en su razón de ser” (Freire, 2010: 127).

Cabe resaltar que la acción pedagógica en y desde las prácticas artísticas y los procesos culturales comunitarios puede ser entendida como una praxis pedagógica colectiva de acción situada que alienta la reflexión crítica sobre las trayectorias creativas y de conocimiento, así como las prácticas sociales y políticas, al tiempo que produce una red de sentidos y significados en relación con el otro y lo otro, como un acto creativo para la visibilización y la dignificación como sujetos sociales.

Esta praxis pedagógica es un lugar cruzado por nodos, circuitos e inflexiones, a manera de conocimientos localizados, corporeizados y críticos que permiten la posibilidad de redes de conexiones y conversaciones compartidas en comunidades (Haraway, 1988, pp. 584-590).

Ahora bien, con el fin de profundizar en esta convergencia y en el accionar que suscita, plantearé tres componentes analíticos, división útil para fines analíticos, ya que los distintos procesos que recogen se articulan permanentemente:



Biblioteca Fucha. Componente de Gestión Territorial y Comunitaria. Foto: Camilo Mojica

¿Dónde suceden estos procesos artístico-pedagógicos?

El primer elemento analítico para comprender la acción pedagógica sobre y desde las prácticas artísticas y los procesos culturales comunitarios es la pregunta por el espacio en que se gestan y desarrollan estos procesos. Esta espacialidad no se limita a los espacios físico-geográficos caracterizados por su relieve, vegetación, hidrografía, topografía o por sus cualidades ecosistémicas; tampoco a sus límites político-administrativos, en cuanto circunscripciones territoriales que representan líneas que dividen y clasifican distintas competencias administrativas o jurídicas, como son el barrio, la UPZ, la localidad; menos aún, a su infraestructura, sea esta un salón comunal, una escuela o una bioaula; todo lo contrario, se refiera a la construcción social de sentido de los espacios y sus múltiples concurrencias.

Lo territorial aunado a lo social remite a la historia social de un lugar, y en ese sentido, al conjunto de relaciones sociales que expresan un sentido propio y compartido. Ya lo referenciaba el relato sobre don Jaime, que a la vera de una acacia, mientras tejía una red de pesca, conversaba sobre el tejido, el río, la lluvia, el arte de la pesca y su padre. En esa medida, y como lo plantea Adolfo Albán, “Los territorios se particularizan a partir de las diversas construcciones que en ellos acontecen, en tanto y en cuanto, en sus entrañas se despliegan cosmovisiones con las cuales se actúa, se piensa, se sueña, se hace, se siente, configurando formas de ser y estar articuladas al contexto” (2021, p. 35).

Esta construcción social funciona como una amalgama en la que se desarrollan proyectos de vida particulares, dentro de un marco que los articula y los interrelaciona en dinámicas culturales y sociales que sobrepasan los aspectos formales institucionales y las disposiciones de arquitectura urbana. Esta articulación no es la sumatoria de fragmentos físico-espaciales que han expandido su frontera, sino una construcción social y relacional con el espacio,

en cuanto movimiento vital en el que coexisten diferentes trayectorias de ocupación y consolidación (Lefebvre, 2020; Sánchez González, 2014). Como lo plantea Adolfo Albán:

El territorio se mueve como lo hace la cultura, sufre cambios que igualmente van creando condiciones históricas de construcción temporal, por cuanto unas cosas desaparecen y otras se producen. Esta noción de lo dinámico es lo que les permite concebir el territorio como un espacio abierto, de libre tránsito y en permanente modificación, así esta se dé lentamente, pero es posible ser percibida por la relación fuerte que se construye con el medio natural y social. (2021, p. 36)

Pensar el espacio en clave de territorio es comprenderlo en las trayectorias socio-culturales y políticas que lo producen y constituyen, en la complejidad de encuentros y desencuentros en su habitar, en las relaciones entre los humanos y los no humanos, en las múltiples relaciones de poder (cooperación, alianza, conflicto, disputa, etc.).

¿Quiénes son los actores de los procesos artístico-pedagógicos?

El segundo elemento analítico de la acción pedagógica sobre y desde las prácticas artísticas y los procesos culturales comunitarios es la pregunta por los agentes que hacen parte de estos procesos. Con relación a ella, el educador popular e investigador Marco Raúl Mejía, en su libro *Educaciones y pedagogías críticas desde el sur* plantea una tipología de actores del proceso educativo, entre los que se encuentran el sujeto de acción educativa, la persona animadora de los diferentes eventos educativos, y las organizaciones en las cuales están insertas las prácticas (2011, pp. 89-93).

Con esta tipología como base, a la que se suma el conocimiento sobre procesos culturales comunitarios e institucionales, haré una descripción inicial de estos actores y su relación con los procesos pedagógicos situados donde desarrollan su experiencia sociocultural. El primer actor de esta tipología corresponde a *las y los sujetos de la acción pedagógica*, que son personas en toda su diversidad e interseccionalidades que comparten un interés en el desarrollo de acciones en los campos del arte, la cultura y el patrimonio, o en alguna de sus distintas dimensiones, como la creación, la salvaguardia, la investigación, la circulación, etc.

El segundo actor es *la persona animadora de los diferentes eventos educativos*, y se encarna en maestras y maestros, educadores de base, educadores populares, sabedoras y sabedores y pares, entre otros; al igual que las personas que hacen parte del proceso pedagógico, son diversos y están atravesados por una red de sentidos, significados y significaciones e intereses en los campos y dimensiones del arte, la cultura y el patrimonio. Al mismo tiempo, están llamados a garantizar procesos de enseñanza y aprendizaje, la producción de sentidos y significados, y la (re)contextualización y (re)significación de nuevos saberes y lenguajes.

El tercer actor está compuesto por *las organizaciones en las que están insertas las prácticas*. Estas, a su vez, se pueden dividir en al menos tres tipos: las primeras son las organizaciones de base, sean gremiales, sociales o comunitarias, entre otras; las segundas son las organizaciones no gubernamentales, entre las que se encuentran las fundaciones, las asociaciones, las ONG, las plataformas, etc.; las terceras son las organizaciones gubernamentales, entre las que se encuentran las universidades, colegios, instituciones y secretarías, con sus distintos programas, proyectos y líneas de inversión.

Todas ellas responden a los procesos de racionalización de las acciones relacionadas con los campos y dimensiones del arte, la cultura y el patrimonio. Por un lado, se especializan en distintos procesos del diseño y la ejecución de las políticas culturales; y por otro, optimizan los recursos asignados para el sector cultural

y garantizan el acceso a los derechos culturales (Arreola Ochoa, 2012). Acercarnos a los actores de las acciones pedagógicas desde las prácticas artísticas y los procesos culturales comunitarios nos permite reconocer las distintas condiciones existenciales, los saberes e intereses, así como los diferentes ámbitos de interacción e incidencia. Así lo argumenta Marco Raúl Mejía cuando explica que “los procesos más individuales, es decir, desde la manera como cada actor accede a primeras formas de lo social (individuación), la interacción e incidencia en procesos de socialización, hasta manifestaciones más articuladas al ejercicio de lo público y a la participación en la construcción y participación en movimientos” (2011, p. 92).



Encuentro Perspectivas de la Gestión Cultural Comunitaria. Componente Gestión del Conocimiento. Foto: Camilo Mojica

Sentidos y significados del proceso pedagógico

El tercer elemento analítico es la reflexión sobre los sentidos y significados del proceso pedagógico. Este proceso no se reduce a la expresión artística de carácter objetual; por el contrario, se descentra en la potencia de lo sensible para observar, probar, tocar y oír; en las trayectorias históricas de los distintos sujetos; en el reconocimiento de las distintas comunidades y grupos sociales como productores de conocimientos (Albán, 2008; Quintanar, 2008; Yáñez, 2012).

En una dirección cercana encontramos la educación artística y cultural como campo de conocimiento y práctica que, al articular el aprendizaje de las artes con sus contextos culturales, potencia la sensibilidad, la experiencia estética, el pensamiento creativo y la expresión simbólica. En este sentido, se pueden identificar tres acciones de enseñanza-aprendizaje: “la formación para las artes (formación de artistas), la educación por el arte (el arte como vehículo de formación integral de valores y categorías del ser humano) y la educación en el arte (la experiencia estética como salida a las condiciones culturales-sociales)” (Cuéllar, 2010, pp. 15-16).

La convergencia de estas acciones de enseñanza-aprendizaje expande la acción de la educación artística y cultural como “articuladora del sentido sobre el lugar del sujeto en el mundo, creativamente situado en sus contextos socioculturales y en la perspectiva de favorecer una formación integral” (Ministerio de Educación, 2019, p. 6).

En este marco de acción-reflexión, y desde una perspectiva crítica, la educación popular plantea como centro de los procesos pedagógicos transformadores —sean estos cercanos o no a las prácticas artísticas y los procesos culturales comunitarios— la negociación cultural y los diálogos de saberes, entendiendo por ellos

... un lugar intermedio entre el aprendizaje clásico (que establece conexiones entre actividades, fines e instrumentos) y un tipo

de aprendizaje que reconstruye vivencias a partir de la realidad, genera acciones que propician nuevos intereses, construye una motivación con capacidad de acción y permite necesidades de formación/autoformación, todo ello, para hacer posible la transformación. (Mejía, 2011, p. 104)

Por otra parte, Albán Achinte y Betty Lerma plantean la pedagogía como una urdimbre de la palabra, la acción, los saberes locales y el pensamiento situado, que es capaz de constituir otras formas sensibles de conocer el mundo y de exhortar los vínculos y la reciprocidad que constituye comunidad.

La pedagogía suele remitirse a la escuela, a los procesos formales e informales dirigidos por quienes se han preparado para llevarlos a cabo de forma legítima. No obstante, lo pedagógico debe ser visto de forma más amplia, pues todas las comunidades enseñan y aprenden. Los procesos de enseñanza-aprendizaje son los que permiten la transmisión de valores culturales, pero también de prácticas de producción y sobrevivencia. (Lerma, 2017, p. 276)

Es necesario, como lo plantea Albán Achinte, acudir a la reexistencia como acto político y creativo, que mediante la acumulación histórica, sociocultural y étnica crea las condiciones para transformar las situaciones desfavorables que afectan el cotidiano vivir; es decir, repensarse constantemente con respecto a la construcción de una vida digna y la dinamización de nuevas acciones de transformación con respecto al existir en un tiempo y en un espacio determinado (Albán, 2021, pp. 39-40).

Los procesos aquí descritos plantean un concepto amplio de la pedagogía que no limita la enseñanza-aprendizaje a los sistemas institucionalizados y estandarizados, sino que la sitúa intencionalmente en los procesos de construcción de comunidad, en las formas de comprender y actuar de los sujetos sociales en sus contextos particulares y en relación territorial. Por tanto, coincidiendo con Alfonso Torres (2007), estos procesos pedagógicos

parten del reconocimiento, la reflexión e interacción entre los diversos conocimientos, culturas y memorias territoriales como posibilidad pedagógica de ampliación del universo de sentido de los sujetos involucrados en los procesos educativos.

De procesos y acciones pedagógicas

Luego del recorrido por los tres componentes analíticos de la acción pedagógica, me permito situar la disertación hasta aquí abordada haciendo alusión a dos experiencias relacionadas con prácticas artísticas y culturales, en las cuales convergen los componentes del quehacer pedagógico, el sentido del hecho artístico y la comunidad.

La primera de estas experiencias nos plantea el proceso de enseñanza-aprendizaje de mujeres mayores y sabedoras de la localidad Antonio Nariño, en Bogotá, que han consolidado y dinamizado, a partir de la huerta comunitaria La Siempre Viva, un espacio socio-cultural de encuentro en el cual distintas áreas del conocimiento se encarnan en relación con la tierra y los alimentos, especialmente en el cultivo, la cosecha y los usos curativos y alimenticios de las plantas medicinales y aromáticas. Una muestra de este proceso se recoge en el *Recetario para sanar la vulneración de los derechos culturales*,² que entre aromáticas y frutas nos sumerge en un acto político y creativo:

Mandarina. Citrus reticulata.

Si la vulneración del derecho llega y se hace evidente la agitación del ser, tome una pausa. Para enfrentar lo injusto es necesario

2 Producto construido en conjunto por las mujeres de la huerta comunitaria La Siempre Viva, de la localidad Antonio Nariño, y el programa Culturas en Común del Instituto Distrital de las Artes-Idartes, en el marco del componente territorial Tejiendo Comunidad.

calmar el alma y fortalecer las ideas, para no responder de la misma manera, invadido por la marea de las emociones.

Observe y escoja la mandarina qué más le seduzca —recuerde que el amor da fuerza y entra por los ojos—; tómela en sus manos, acérquese, sienta su olor y viaje. Separe las cáscaras y, si de golpe tiene alguna lágrima atrapada, aproveche, abra la mirada y deje que las gotas invadan su ser.

Lleve a la olla un puñadito de cáscaras y añada un vaso de agua. Ponga al fuego, ese que todo lo repara y transmuta. Mientras tanto, disfrute el sabor de la mandarina, que es una fruta generosa. Cuando el agua llegue al punto de ebullición, baje la llama a su menor medida, y si así lo desea, agregue un poco de valeriana o manzanilla. Retire del fuego, deje reposar y cuele. Recuerde que, contra la vulneración, la calma es una gran aliada.

Una vez esté a temperatura ambiente, sirva, respire entre cada sorbo, y permita que la dignidad ocupe con seguridad su lugar. (2023, pp. 23-24)

En esta receta primero están ellas, sus historias, sus saberes, y desde ahí van decantando conceptos, categorías y cuerpos teóricos que recorren campos como la biología, el goce efectivo de derechos y el cuidado. Este material no es solo un inventario de preparaciones dulces y amargas, sino que, recurriendo a una textualidad amplia, plasma las trayectorias, sensibilidades y habilidades socioculturales de este grupo de mujeres para hacer, pensar, sentir, vivir y crear. En una preparación de este recetario se encuentra la conexión entre puntos lejanos que convergen en una acción presente.

En una dirección similar, pero esta vez centrándose en la conservación y cocción de alimentos, los hombres y mujeres residentes en las viviendas de interés prioritario para víctimas del conflicto Portal de Adriana, en Córdoba, durante el 2018 realizaron el Primer Festival Comunitario de la Galleta de Limón, espacio de encuentro alrededor de los saberes y sabores culinarios, así como de fortalecimiento de los tejidos y vínculos sociales, centrados en

los contextos y procesos propios. En palabras de quienes acompañaron este escenario,

Con la cocina como herramienta de encuentro y diálogo han surgido ideas tales como el “Primer Festival Comunitario de la Galleta de Limón”, el cual fue una acción comunitaria que permitió el desarrollo de diferentes actividades que dieron cuenta de las riquezas y potencialidades artístico-culturales con las que cuentan los habitantes del Portal de Adriana (Córdoba). A través de este se abrió un espacio para que el colectivo de danza mostrara en escena el avance de su proceso; para que la bibliocasa comunitaria compartiera con los asistentes el trabajo de documentación de las recetas que se viene adelantando, y para que, por supuesto, el colectivo de cocina deleitara a todos con una sabrosa galleta de limón acompañada de un exquisito café. (*Comunidad-es arte biblioteca y cultura*, 2017, pp. 53-54)

En los fogones, hornillas y estufas no solamente se cocinan alimentos, sino también conocimientos, en cuanto se intervienen y transforman alimentos para conservarlos, comerlos y compartirlos: diez gramos de azúcar o sal se convierten *un puchito*; diez minutos de cocción, en *un hervor*; picar en julianas, en *picar bien bonito*. Los conocimientos se desplazan por la memoria, los paladares y las prácticas, materializando un saber hacer en el que las habilidades, los aprendizajes y las competencias cognitivas convergen en la capacidad de realizar diversos procesos materiales y mentales.

Por otra parte, procesos como este Festival Comunitario de la Galleta de Limón evidencian cómo, por medio de elementos y prácticas artísticas y culturales que la misma comunidad selecciona, se agencia la construcción de vínculos, el desarrollo de habilidades para crear e imaginar el aprendizaje y socialización de prácticas y conocimientos, así como se fortalece la experiencia estética como acto de reflexión permanente, no solo en la producción de las obras y los objetos artísticos, sino contribuyendo a la ampliación de procesos culturales comunitarios útiles para la construcción de sociedades más creativas, diversas e incluyentes.

Viajes de papel. Componente
de Gestión Artística.
Foto: Camilo Mojica



A manera de cierre: dos llamados

El camino recorrido nos plantea cómo la acción pedagógica y las prácticas artísticas y culturales comparten la capacidad de ser hacedoras de pensamiento, materia y proceso. Además, los procesos pedagógicos y artísticos se llevan a cabo en relación con el contexto, los cuerpos y las trayectorias como escenario



de aprendizaje y creación. Como lo expresaba Paulo Freire en su novena carta dirigida a quien pretende enseñar: “la práctica de la que tenemos conciencia exige y gesta su propia ciencia. Por eso no podemos olvidar las relaciones entre la producción, su técnica indispensable y la ciencia” (2010: 125).

En este marco, el primer llamado se dirige a la “curiosidad epistemológica” (Freire, 1993, 1996, 2010). Esta es una curiosidad que

mira el mundo de manera intencionada, que se pregunta por sus conexiones y relaciones; no es una curiosidad que solo ve. Por ejemplo, no solo se trata de ver en la galleta de limón una masa dulce compuesta de leche, mantequilla, anís, limón rallado y algún otro componente, sino las relaciones sociales e históricas que han permitido un desarrollo culinario y un sistema alimentario, así como ver quiénes han sido las portadoras de ese conocimiento y las transformaciones de este en el tiempo, además del saber químico y biológico aplicado en cada paso de su producción.

La “curiosidad epistemológica” que nos plantea Freire es una curiosidad metódica, crítica y dialógica que se interesa en tomar distancia de lo concreto para desentrañar de ello su propio saber, teoría y ciencia que lo fundan, y que muchas veces no sospechamos que está allí. En otras palabras, y citando a Freire, “cómo desde el contexto teórico ‘tomamos distancia’ de nuestra práctica y nos hacemos epistemológicamente curiosos para entonces aprehenderla en su razón de ser [...] eso es lo que llamo pensar la práctica, y es pensando la práctica como aprendo a pensar y a practicar mejor” (2010, p. 127).

Esta capacidad de mirar el mundo de manera curiosa posibilita que tengamos la capacidad de actuar sobre nuestras realidades para transformarlas, ya que somos productores de conocimiento; sin embargo, debemos convencernos y prepararnos para un uso más sistemático de nuestra curiosidad epistemológica. Esto nos lleva al segundo llamado, el de sistematizar las formas (distintas) en que se han desarrollado procesos y prácticas pedagógicas en la gestión cultural comunitaria, en cuanto nodo de articulación y despliegue situado de las distintas experiencias.

Al ser estas experiencias procesos y prácticas que procuran una aplicación situada, la sistematización inicial de sus formas (distintas) de implementación se convierten en una arista de reflexión importante para las personas, colectivos, comunidades e instituciones en que se desarrollan, debido a que en su materialización se posibilitan redes de conexiones y conversaciones compartidas, escenarios de reflexión-acción y el surgimiento de nuevos conocimientos.

Por esto, se hace un llamado a una sistematización que haga visibles “las buenas prácticas, las capacidades, las lecciones aprendidas, las innovaciones, las metodologías” (Parrado y Henao, 2021, p. 8), pero también las dificultades que se han tenido, así como los próximos pasos que hay que seguir en el proceso de implementación de procesos y prácticas pedagógicas en la gestión cultural comunitaria.

Para lograr esto es importante “observar, registrar y analizar” (Macías, *et al.*, 2022) los procesos en la gestión cultural comunitaria, en cuanto nodo de articulación y despliegue. Esta implementación se concibe como un proceso de autorreflexión, conceptualización y estructura que se materializa en las formas de articulación de saberes, las formas de apropiación y los desarrollos metodológicos propios.

De igual forma, la sistematización de la implementación de estos procesos en sus diversas formas se debe dar en varios escenarios; por ejemplo, en relación con la particularidad de quienes hacen parte de ella; los contextos donde surge y se desarrolla; el archivo que produce, lo que acontece con la implementación de manera sistemática y secuencial; las obras o acciones que produce, y un largo etcétera.

Esto debe hacerse sin abandonar la reflexión permanente sobre las prácticas artísticas, culturales y pedagógicas en cuanto procesos reflexivos-creativos transformadores, que posibilitan el goce efectivo de derechos culturales, y contribuyen, así, a la ampliación de los debates en torno a la superación de la marginación, la exclusión y la precariedad.

Referencias

Albán, A. (2008). Conocimiento y lugar: Más allá de la razón hay un mundo de colores. En A. Albán, *Teniendo textos y saberes: Cinco hilos para pensar los estudios culturales, la colonialidad y la interculturalidad*. Editorial Universidad del Cauca.

- Albán, A. (2013). Pedagogías de la preexistencia: Artistas indígenas y afrocolombianos. En C. Walsh (ed.), *Pedagogías decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*, t. I (pp. 443-468). Ediciones Abya-Yala.
- Albán, A. (2021). Territorio y memoria: Dos apuestas por la preexistencia. En J. Antuña, V. Giordano y E. Molinari (comps.), *Comunidad, territorio, futuro: Prácticas de investigación y activismo en la convergencia de arte y ciencias sociales* (pp. 33-55). Teseopress.
- Arjona, G., Segura, A. y Redondo, M. (2022). *Culturas en Común: Reconociendo los derechos culturales*. Idartes, Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Arreola Ochoa, V., Brambila Medrano, B. y Mariscal Orozco, J. L. (2012). Profesionalización de gestores culturales en ambientes virtuales: El caso de la licenciatura en Gestión Cultural en Línea. En J. L. Mariscal Orozco (coord.). *Profesionalización de gestores culturales en Latinoamérica*. Universidad de Guadalajara.
- Comunidad-es arte biblioteca y cultura: Escenarios para la paz* (2017). Ministerio de Cultura.
- Cuéllar, A. (2010). *Orientaciones pedagógicas para la educación artística en básica y media*. Ministerio de Educación Nacional.
- Freire, P. (1993). *Política y educación: Ensayos para reinventar el mundo*. Cortez Editora.
- Freire, P. (1996). *Cartas a Cristina: Reflexiones sobre mi vida y mi trabajo*. Siglo XXI.
- Freire, P. (2010). *Cartas a quien pretende enseñar*, 2.^a ed. Siglo XXI.
- Haraway, D. (1988). Situated knowledges: The science question in feminism and the privilege of partial perspective. *Feminist Studies*, 3(14), 575-599.
- La Siempre Viva, huerta comunitaria. (2023). *Recetario para sanar la vulneración de los derechos culturales*. Idartes, Alcaldía Mayor de Bogotá.
- Lefebvre, H. (2020). *La producción del espacio*, 3.^a ed. Capitán Swing Libros.

- Lerma, B. (2017). Pedagogías para la vida, la alegría y la preexistencia: Pedagogías de mujeres negras que curan y vinculan. En C. Walsh (ed.), *Pedagogías decoloniales: Prácticas insurgentes de resistir, (re)existir y (re)vivir*, t. II (pp. 273-290). Ediciones Abya-Yala.
- Macías, C., Pardo, M., Salgado, C., Marco, R., Saboya, C., y Ortega, H. (2022). *Hablemos de sistematización: Caminando las prácticas del Sistema de Iniciativas de Paz*. Cine/PPP, Programa por la Paz, con el apoyo de la Fundación Interamericana.
- Mejía, M. R. (2011). *Educaciones y pedagogías críticas desde el sur: Cartografías de la educación popular*. Viceministerio de Educación Alternativa y Especial.
- Ministerio de Educación Nacional. (2019). *Orientaciones pedagógicas para la educación artística en básica y media*. Ministerio de Educación Nacional.
- Parrado Pardo, E. y Henao Izquierdo, L. (2021). *Experiencias locales de construcción de paz en Colombia*. Cine/PPP, Programa por la Paz, con el apoyo de la Fundación Interamericana.
- Quintanar, E. (2008). *Didáctica no perimetral: Sendero hacia la descolonización*. Instituto Pensamiento y Cultura en América Latina.
- Sánchez González, D. (2014). Doreen Massey: Un sentido global del lugar. *Perfiles Latinoamericanos*, 22(43), 217-221.
- Torres, A. (2007). *La educación popular: Trayectoria y actualidad*. El Búho.
- Yáñez Canal, C. (2012). *La formación de gestores culturales: Un camino por construir*. En J. L. Mariscal Orozco (coord.), *Profesionalización de gestores culturales en Latinoamérica*. Universidad de Guadalajara.



2

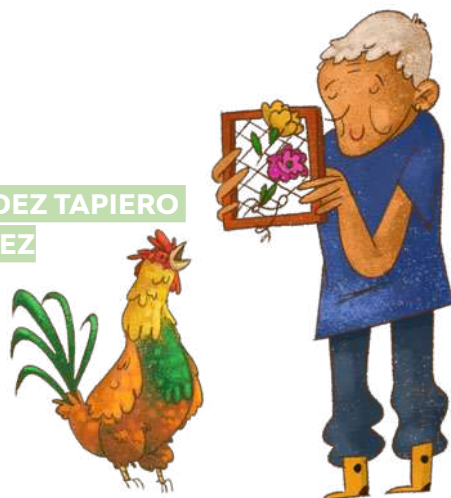
EXPERIENCIAS
Y PROCESOS
DE LA GESTIÓN
CULTURAL
COMUNITARIA
EN BOGOTÁ





APORTES DE LA GESTIÓN COMUNITARIA PARA PENSAR EL PATRIMONIO CULTURAL EN BOGOTÁ

MARÍA CRISTINA MÉNDEZ TAPIERO
LILIANA RUIZ GUTIÉRREZ



En los años recientes, los procesos de identificación y reconocimiento del patrimonio cultural han dinamizado acciones que organizaciones sociales y la comunidad en general realizan en ámbitos relacionados con las significaciones, los referentes culturales y simbólicos de la ciudad. Estos agentes argumentan que son ellos quienes en realidad viven, reconocen y practican este “bien común”, y lo integran a su cotidianidad, y se reconocen como sujetos que proponen sentidos y significados para pensar la memoria e identidades en Bogotá.

En este sentido, es importante destacar cómo el concepto de *patrimonio cultural* ha ido ampliándose y evolucionando en el tiempo, ya que de las primeras identificaciones y valoraciones, asociadas a obras monumentales, a los centros históricos, museos y referentes de la historia oficial (principalmente de los periodos

colonial y republicano), que partían de la apreciación física, se ha pasado a una mirada amplia de la arquitectura y el urbanismo más reciente, incluyendo elementos de infraestructura como puentes y caminos, así como objetos de la vida cotidiana, la cultura material e inmaterial, la memoria y los saberes locales, entre otras manifestaciones, con lo cual el concepto de *patrimonio cultural* ha cobrado amplios y diversos sentidos que revelan la realidad actual y fortalecen aspectos identitarios de grupos sociales o comunidades en particular.

Con esta mirada más amplia, sumada a una participación ciudadana cada vez más activa, se ha gestado un diálogo entre las entidades y la ciudadanía, en el que se ha evidenciado la necesidad de reconocer la mirada desde el ámbito local y los procesos comunitarios. Esta interlocución ha facilitado ejercicios en los que la ciudadanía plantea nuevos enfoques sobre el uso de las herramientas e instrumentos aplicados a la protección y puesta en valor del patrimonio cultural.

Actualmente, los marcos institucionales y normativos del patrimonio cultural colombiano no solo se refieren a elementos materiales, como monumentos, edificaciones de valor estético, históricos o arquitectónico, colecciones de museos o elementos arqueológicos, sino que también incorporan manifestaciones culturales vinculadas al patrimonio inmaterial o vivo (Ley 397 de 1997; SCRd, 2021), con la suscripción de Colombia como país miembro de la Convención para la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial (Unesco, 2003). Si bien desde hace años, a nivel global se vienen generando lineamientos para la salvaguardia del patrimonio inmaterial, hasta inicios del presente siglo los esfuerzos de gestión del patrimonio cultural tenían como centro la dimensión material, como mencionan Chaves *et al.* (2014, pp. 21-22); los estudios académicos, igual que los marcos institucionales, se concentraban en lo construido y en el patrimonio arqueológico, y desde la primera década del siglo *xxi* algunos estudios se han orientado a incorporar la protección del patrimonio urbano y arqueológico en los instrumentos de ordenamiento territorial (Chaves *et al.*, 2010, pp. 9-11).

NACIONAL: Ley 397 de 1997/Ley 1185 de 2008

Ley General de Cultura

DISTRITAL: Decreto 70 de 2015

Sistema Distrital de Patrimonio Cultural



PATRIMONIO CULTURAL

- Sectores urbanos
- Inmuebles
- Bienes muebles
- Patrimonio arqueológico
- Patrimonio bibliográfico, hemerográfico, documental
- Patrimonio inmaterial



GESTIÓN Y PROTECCIÓN

- Plan Especial de Manejo y Protección
- Plan de Manejo Arqueológico
- Plan Especial de Salvaguardia



INSTITUCIONALIDAD

- Sistema Nacional de Patrimonio Cultural
Sistema Distrital de Patrimonio Cultural
- Ministerio de Cultura/Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, Secretaría Distrital de Planeación
- Instituto Colombiano de Antropología e Historia
- Archivo General de la Nación/Archivo Bogotá.

Marco normativo vigente en los ámbitos distrital y nacional, y campos más relevantes en su contenido, gestión e institucionalidad.

Desde 2010, los estudios académicos se ampliaron al patrimonio inmaterial. Entre los trabajos que se le han dedicado se destacan los de Chaves *et al.* (2010, p. 14-21; 2014, pp. 22-25), que, a partir del análisis de experiencias de implementación del marco normativo, institucional y de política pública del patrimonio cultural, indagaron sobre los sentidos que el sector público, los agentes, gestores, comunidades y actores privados construyen y reproducen en la patrimonialización de bienes y manifestaciones culturales, así como sobre la relación de esta con el mercado y las industrias culturales. Con sus planteamientos, cuestionaron el afloramiento del campo del patrimonio inmaterial y reafirmaron que esta mirada dividida sigue privilegiando la condición material del patrimonio, al tiempo que continuaron replicando el llamado de académicos y de colectivos a comprender y analizar críticamente el espectro inmaterial de los fenómenos culturales en el discurso y las acciones dirigidos a la patrimonialización.¹

Si bien los actuales lineamientos institucionales de gestión y administración del patrimonio cultural se desprenden de un marco institucional de cobertura nacional, en los ámbitos departamental, distrital y municipal, las entidades territoriales también han desarrollado sus marcos institucionales, administrativos y normativos para garantizar el reconocimiento y la gestión de sus modalidades de patrimonio cultural.

En el caso de Bogotá, el debate sobre su patrimonio cultural cobra cada vez más protagonismo en el escenario público, particularmente por los procesos participativos de grupos sociales

1 Chaves *et al.* (2014, p. 11) definen este concepto como el proceso y las lógicas institucionales, jurídicas y administrativas de la puesta en valor del patrimonio cultural, que inscriben en la categoría de *patrimonialización*. Asimismo señalan que la construcción de dichas lógicas institucionales ha implicado la reconfiguración del ámbito público, lo que ha traído aparejados renovados agenciamientos y la articulación de apuestas simbólicas y económicas que buscan aprovechar el valor del pasado, la exhibición y la construcción de la diferencia cultural.

que se han movilizado, en muchos casos para hacer un llamado a la ciudad y sus instituciones sobre lugares y entornos en los que se reconoce un valor patrimonial, histórico e identitario. Estas comunidades han enfatizado la importancia, no solo de sus condiciones materiales, paisajísticas y geográficas, sino también de la construcción de significados y sentidos de esos referentes en la pluralidad de relatos que la ciudad guarda.

Por nombrar uno solo de estos, en el sector de interés urbanístico de Teusaquillo, vecinos y habitantes de ese entorno se han esforzado en visibilizar y sensibilizar a la ciudad y a las entidades sobre la importancia del patrimonio allí presente, sus usos sociales y la importancia de su conservación.



Pasaje Paul, centro histórico de Bogotá. Fotografía: Felipe Rocha

Para el Distrito Capital, la integralidad del patrimonio cultural es una apuesta reciente, que busca romper los límites existentes entre el patrimonio arquitectónico, urbano, natural e inmaterial, para pensarlo de manera conjunta, ya que no es suficiente con su protección oficial (normalmente por medio de inventarios o de declaratorias como bienes de interés cultural), pues es fundamental reconocer cómo los residentes y la comunidad en general lo viven y fortalecen mediante prácticas cotidianas y convirtiéndolos en parte de su vida.

Los ejercicios de articulación que parten del llamado y la acción comunitaria han permitido proponer, en el ámbito distrital, marcos institucionales y normativos que buscan comprender el patrimonio cultural en todas sus dimensiones, como pasa con la propuesta desarrollada por la Estructura Integradora de Patrimonios (EIP).

El propósito del presente texto no es ahondar en esta estructura integradora de patrimonios ni en el marco institucional, sino presentar algunas derivas de la labor y conceptualizaciones relativas al patrimonio evidentes en planteamientos presentes en las contestaciones de procesos comunitarios, a partir de los cuales se generan nuevos relatos y narrativas relacionados con el patrimonio cultural.

La identidad, el pasado, el movimiento comunitario y el patrimonio cultural

Para pensar el patrimonio desde un plano relacional es pertinente retomar el concepto de *patrimonialización* planteado por Chaves *et al.* (2014, p. 11), en el que se evidencia que en este proceso se realiza una valoración del pasado y la construcción de apuestas simbólicas del mismo que, si bien pareciera un proceso reciente, tiene como antecesora la construcción de los relatos de una única identidad nacional desde los inicios de la República. Si bien planteamientos como el de la EIP aparentemente buscan conferir nuevas dimensiones y plantear nuevas interpretaciones sobre los

referentes de identidad de la ciudad, se presentan como otra cara de esta moneda: la diversidad cultural y la institucionalización del multiculturalismo.



Escultura que representa a Gonzalo Jiménez de Quesada, después de ser tumbada de su pedestal, en la plazoleta del Rosario. Imagen tomada de <https://idpc.gov.co/nueva-ubicacion-estatua-de-gonzalo-jimenez-de-quesada/>, consulta realizada el 29 de agosto de 2023.

Considerando lo expuesto, los ejercicios de patrimonialización denotan un uso público del pasado que al tiempo construye un relato y lo exhibe, y que actualmente responden a un paradigma multicultural proclamado por las instituciones y la nación. Castañeda (2022) plantea una discusión sobre los usos públicos del pasado colonial para el caso de la valoración de los monumentos derribados por indígenas misaks en el año 2020, en el marco de las protestas sociales. En su texto, indica que figuras como Jiménez de Quesada y los Reyes Católicos remiten al período colonial; no obstante, los monumentos no datan de esa época, sino que fueron elaborados en el siglo xx como un ejercicio de afirmación de ese pasado colonial y la reafirmación de la hispanidad. En el análisis realizado por Castañeda (2022)

se evidencia que el uso público del pasado no implica contar un hecho histórico, sino que la representación de lo relativo a la Colonia mediante dispositivos usados para crear un relato del pasado, es decir, una narrativa sobre la construcción de la nación y de las memorias valoradas como referentes identitarios e históricos, silencian la historia del pasado indígena mediante un imaginario de una unidad mestiza. Adicionalmente, señala que el uso actual de esta noción del pasado colonial no implica que no se instale en la contemporaneidad; de hecho, plantea que la valoración evidencia cómo la colonialidad está presente en las subjetividades colectivas e individuales del país.

Como lo señala Rufer,

... a quienes nos interesamos por los trabajos de la memoria y por los usos del pasado nos importa menos la fidelidad al acontecimiento (que es ausencia pura, en todo caso), que la producción de sentido a partir de narraciones articuladas (...) El problema es que a veces, los procesos de patrimonialización, a través de la pulsión por exponer la cultura en tanto identidad o diferencia, captarla, vitrinizarla, asedian las formas más contingentes y ocasionales de memoria. (2018, p. 156)

Las formas contingentes y ocasionales a las que se refiere Rufer (2018) están más cercanas al patrimonio inmaterial o vivo, que en su gestión se han enfrentado a la institucionalización del multiculturalismo (Chaves *et al.*, 2010, p. 17) o al multiculturalismo normativo, que exacerba la visibilidad de la diferencia cultural (Briones, 2007, p. 62). En estas configuraciones de lo identitario se deja de lado la representación política de la identidad y se resalta la reivindicación de la diversidad, la democratización cultural y la inclusión social. Este espectro de lo inmaterial ha generado derivas en la forma de valorar y entender la tradición, al poner lo popular como generador de identidad y entenderlo como concepto para enfatizar la alteridad, proceso que marca una diferencia entre lo popular y la alta cultura (Chaves, *et al.*, 2014, p. 16), y al tratar a

las comunidades vinculadas a esas modalidades de patrimonio como *portadores*, como se hace en los marcos normativos.

Esta diversidad exacerbada plantea la búsqueda de los referentes de identidad. No obstante, como señala Hall (1996, p. 18), la identidad se construye dentro de la representación, y no fuera de ella, así como dentro discurso, y no fuera de él. En un marco institucional y normativo específico del patrimonio cultural, se relaciona con la tradición y con su invención, e incluye un *nosotros* y un *ellos*, por lo que opera un proceso de diferenciación. Castañeda (2018) retoma a Hall para indicar que la identidad requiere la existencia de “lo otro”, que a su vez es constitutivo de la configuración del *nosotros*, por lo que se instaura a partir de un proceso inacabado de subjetivación, denominado por Hall *identificación*. Considerando los dos conceptos sobre los que se funda el patrimonio cultural — la diversidad y la identidad—, es indispensable reconocer que son elaboraciones presentes en los estudios sobre la cultura, y específicamente, que se han apropiado a nivel global en la producción de la cultura y en la determinación de sus sentidos. En nuestro país, estas categorías aterrizan en la construcción de un aparato estatal de administración cultural, y mediante ese flujo se orientan la política y la construcción de relatos nacionales y territoriales.

En este sentido, vale la pena retomar los cuestionamientos que Grimson (2010) plantea al respecto:

¿Acaso diferencia y diversidad son meras ficciones?

¿Pueden reducirse a efectos discursivos, a inventos arbitrarios y efímeros?

¿Todas las diferencias culturales son reducibles a los efectos ilusorios de las identidades construidas? (p. 48)

El desglosamiento de estos tres elementos —identidad, diversidad y pasado—, con los cuales se valora y se promueve el patrimonio cultural, nos permite comprender cómo opera el patrimonio como hecho y producción social e histórica, y cómo estos elementos son apropiados, adaptados y contestados por iniciativas y

pesquisas ciudadanas que se preguntan por lo que nos identifica y por los procesos sociales que atraviesan esos referentes.

Contestar al patrimonio cultural desde lo comunitario

Es importante resaltar que, actualmente, la valoración del patrimonio despierta cada vez más interés en las comunidades y la ciudadanía, en las que diferentes formas organizativas se involucran y reclaman muchas veces la defensa de sus elementos patrimoniales, y otras, buscan un reconocimiento social de sus procesos en las categorías patrimoniales.

Las interpretaciones que se generan alrededor de este concepto son variadas: algunas comunidades lo toman como derroteros de sus reclamaciones y buscan posicionamientos; otras intentan comprenderlo y adoptarlo para generar procesos de sensibilización que desemboquen en el cuidado y la protección del patrimonio cultural. En este grupo se encuentran los colectivos que abren el debate para poner en discusión las valoraciones del patrimonio, relacionándolo con los procesos sociales y de memoria local. Adicionalmente, otros procesos se apropian de este marco y contestan al concepto interpelando y planteando nuevas interpretaciones sobre el pasado de la ciudad, su identidad y sus procesos sociales.

Para analizar este aspecto, abordaremos tres experiencias de interpretación y conceptualización del patrimonio cultural en distintos ámbitos, en Bogotá:

1. La experiencia de la creación colectiva del Teatro La Candelaria
2. La gestión comunitaria en el parque arqueológico de la hacienda El Carmen
3. La historia está contada en barrios de Bogotá



Rutas de Memoria. Localidad Rafael Uribe Uribe. Componente de Gestión Territorial y Comunitaria. Foto: Camila Osorio

RUTAS DE LA MEMORIA ^{RU}

SCENE	TAKE
7	Dia 4

DR. CAHILLO M. - CLAUDIA G.
SANDRO - ANDERSON

Day.Night Int Ext Mos
Filter Sync



A continuación se muestran estas experiencias, en las que la presencia comunitaria ha fortalecido los procesos asociados al patrimonio cultural. Es así como los planes especiales de salvaguardia de la metodología de creación colectiva del Teatro La Candelaria, la gestión asociada al parque arqueológico de la hacienda El Carmen y el Programa Distrital de Estímulos son ejemplos de la manera como el patrimonio cultural se vive, se reconoce y se hace presente en el día a día en la ciudad.

La experiencia de la creación colectiva del Teatro La Candelaria

En 2022, el Consejo Distrital de Patrimonio Cultural aceptó la postulación “Los procesos y metodologías de la creación colectiva, sus usos y proyecciones artísticas y sociales” para su inclusión en la *Lista representativa de patrimonio cultural inmaterial del ámbito distrital* (LRPCID), que fue presentada por el Teatro La Candelaria. Esta iniciativa buscaba reconocer el papel y la incidencia de la creación colectiva en las artes escénicas como una metodología que ha contribuido a la consolidación de una identidad y tradición del teatro en la ciudad, que no solo involucra a directores y actores, pues dialoga y se nutre de la participación de comunidades y ciudadanos en general.

En este proceso de patrimonialización, el Teatro La Candelaria, en conjunto con grupos y colectivos de teatro de las localidades de la ciudad, perfilaron el reconocimiento de una metodología que, en su práctica, desarrolla las artes vivas como un lenguaje que crea colectivamente sentido de hechos sociales y la memoria del país. En el reportorio de sus obras son visibles elementos de la historia que cuentan versiones no oficiales (y que impugnan la versión oficial), al tiempo que incorporan las experiencias y los entornos del ciudadano de a pie. Esta propuesta pone énfasis en la dimensión inmaterial del patrimonio; no obstante, reconoce la

base histórica y material que tiene la trayectoria de esta metodología, pues ese rastro es perceptible en la red de grupos de teatro que en diferentes localidades de la ciudad crean valiéndose de ella, por lo que es posible reconocer que existe una red y una comunidad de creadores.²



Obra *Camilo*, Teatro La Candelaria, 2022. Fotografía: Felipe Rocha.

-
- 2 Para la gente del futuro, en el momento en que se escribe este texto, el Teatro La Candelaria se encuentra formulando el Plan Especial de Salvaguardia de manera participativa. Este proceso tiene como objetivo que esta manifestación cultural sea reconocida como una de las expresiones patrimoniales representativas de la cultura de Bogotá y de sus ciudadanos.

El surgimiento de la creación colectiva en Colombia se inició en 1968, en un laboratorio de investigación teatral realizado entre el Teatro La Candelaria, de Bogotá, y el Teatro Experimental de Cali (TEC). Ese encuentro propició diálogos y talleres en los que se profundizaron los primeros acercamientos conceptuales a este método de creación teatral. Con una trayectoria de más de cincuenta años, el Teatro La Candelaria ha liderado, fortalecido y dispersado esta herramienta y filosofía de creación, trabajando en conjunto con otros grupos artísticos y sociales, lo que ha permitido que, desde entonces, se contribuyera a la construcción de una identidad del teatro y la dramaturgia de Bogotá y del país.

Entre los elementos que caracterizan la creación colectiva, y que se valoran como patrimoniales, se ha identificado que la creación con los otros permite expandir los procesos creativos más allá del grupo de teatro. Esto implica que, en su desarrollo, se construyan nuevas posibilidades de relacionamiento y se cuestionen las jerarquías entre el grupo y el director, lo que propicia la apertura de los procesos de creación y que se plasmen orgánicamente las voces de quienes participan en la construcción de la obra.

En esta propuesta de patrimonialización es importante considerar que los relatos y temas abordados en las obras creadas con esta metodología se basan en una mirada que cuestiona la visión hegemónica de las historias preformadas en el teatro y en la historia nacional, por lo que dirigen la mirada hacia nuevos relatos, que en su representación toman referentes de la cultura nacional para, expresando sentires, dar nuevos sentidos a la realidad del país. En consecuencia, esta postulación reconoce el trabajo colectivo y comunitario y su aporte al teatro y las artes, así como el esfuerzo para democratizar la cultura, lo que permite la constitución de una dramaturgia que conversa con la sociedad y con el país sobre su historia y memoria.

En este caso, es evidente que en el ámbito local, el teatro es una práctica y un medio que resignifica las narrativas vigentes sobre

el pasado reciente del país, lo que marca un hito en la conceptualización del uso del pasado en temas relativos al patrimonio, al tiempo que propone poner en valor las formas y metodologías de relatar el pasado desde cosmovisiones no oficiales. Cabe resaltar que desde hace décadas se viene haciendo un uso público del pasado en las artes y en actividades comunitarias. Esto pone de presente la importancia de descentralizar la cultura, de democratizar las formas de contar nuestras memorias y de pensar lo que somos, y el derecho a determinar lo que estimamos que debe ser valorado como patrimonio.

2. La gestión comunitaria en el parque arqueológico de la hacienda El Carmen

La hacienda El Carmen es un predio de treinta hectáreas ubicado en el límite urbano rural de la localidad de Usme. A finales del siglo pasado, Metrovivienda inició el proyecto Nuevo Usme en dos predios aledaños, La Esperanza y El Carmen, en una zona que históricamente ha tenido una notable presencia campesina y ha mantenido su carácter rural. En ese momento, esos suelos, que originalmente contaban con vocación agrícola, cambiaron su destinación a zonas de expansión urbana para desarrollar vivienda de interés social, principalmente.

En 2007, Metrovivienda adquirió esos terrenos como parte de las iniciativas de crecimiento urbano que se estaban dando en esta localidad. Sin embargo, en los procesos previos a la parcelación del área, cuando apenas se estaban iniciando los trazados de las primeras vías, fue identificado un yacimiento arqueológico que ha sido datado entre los años 1200 y 1600 d. C. En ese momento hubo movilizaciones de población campesina para proteger ese hallazgo, y se logró que se contrataran las primeras acciones de arqueología preventiva para la definición de un plan de manejo arqueológico.



Localización general
de la hacienda El Carmen

A lo largo de este proceso se han encontrado elementos asociados a enterramientos, terrazas de cultivo, bases de estructuras de edificaciones, arte rupestre y elementos utilitarios que incluso dan cuenta de los intercambios que las poblaciones indígenas de la región tenían con otras zonas del país, pues entre los ajuares funerarios se han encontrado elementos como conchas marinas y restos de plumas de aves amazónicas, entre otros.

La importancia de estos hallazgos hizo que en 2014 la zona fuera declarada área arqueológica protegida. Actualmente cuenta con un plan de manejo arqueológico (PMA) que establece una restricción para su desarrollo; así pues, ya no se considera una zona de expansión urbana, sino un espacio para contenerla, con lo que se busca poner en valor los referentes de la historia prehispánica presentes allí, así como preservar la presencia campesina que históricamente ha estado localizada en ese sector.

En esa zona de Bogotá se visibilizan distintos aspectos asociados al paisaje, como la cercanía a cuencas hidrográficas, especialmente del río Tunjuelo, y la presencia de bosque alto andino, que actúa como puerta de entrada al páramo de Sumapaz. Con la aprobación del PMA se contempló la construcción de un parque arqueológico, que poco a poco empieza a conformarse.



Proceso de participación comunitaria alrededor del equipamiento Centro de Interpretación. Fotografía: Liliana Ruiz

La hacienda El Carmen se ha convertido en un espacio de reflexión asociado al territorio y la cultura, al tiempo que, por disposición del actual Plan de Ordenamiento Territorial, se ha convertido en suelo rural de protección.

En este proceso ha sido fundamental la participación de las organizaciones sociales y de los líderes comunitarios del sector, que han estado presentes desde el inicio, y que se han convertido en agentes y gestores del parque arqueológico, preocupados por fomentar la memoria y las prácticas ambientales, por promover la investigación participativa y por fortalecer las acciones que se desarrollen allí.

Entre esas acciones se encuentra el diseño participativo del Centro de Interpretación, que se constituirá en un espacio cultural de reflexión en torno al territorio, la vida campesina y la ancestralidad. Adicionalmente, las comunidades han promovido y participado en procesos de sensibilización y activación comunitaria sobre la importancia de este lugar, mediante ejercicios de mediación territorial con distintos enfoques, como los siguientes:

- Profundización en conocimientos sobre la arqueología del área
- Procesos de mediación con los dispositivos instalados en el lugar orientados a distintos temas, entre los que se encuentran memorias campesinas, ancestralidad indígena, biodiversidad y organización comunitaria
- Creación y fortalecimiento de oficios tradicionales
- Fortalecimiento de organizaciones locales
- Intercambio de saberes, sabores y sabidurías con adultos mayores
- Encuentro e intercambio alrededor del maíz

En esta experiencia, la gestión comunitaria ha movilizó a las instituciones y a la ciudadanía en torno al patrimonio arqueológico, que en términos generales, en la ciudad ha sido poco valorado. Es importante resaltar que en este proceso, la valoración de este patrimonio se ha descentrado del ámbito de los expertos y llevado a la escena pública para reconocer la importancia, no solo del yacimiento, sino también del contexto actual en el que se encuentra.

De esta manera se han logrado incorporar los sentidos y significados de la ruralidad presente hoy en día en el lugar, que convive con el crecimiento y desarrollo de ese borde urbano-rural. El proceso comunitario que emerge de esta experiencia pone en conversación distintas formas de ocupar el territorio, que dan cuenta de los procesos de lo que hoy es Bogotá y evidencia que esa zona tuvo una ocupación prehispánica, que actualmente tiene una población campesina, y que ambas contribuyen a la construcción de la memoria y la identidad de la ciudad.



Centro histórico de Bogotá. Fotografía:Liliana Ruiz

3. La historia contada en los barrios de Bogotá

El Plan Especial de Manejo y Protección (PEMP) del centro histórico de Bogotá es un instrumento de gestión del patrimonio cultural, adoptado en el año 2021 y modificado en 2023 por el Ministerio de Cultura. Tiene como objetivo principal definir herramientas para la protección y puesta en valor del sector antiguo de la ciudad.

Los PEMP nacieron con la ley general de cultura (Ley 397 de 1998, modificada por la Ley 1185 de 2008), y desde su origen han acogido procesos de reflexión institucional y de las organizaciones sociales y comunitarias, tanto para su formulación como para su puesta en marcha. Inicialmente su objetivo estaba centrado en la protección de los bienes de interés cultural (sectores urbanos, bienes muebles o inmuebles), y con el paso del tiempo se han ido fortaleciendo en el componente de gestión. En este sentido, se busca que este instrumento defina herramientas para el manejo de los bienes de interés cultural y su disfrute futuro, definición que no solo estará a cargo de las instituciones, sino también de las comunidades vinculadas a los bienes protegidos.

Con la expedición de este instrumento se hizo necesario visibilizar los procesos comunitarios del centro histórico de la ciudad y de su entorno inmediato (zona de influencia), teniendo en cuenta la importancia de fortalecer la participación de los residentes que históricamente han estado asentados en la zona.

Es así como, mediante estímulos para la investigación, se ha invitado a profesionales y organizaciones sociales a generar procesos de documentación participativa sobre la historia de los barrios aledaños, entre los que se encuentran Santa Bárbara, Belén, Lourdes, Las Cruces, El Voto Nacional, Las Nieves, San Victorino, La Favorita, La Capuchina, La Veracruz y San Diego.

Tradicionalmente, la mirada de la investigación histórica y urbana asociada al patrimonio cultural ha estado presente principalmente en el centro histórico de Bogotá, conformado por los

barrios La Concordia, Egipto, Centro Administrativo, La Catedral y Las Aguas. Sin embargo, en muchos casos se ha dejado de lado la relación de estos barrios con los de la periferia del centro, que hoy en día viven unas condiciones urbanas de deterioro, obsolescencia funcional y empobrecimiento.

Sin embargo, en el pasado hubo una relación más directa entre ellos, producto del cruce de caminos, de actividades comerciales, religiosas, industriales e institucionales que, con el paso del tiempo, en algunos casos han perdido relevancia o se han transformado, debido a las dinámicas actuales.

A pesar de sus condiciones actuales, estos barrios mantienen valores históricos, estéticos y simbólicos que siguen presentes, a veces escondidos detrás de muros desvencijados de edificaciones en deterioro, y otras, en la memoria y en las prácticas cotidianas de sus habitantes, que continúan generando procesos identitarios y de resistencia frente a fenómenos como la renovación urbana, el turismo y la gentrificación.

A partir de propuestas novedosas y del desarrollo de proyectos colaborativos en los que los investigadores interactúan con el territorio, sus residentes y usuarios permanentes, se han venido definiendo herramientas particulares para concretar el acercamiento a cada una de las comunidades, para desarrollar el trabajo de campo, para recabar información y adelantar la investigación de archivo, entre otras actividades, que han puesto en evidencia las distintas miradas sobre el centro de Bogotá.

Es así como los residentes tradicionales, líderes sociales y organizaciones de la zona participan en el proceso de identificar e interpretar objetos, lugares y experiencias, al tiempo que generan reflexiones respecto a la importancia de la cotidianidad como elemento de identificación, reconocimiento y protección del patrimonio cultural.

Entre los aspectos más valiosos de estas investigaciones se encuentran los siguientes:

- El desarrollo de metodologías para explorar el patrimonio cultural sin perder de vista su integridad, a partir de las

manifestaciones y prácticas culturales, para comprender la relación del patrimonio con quienes habitan los sectores donde se encuentra.

- Reflexionar sobre las tradiciones, su vigencia, sus adaptaciones, los modos de vivir y prácticas culturales que de ellas se desprenden, pues merecen ser miradas con detenimiento para comprenderlas e integrarlas a la vida actual, en lugar de considerarlas simplemente como algo al margen del debate sobre el patrimonio.
- Este acercamiento a las prácticas culturales también permite un enfoque que facilita el acompañamiento a los ciudadanos en procesos de reflexión conjunta y dinámica que tienen por objeto analizar cómo la vivencia cotidiana y el uso social de esos entornos se articulan al patrimonio cultural.
- Las aproximaciones metodológicas desarrolladas no buscan indagar por un concepto y un sentido único del patrimonio cultural, sino que procuran, mediante la exploración, determinar cómo configurar perspectivas que sean vitales en los modos de habitar la ciudad y que merezcan ser reconocidas.

Estos procesos de investigación han puesto en evidencia la importancia de la mirada integral al patrimonio cultural presente en el centro de la ciudad, e incluso han permitido reconocer referentes naturales, físicos y sociales del territorio que configuran el sector antiguo. La incorporación de estos elementos es posible por la valoración y los significados sociales que se han identificado en el diálogo mantenido con las comunidades. Dicha articulación ha permitido reconocer elementos constitutivos que hacen parte de la historia de esos barrios, que es contada a partir de la experiencia de sus habitantes; asimismo, permite hablar de la periferia del centro no solo para aludir al pasado, sino teniendo presente la configuración actual de ese sector, sus problemáticas y sus retos, al tiempo que se hace un llamado a valorar su memoria.

La diversidad de metodologías y ejercicios analíticos sobre este territorio han permitido ampliar la noción tradicional de *patrimonio cultural*, para mirar más allá de los lugares emblemáticos o monumentales, con el propósito de dar paso a aspectos intangibles y cotidianos de su uso social y de las prácticas cotidianas que allí suceden que les dan sentido a esos espacios.

Estas nuevas miradas y abordajes del patrimonio cultural, en el futuro serán una herramienta útil para identificar y reconocer aspectos poco conocidos que, sin duda, contribuirán al desarrollo de proyectos de escala local en el marco del Plan Especial de Manejo y Protección del Centro Histórico de Bogotá.



Plaza de Bolívar de Bogotá. Fotografía: Liliana Ruiz

Consideraciones finales

La gestión comunitaria del patrimonio cultural cuestiona las definiciones tradicionales de patrimonio. Con este ejercicio se busca un diálogo entre las instituciones y las experiencias locales para promover nuevas posibilidades de reconocimiento y apropiación.

Si bien algunas de estas definiciones cuestionan el andamiaje institucional, otras proponen o fortalecen sus procesos colectivos mediante motivaciones que surgen de las propias necesidades del territorio, pues es este su punto de partida. Siendo lo local su base, promueven la activación social del patrimonio cultural desde esta escala, y cuando lo hacen ponen en evidencia las diferencias territoriales que existen en la ciudad, así como la particularidad de las necesidades y los procesos organizativos e identitarios de sus habitantes, sin caer en el romanticismo.

Con su ejercicio empírico y práctico de gestión, las comunidades reconocen el uso público del pasado en los procesos de patrimonialización, lo problematizan a la luz de su propia experiencia y lo retoman para generar el reconocimiento de otras memorias y miradas enfocadas en la identificación y valoración del patrimonio cultural. En su práctica, plantean abordajes metodológicos, temáticos y prácticos sobre la protección y salvaguardia que responden a la organicidad de sus procesos y territorios.

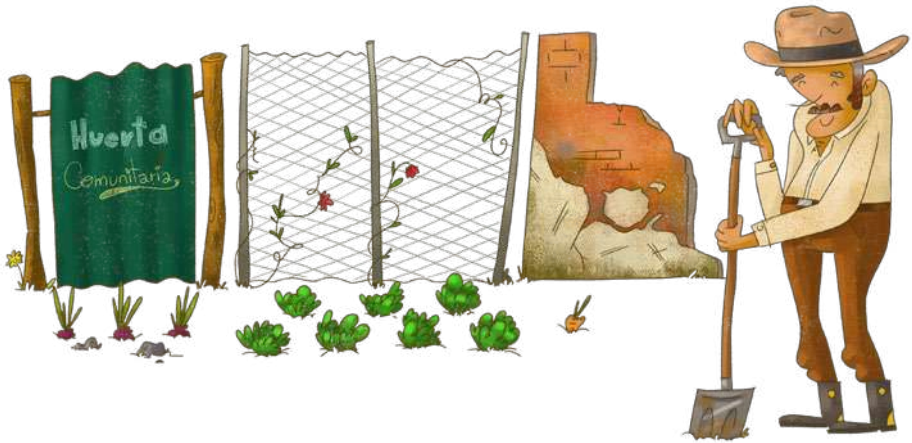
Estos aportes y abordajes dan vuelta al flujo global desde donde se ha pensado el patrimonio, para darles lugar a la experiencia cotidiana y vital, a la memoria y a la conexión con los lugares y personas, no acudiendo a categorías universales, sino a una mirada local que enuncia a partir de la vivencia colectiva, que da sentidos y significados al entramado de narrativas que tiene la ciudad, eso a lo que Rufer (2018, p. 156) se refiere como “las formas más contingentes y ocasionales de memoria”, que en los casos presentados se proponen para ser valoradas como patrimonio cultural.

Referencias

- Briones, C. (2007, enero-junio). Teorías performativas de la identidad y performatividad de las teorías. *Tabula Rasa* (6), 55-83.
- Castañeda, V. C. (2018). *Etnicidades incorrectas: Alternativas políticas a lo étnico/racial en Colombia durante los procesos de consulta previa*. [Tesis de doctorado en Antropología]. Universidad Nacional de San Martín, Buenos Aires.
- Castañeda, V. C. (2022). Hacer historia: El presente de los monumentos en el paro nacional. *Tabula Rasa* (44), 165-188. <https://doi.org/10.25058/20112742.n44.07>
- Chaves, M., Montenegro, M. y Zambrano, M. (2010). Mercado, consumo y patrimonialización cultural. *Revista Colombiana de Antropología*, 46(1), 7-26. <https://doi.org/10.22380/2539472X.971>
- Chaves, M., Montenegro, M. y Zambrano, M. (2014). Introducción. Agentes sociales, estrategias políticas y mercados culturales en los procesos de patrimonialización. En M. Chaves, M. Zambrano y M. Montenegro (coords.), *Mercado, consumo y patrimonialización cultural* (pp. 11-39). Instituto Colombiano de Antropología e Historia.
- Grimson, A. (2010). *Los límites de la cultura: Crítica a las teorías de la identidad*. Siglo XXI.
- Hall, S. (1996). Introducción. ¿Quién necesita identidad? En S. Hall y P. du Gay (eds.), *Cuestiones de identidad cultural* (pp. 13-39). Amorrortu.
- Ley 397 de 1997, por la cual se desarrollan los artículos 70, 71, 72 y demás artículos concordantes de la Constitución Política y se dictan normas sobre patrimonio cultural, fomentos y estímulos a la cultura, se crea el Ministerio de la Cultura y se trasladan algunas dependencias. Colombia.
- SCRD (Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte) (2021). *Somos patrimonio*. https://mail.culturarecreacionydeporte.gov.co/sites/default/files/2023-03/cartilla_somos_patrimonio.pdf

Rufer, M. (2018). La memoria como profanación y como pérdida: Comunidad, patrimonio y museos en contextos poscoloniales. *A Contracorriente*, 15(2), 149-166.

Unesco. (2003). Convención para la salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial. <http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001325/132540s.pdf>





Viajes de papel. Componente de Gestión Artística. Foto: Jennifer Rodríguez

LEER, ESCRIBIR Y SIGNIFICAR EL TERRITORIO Y A SU TRANSEÚNTE: *CASA VACÍA, METÁFORA DEL MUNDO*

ALONSO SÁENZ MONTAÑO



Lo que nos está diciendo Borges es que, en el fondo, los libros, por importantes que sean, no son otra cosa que instrumentos para leer de manera específica, de manera diferente —no solo a los libros mismos—, sino para leer el mundo. Los libros son objetos provisionales para investigar la vida, para investigar la realidad, y para, a partir de estos objetos, ver la realidad de otra manera.





El postulado cardinal de Borges es que el mundo es mucho más importante que la cultura, pero esto solo lo sabemos a través de la cultura. Leemos para entender que hay cosas más importantes que leer: para leer el mundo como si leyéramos un libro.

Juan Villoro (2021)

Introducción

Nacemos al mundo. Somos tiempo. Recorremos el territorio: somos transeúntes. Hablamos, leemos y escribimos para reconocernos y establecer una conversación que nos permita asistir al encuentro con los otros. Nuestro lenguaje funda; es apertura de sentidos; es constituyente del transeúnte lector y escritor que interpreta el mundo en su recorrido; experiencia que encarna tres fundamentos: el de lo ético, en el acto de discernir las rutas de la vida; el de lo estético, en el acto de creación permanente; el de lo político, en conexión con lo otro, los otros y sus configuraciones. Pero allí también está la literatura como arte de la palabra que reflexiona y reinventa el mundo con su voz: resignificadora del universo antropológico, social y cultural. Ella aventura, no una respuesta definitiva, pero sí una reflexión amplia y profunda sobre la condición humana: el gran texto para leer el mundo como si leyéramos un libro.

Nuestro transitar es investigativo porque, como los demás, estamos en la búsqueda de respuestas, en ese “quemar preguntas” (Artaud, 2002) que nos plantea el poeta francés. Lo individual y lo colectivo nos enseña técnicas de conversación en un ejercicio de ciudadanía, un diálogo que hará brotar las respuestas, no hegemónicas, sino compartidas.

Suba, el territorio

Suba, hasta finales de los años cincuenta, fue una zona básicamente rural, con una población de procedencia indígena y campesina, pero los fenómenos de persecución y muerte que se dieron en los campos colombianos durante el periodo de la Violencia (1925-1958) produjeron una gran migración de centenares de familias a la capital de la república. Esta situación trajo un desarrollo urbano acelerado a su territorio y el arribo de una población, en su mayoría obrera, que inició la construcción de centenares de barrios con una planificación desordenada que no trazó —por la ambición de las empresas constructoras— vías amplias ni previó espacios comunales para la recreación y la cultura. Otra característica llamativa de Suba ha sido la cohabitación de todos los estratos sociales posibles, demarcados por los accidentes geográficos de la localidad (los cerros de Suba) o por la delimitación de los mapas sociales que se originan a la sombra de esas construcciones. Suba Centro, El Rincón y Tibabuyes, en la zona occidental de la localidad, se convirtieron en los sectores más populares y con mayores necesidades educativas, recreativas y culturales, debido al tipo de población que habita su territorio. Esta es una de las razones por las cuales el trabajo cultural, educativo y político de la localidad se ubicó fundamentalmente en esos sectores.

Los contextos de pobreza y abandono estatal en estos tres grandes sectores presentaban condiciones tales como población principalmente de estratos uno y dos con un bajo nivel educativo (altas tasas de analfabetismo de los adultos), ausencia de parques y zonas comunales, bibliotecas y espacios culturales, entre otras. Conforme a estas situaciones, se crearon las juntas de acción comunal como primeras formas sociales organizativas cívicas, que tuvieron un carácter gamonal por la influencia de los dos partidos políticos tradicionales, que las absorbían por medio de prebendas políticas. Estas organizaciones respondieron inicialmente a las necesidades de infraestructura de estos barrios —salones comunales, servicios públicos básicos, vías, etc.—. Los salones

comunales se convirtieron en núcleos del poder local manejados por los fundadores de los barrios, quienes mantenían una fuerte alianza con los varones políticos del momento. La presencia del Estado se evidenciaba exclusivamente en épocas electorales.

En 1954, mediante el Decreto Ley 3640, en el gobierno del general Gustavo Rojas Pinilla, Bogotá se constituye como Distrito Especial y, por ordenanza 7 del 15 de diciembre, Suba pasa a ser municipio anexo de la capital (acto legislativo que también posibilita la elección de alcaldes menores). A partir de aquí, el uso del suelo de Suba empieza a transformarse. Muchas de las fincas de esta zona fueron vendidas a empresas constructoras (gran parte "piratas"), generando un crecimiento urbano acelerado y desordenado. Como consecuencia, aparecieron nuevas y apremiantes necesidades locales en lo concerniente a servicios públicos, educación, salud, recreación, etc. Tal situación, en líneas generales, fue el incentivo primario para la conformación de numerosos grupos de animación socio-cultural en la Localidad; grupos que pueden ser rastreados desde la década de 1970 y 1980. (Vera, 2006)

En la década de los ochenta se genera una gran participación, en el llamado *trabajo comunitario o popular*, de organizaciones cívicas, religiosas, políticas y subversivas que comenzaron a modificar sustancialmente las relaciones de poder y las dinámicas sociales y políticas de la localidad. Suba Centro, El Rincón y Tibabuyes serían territorio de acción para una gran cantidad de organizaciones con diferentes tendencias políticas e ideológicas. En este momento se genera una primera gestión para solucionar los problemas de tipo educativo y cultural. Un sinnúmero de organizaciones emergió e inició un proceso de trabajo para cubrir las necesidades de una población que no tenía un apoyo estatal adecuado: centros culturales, grupos de parroquia, grupos de alfabetización, jardines infantiles comunitarios, bibliotecas comunitarias, grupos de jóvenes, grupos de laicos, etc.



*Viajes de papel. Componente de
Gestión Artística. Foto: Camilo Mojica*

Esos grupos, que nacieron de manera aislada, iniciaron un proceso de comunicación y acercamiento que los condujo a conformar, en los primeros años de la década de los ochenta, unas organizaciones y grupos más estructurados. Es así como se puede hablar de la primera casa cultural, Casa Cultural El Rincón (1981), y del Centro de Alfabetización de Adultos (1984); este último respondió a acciones de iniciativa popular y a las campañas nacionales de alfabetización “Simón Bolívar” y “Camina”. A la par, se siguieron desarrollando otros procesos en el sector de El Rincón, como el de la Corporación para la Integración Comunitaria La Cometa, el Club Michín y jardines infantiles comunitarios, organizados por el Distrito, como Fundac (acrónimo de Fundación de Apoyo Comunitario). No hay que desconocer que, en el concierto latinoamericano y nacional, una serie de acontecimientos y movimientos animaron la organización e influyeron en las directrices de trabajo de todos esos grupos; por citar algunos ejemplos, tenemos la Revolución Sandinista, en Nicaragua, la influencia del trabajo político de organizaciones guerrilleras como el M-19, el ELN (Frente Popular), además de organizaciones de investigación y de derechos humanos, como el Cinep, Dimensión Educativa y ONG internacionales. Todo esto constituyó un gran movimiento de ideas, de dinámicas organizativas y de acciones que influyeron principalmente en los procesos educativos, formativos, culturales, artísticos y cívicos. Este trabajo comunitario inicial estuvo atravesado por un torrente de discursos de las más diversas ideologías, principalmente de izquierda.

Durante la década de los ochenta se desarrolló lo que podríamos llamar *un gran laboratorio cultural*, especialmente en los sectores de El Rincón y Tibabuyes. Allí aparecieron grupos de teatro, bibliotecas, grupos de música popular y de alfabetización y recreación. En los primeros cuatro años de la década se llevaron a cabo numerosos eventos culturales y se celebraron novenas populares que tenían un pronunciado sentido político y cultural en esos sectores. Se pretendía generar una organización comunitaria utilizando las manifestaciones culturales —música, teatro,

danza, recreación y literatura— como instrumentos de convocatoria. Es importante resaltar que numerosas personas y organizaciones de la ciudad llegaron a la localidad a apoyar los procesos nacientes que terminarían en la conformación y formación de todos esos grupos artísticos. El valor de esta experiencia radicó en la gran capacidad intelectual de los participantes (músicos, teólogos, directores de teatro, profesores, antropólogos y artistas, tanto nacionales como extranjeros) y la incidencia que tuvo en la formación de los primeros trabajadores culturales de esos barrios. A ellas y ellos —Roberto de Mendoza, Celina Cabiativa, Hernán Salazar, Fernando Rivera, Margarita y Carlos Miñana, Amanda Romero, José Naranjo y padres de la orden de los Escolapios, entre otros— se debe la formación de decenas de jóvenes que alentaron diversos procesos culturales y artísticos en esos años.

El trabajo cultural se fue desarrollando de maneras diversas: la cultura como posibilidad de generar acciones políticas y organizativas; una búsqueda artística de procesos permanentes en teatro, danza, música y literatura. En el ámbito educativo, las iniciativas se desarrollaron por medio de centros de alfabetización, grupos de recreación y apoyo a jardines infantiles comunitarios. Algo significativo es que los jóvenes que ingresaban a esos grupos desarrollaban su formación en dos ámbitos especiales: uno era el aprendizaje de un discurso político alternativo venido de la teología de la liberación, el movimiento popular, los movimientos sociales de izquierda y algunos grupos artísticos comprometidos con las luchas populares; otro, la llamada *praxis social*, que impulsaba un compromiso cotidiano en el trabajo directo con los niños, jóvenes y adultos de la comunidad, y que estaba reforzado por la convicción de que había que ser consecuentes con lo que se aprendía, lo que se decía y lo que se hacía. Eran los tiempos de la construcción de un “hombre nuevo” que ayudaría a edificar una sociedad nueva, justa, solidaria y participativa.

Jóvenes Gestores Literarios

Vale la pena referir un proceso importante relacionado con la literatura que se dio en la localidad, y que se constituyó en un referente en los ámbitos local y distrital. De la mano de una frase de Federico García Lorca, “La poesía es algo que pasea por las calles”, Elizabeth Suarique Gutiérrez y yo llevamos a cabo un proyecto que tuvo una gran incidencia y dejó unos profundos aprendizajes sobre pedagogía y didáctica de la lectura, la escritura y la literatura en nuestro territorio.

Con una experiencia llamada “Jóvenes Gestores Literarios” se logró realizar un proceso de sistematización de experiencias que tenía un carácter investigativo, formativo y reflexivo. Se trata de una narración que reconoce los porqués y los paraqués en una responsabilidad individual y colectiva, y los entiende como un desafío formativo. En este sentido, Lola Cendales y Alfonso Torres sostienen que

La memoria humana, tanto individual como colectiva, no es almacenamiento y recuperación de información sobre el pasado, sino un proceso de construcción activa de significado sobre el pasado construido social y culturalmente, el cual opera a través de una dialéctica del recuerdo y el olvido; por tanto, la memoria es creativa y selectiva, más que informar sobre el pasado, lo interpreta desde las lógicas culturales y los requerimientos de los sujetos del presente.

La literatura nace en las calles del alma. Su ámbito es íntimo, pero su voz quiere trascender fuera de esa ciudad de misterio. Ella, en el silencio de la noche, acompañada de una luna incierta, quiere rasgar, atropellar, ser. Es voz, lamento, denuncia, ilusión, reflexión de tiempo, mancha sobre el papel, brillo en los ojos y voz pronunciada. (Cendales y Torres, s. f.)

El proyecto Jóvenes Gestores Literarios nació de estas dos condiciones: una íntima y una pública. Se entiende que toda literatura se fragua en los crisoles íntimos del hombre y su función es

la comunicación con otros hombres y mujeres. En este sentido, se buscó su voz en el diálogo personal, en la mirada y en la complicidad de la amistad que nace entre seres que quieren hacer de la poesía un camino, una manera de ser, un proyecto de vida. Luego surgió el deseo de compartirla, de gritarla a los cuatro vientos y llevarla de la mano a pasear por las calles, por los distintos lugares que integran el territorio por donde quienes participamos en la iniciativa paseamos los días.

Desde la concepción de este proyecto, que se desarrolló en dos fases —la primera en 2003, y la segunda en 2004—, creímos que los jóvenes están hechos para la literatura, y esta, para ellos; por eso, la primera intención fue convocar a un pequeño grupo para presentarle cuentos, poemas, novelas y canciones. Se lo formó en un proceso de sensibilización: un acercamiento que, sin dejar de lado los afectos, la cordialidad y la intimidad, afirmara la convicción de que la literatura merece ser estudiada y reflexionada. Los jóvenes que se acercaron tenían el ímpetu y el deseo de conocer un mundo que muchos intuían maravilloso. Nosotros podíamos brindarles un encuentro con esa arte colmada de calor pero rigurosa, espontánea y, a la vez, programada; un encuentro que permitiera la tranquilidad del descubrimiento, la inquietud por lo que todavía no se conoce y que se desea con ansiedad.

Como todo proyecto, lo primero que hicimos fue soñarlo, imaginarlo, darle cuerpo, sentarnos durante horas a leer poemas y pensar cómo podríamos llevar la voz de la literatura a unos jóvenes que en ese momento eran tan solo apariencias, sombras sin nombre real y que un día se llenarían con la certeza de su presencia. La programación se convirtió en un espacio formativo y alegre, ya que partía de trazar una ruta que pronto tendríamos que recorrer realmente. Pensamos en el tiempo, en el espacio, en los recursos, en los jóvenes, y motivados por nuestras convicciones y los años que llevábamos frecuentando la palabra escrita, nos arriesgamos a proponer un programa que tenía dos grandes bloques: un proceso de sensibilización y uno de didáctica de la literatura.

El primer momento supuso ocho talleres de sensibilización con el pretexto de hacer un recorrido por los diferentes tonos de la voz literaria. Fue así como decidimos dividir esos primeros talleres en sesiones para cada uno de los siguientes géneros o tópicos: la poesía, el cuento, la novela corta y la relación entre el cine y la literatura. Iniciamos con la poesía, porque está en el corazón mismo de toda buena literatura; la mostramos en sus diversas formas para que los jóvenes entendieran que ella no tiene que ver estrictamente con las palabras, sino con una actitud reveladora del mundo. Poemas, canciones, un ambiente acogedor, pinturas y colores se convirtieron en puertas al mundo poético. Además, seleccionamos cuidadosamente las obras de autores representativos y expusimos sus reflexiones sobre el quehacer poético. La intención era que los jóvenes se enfrentaran directamente con el texto para que fueran construyendo su propia interpretación. Con esta misma mirada abordamos el cuento, la novela corta y el cine. Construimos criterio mediante la lectura pausada, los comentarios, el diálogo y los descubrimientos en grupo.

Otro elemento importante que vale la pena resaltar es la preocupación por llenar de significado cada uno de los momentos y espacios que se eligieron para el encuentro. Cada una de las sesiones estaba programada con un material que los jóvenes llevaban a su casa, y que debían leer con antelación a la próxima reunión. Ya en la sesión propiamente dicha se fueron creando momentos simbólicos para el grupo: iniciábamos con algo que llamamos "invocación". Encendimos velas, colocamos incienso y libros sobre la mesa. Siempre nos acompañaba una canción o la voz grabada de un poeta para que los jóvenes pudieran experimentar la poesía de diferentes maneras. Luego, iniciábamos la lectura y un diálogo sobre el material seleccionado. Era importante hacer participar a los jóvenes en cada uno de los momentos: en la lectura, en los diálogos, en los comentarios, en las responsabilidades y en las conclusiones de cada una de las jornadas de trabajo.

El segundo momento en el proceso de formación lo dedicamos a la didáctica de la literatura. Allí se pretendía fundamentalmente

brindar elementos a los jóvenes para su próxima tarea, de transmitir a otros jóvenes aquello que iban aprendiendo a lo largo del proyecto. Se respetó el interés que cada uno de ellos tenía y se les entregaron elementos didácticos y de reflexión para que tuvieran mejores herramientas en la comunicación literaria con otros jóvenes durante los talleres de formación que iban a liderar. Básicamente se trabajó en cuatro instancias: una reflexión, mediante una ficha, sobre lo ganado; en otra ficha, programación de cada una de las dos sesiones que tendrían que llevar a cabo; ubicación de recursos bibliográficos y de otro tipo, y, por último, una mirada a cada uno de los géneros estudiados en las primeras sesiones para determinar, de alguna manera, las especificidades de su enseñanza.

Recoged esta voz: Proyectos de fomento a la literatura

La pasión de la vida está en ganar, en crecer, en hacer grande el cuerpo, el espíritu, la mirada. Somos como árboles tercios con vocación de cielo; árboles de primavera, pero también de largos otoños. Ganamos y perdemos: ganamos palabras y perdemos miedos. Nos construimos rama a rama, hoja a hoja para que la savia más pura de nuestras raíces pueda enfrentar un viaje infinito por el camino variado de nuestra vida. A veces tenemos la certeza de que acariciamos estrellas; a veces, que algunas ramas tan solo tienen la altura de un terrón desolado y seco de tierra.

Y los jóvenes aprendieron algo nuevo, ganaron un color distinto en sus voces. Fueron ganando seguridad al leer los poemas, sus comentarios se hicieron más claros y pertinentes. A medida que ganaban confianza, se alistaban para enfrentar un momento que a la mayoría le causaba cierto terror: transmitir a otros jóvenes su pasión por la literatura. Llegaba el momento de pasar al frente, de poner a jugar los ojos, la palabra ganada, las horas de lectura, la acumulación de entusiasmos secretos. Era el momento

de ejecutar el título que ganaban al terminar el proyecto: *joven gestor*. Era hora de materializar ese afecto por la literatura, y, a la vez, enfrentar los propios miedos.

Cada joven tuvo la oportunidad de departir con un grupo de otros diez jóvenes el género y el texto que lo habían impactado en el proceso de sensibilización. Esa selección se la dejamos a su libre albedrío: ellos escogieron el tema, el texto y la manera como querían compartirlo con su grupo durante dos sesiones. Después del proceso de preparación en los talleres de didáctica de la literatura, cada uno enfrentó a su grupo. Se los apoyó con los materiales, los recursos logísticos y los contactos en diferentes colegios de la localidad. Aunque no todos asumieron el reto, la mayoría, en esa experiencia de gestores, descubrió la alegría de compartir la palabra, de contagiarles a otros la felicidad de la literatura. Ellos y nosotros percibimos ganancias que superaban el mero acto de acumulación de conocimiento literario. Fue un conocimiento vital: asumir responsabilidad al preparar y coordinar una sesión de trabajo; trabajar la autoconfianza para adquirir seguridad al hablar en público; construir criterio; alcanzar el liderazgo frente a compañeros de su colegio o amigos de la localidad; en el caso de algunos, la posibilidad de encontrar en el oficio literario una opción de vida.

Actividad de difusión: Boca que vuela

La literatura es chispa interior que quiere encender fogatas para que muchos hombres se abriguen en su calor. Ella es proyecto inacabado si no cuenta con unos ojos que la descubran, sin unos oídos que escuchen sus voces felices o aterradas. Aunque su génesis es personal, siempre busca un éxodo de papeles y de aire. Quiere mostrarse a los otros; llevar en su mensaje un guiño: una mirada distinta para reinventar la fatigada realidad.

Desde el principio se concibió el proyecto Jóvenes Gestores Literarios como un espacio de formación personal dirigido a un grupo de jóvenes, pero también un espacio de amplia difusión que

le permitiera a la literatura ser escuchada más allá de las fronteras de la sesión. Por esta razón se programaron actividades de difusión que tuvieran impacto en la comunidad. El objetivo de todas ellas era ser fieles a nuestro verso: "La poesía es algo que pasea por las calles". Ese lema, de alguna manera, reforzaba en los jóvenes la idea de que la literatura no debe ser un mero ejercicio académico, sino que tiene una trascendencia social y comunicativa. Allí nuevamente se conjugaron los dos ejes fundamentales del proyecto: lo íntimo y lo público.

Las principales actividades de difusión durante estas dos fases fueron las lunadas de lanzamiento, las presentaciones públicas de las fases 1 y 2; la celebración del Día del Trabajo en un centro comercial; el Homenaje a la Mujer; una tertulia sobre Andrés Bello en un bar de la localidad. Estas actividades tuvieron una acogida excelente y se pudo mantener un público habitual. Esto se logró gracias a la presencia de diferentes proyectos y trabajos personales y grupales de la localidad. Nunca se habían realizado actos literarios de estas características con tan buenos resultados. Aunque la poesía, la narración y otras formas literarias fueron el centro de la actividad, se presentó música, teatro, cine y danza. Estas actividades nos probaron que la literatura es una alternativa cultural importante, no solo a nivel individual, sino también comunitario.

En la segunda fase, otras actividades se fueron sumando a la estructura central del proyecto, sobre todo en lo que tenía que ver con la difusión: se diseñaron las agendas culturales que permitieron establecer vínculos más concretos con instituciones educativas de la localidad y profundizar en la labor literaria. Con respecto a la convocatoria, las agendas dieron un carácter más específico a la literatura, además de llegar de una manera más clara a nuevos grupos de jóvenes. En definitiva, se fue sumando público y se cumplieron las expectativas de los jóvenes que querían, en ese momento, acercarse a la literatura.

Mantener el contacto de los jóvenes de la fase 1 era una de las metas más importantes en la segunda fase. El campamento literario y los talleres de seguimiento permitieron reunir los grupos

y estar pendientes del proceso de los jóvenes de la fase anterior. El campamento fue una de las actividades que más impactaron a los jóvenes de la primera fase, no solo por su parte formativa, sino por la ganancia en la integración del grupo. Demostró que la combinación de lo lúdico y espontáneo con la seriedad propia del aspecto formativo es una buena manera de desarrollar procesos de formación con jóvenes. Ellos pudieron entender más profundamente su responsabilidad con el proyecto y la importancia de la literatura en su vida. El campeonato también ayudó a entender que la literatura no es solo un proceso intelectual, sino que abarca todos los aspectos humanos en la formación de los jóvenes como seres integrales.

Además, se programaron conversatorios con personas idóneas en el trabajo literario, tanto del sector académico como del creativo: escritores, profesores universitarios, gestores culturales, etc. Se generó un espacio de discusión abierta sobre la literatura, en el que se debatió a partir de preguntas específicas; esto permitió alentar la discusión sobre la literatura y su lugar en la vida de la localidad. Los espacios donde se celebraron estos encuentros se escogieron tratando de cubrir los diferentes sectores de la localidad, para generar un mayor impacto en ella.

Las agendas culturales de la segunda fase, el foro y los conversatorios tocaron el tema fundamental de la sostenibilidad de los procesos iniciados. Se observó un interés permanente de instituciones, personas y grupos en que se consolidara el trabajo con la palabra y se fortalecieran los procesos de difusión, creación y sensibilización. Entre otras cosas, se vio la necesidad urgente de profundizar en la formación escritural de quienes participaron en el proyecto, lo que hizo que con el tiempo se viera el avance en la producción y el pensamiento literarios.

La imagen de tu huella

Se fueron arrimando, todavía tímidos, un poco dudosos, mas traían las palabras para compartirlas, aquellas que se habían despertado y

alborotado en esos pocos meses. Fueron llegando a los encuentros con los oídos bien puestos y las palabras apretadas entre los dientes.

Cada uno de los encuentros de cierre de proyecto se centró en una pregunta. En la primera fase se planteó esta: ¿Para qué la literatura en la localidad de Suba? Era la disculpa para el diálogo, la urdimbre que se desató aquella matinal conversación. La conversación fue espontánea y sencilla, pero caló mágicamente en los jóvenes asistentes, ya que pudieron escuchar otras voces que coincidían en el valor inmenso de la literatura en la vida de los hombres. Uno de los momentos más importantes de esta última actividad fue el trabajo en grupos que permitió a los jóvenes gestores literarios ejercer su liderazgo recién adquirido. Se formaron seis grupos de discusión a partir de un material sugerido. Esto permitió ahondar en la pregunta y traer a la vida algunas respuestas importantes sobre el verdadero valor de la literatura y la manera como, con el proyecto, se ha venido posesionando en la conciencia de la localidad.

Una de las conclusiones más importantes de la primera fase del proyecto Jóvenes Gestores Literarios fue reconocer que el trabajo había tomado unas dimensiones importantes para la vida individual de los participantes y de algunos sectores de la comunidad. Sentimos que el proyecto cobró una incidencia mayor que la de ser solo un proyecto contratado, que su existencia iba más allá de un contrato. Se evidenció, a partir de las diferentes voces y actitudes, una necesidad de continuar, de no dejarlo truncado.

En la segunda fase se realizó el foro local "La literatura: Movimiento de vida". Allí se abrió otro espacio de discusión y diálogo sobre la literatura. Asistieron jóvenes y personas de diferentes sectores culturales de la localidad. El desarrollo fue dinámico y se escucharon diferentes voces sobre el tema que nos convocaba. La participación de invitados de vasta experiencia motivó a los asistentes a expresar sus inquietudes y puntos de vista. Se recogieron las ponencias, que se convertirían en la memoria del sector de literatura en la localidad.

El proyecto Jóvenes Gestores Literarios sigue teniendo vida y presencia en la vida de cada uno de los participantes y en la dinámica

cultural y social de la localidad de Suba. Sentó un precedente importante en la planeación del Plan Lector Suba, porque se asumió como una alternativa clara de trabajo literario, tanto en los procesos de formación y difusión como en el de gestión. Esta fue la primera iniciativa que se propuso congregar las diferentes voces de la literatura en la localidad, y los participantes vieron en ella una posibilidad innovadora de trabajar la literatura a partir de los ejes pedagógico y social.

Todo proyecto —sin importar cuál sea su naturaleza— tiene por lo menos tres momentos constitutivos: la planeación, la ejecución y la reflexión sobre el producto que deja. Soñar o imaginar una idea es, en primera instancia, un recorrido mental que parte de las más íntimas experiencias para comenzar a darles forma. Esta materialización del sueño se trasvasa en justificaciones, objetivos, metas, actividades, en los aciertos y desaciertos que la realidad ya vivida nos ha mostrado en toda su extensión.

La filosofía central del proyecto, en cuanto a su aspecto metodológico, fue establecer unos profundos lazos afectivos y de confianza, acompañados, por supuesto, por la rigurosidad y calidad de los procesos literarios. Los materiales, el ambiente del taller, la profundidad del análisis y la invitación a escuchar al otro redundaron en los logros de los jóvenes participantes. El programa consiguió un acercamiento amplio a la literatura, sin que las lecturas y los comentarios que suscitaban perdieran profundidad. Aunque los resultados fueron positivos, se presentó una serie de obstáculos en la construcción de una relación con los participantes y para llegar a lo que todo educador pretende: que la vinculación y el diálogo sean totales. La heterogeneidad del grupo no permitió una comunicación mayor y un pleno reconocimiento de las individualidades. En ocasiones, las prioridades de vida y las condiciones personales de algunos de ellos no les permitieron apropiarse en mayor medida del proceso, como habríamos deseado. Otra dificultad que tuvimos como formadores fue un excesivo paternalismo con ellos. Creemos que faltó mayor exigencia para lograr un compromiso más profundo de los jóvenes frente a lo que significa comunicar a otros lo que estaban aprendiendo.

Como dice Octavio Paz (1994), “la verdad es una experiencia que cada uno debe intentarla por su cuenta y riesgo”. Está claro que, por tratarse de un proyecto social, literario, humano y grupal, debe dar una respuesta a las necesidades y expectativas de una comunidad que, como la localidad de Suba, espera que, después de tener la arcilla entre las manos, quede en su memoria algo más que la sensación de que algo interesante pasó: espera que algo de eso permanecerá y que a partir de allí será posible emprender nuevos pasos. Esta reflexión pretende dar forma a esa obra que queremos que se erija como una posibilidad concreta para todas las personas que vemos en la literatura una manera de construir un mundo más fraterno, justo y humano.

Todo lo expuesto ha creado la responsabilidad, independientemente de las políticas institucionales y de las personas que coordinan el proyecto, de dar continuidad al proceso, pues entendemos que cualquier dinámica de este carácter requiere de largo aliento para lograr una efectiva consolidación.

Finalmente, quien ha recibido una carta cuyo epígrafe es más largo que el mensaje mismo sabe de quién estamos hablando. Para algunos, esas misivas se convirtieron en objetos de colección. Esos jóvenes destinatarios conservan aún una carpeta especial con invitaciones a charlas, talleres, lunadas, encuentros con la palabra... Son cartas que se alejan del rígido lenguaje informativo y que evocan un paisaje particular de la vida. Todos reconocen al emisario: la vehemencia de su voz para acercarnos a la poesía, su capacidad de hacer magia con las palabras, aromándolas con el olor del pan, descubriéndolas con una mirada nueva, sacudiendo el tedio que adormece al lenguaje en su uso cotidiano, está siempre presente. Esta es la fábula de un proyecto que llevó a las calles los versos que se creían exclusivos de los poetas, con la convicción de que la poesía es una forma de investigar la vida, de hacerla intensa y de llenarla de ternura. Pero no solo eso: la literatura es una forma de reconocernos, porque “el gran tema de la literatura no es ya la aventura del hombre lanzado a la conquista

del mundo externo, sino la aventura del hombre que explora los abismos y cuevas de su propia alma” (Sabato, 2002).

Hemos atravesado los años, los días y las noches, nos hemos perdido, hemos reescrito el camino y vuelto a comenzar, hemos generado un movimiento desde el corazón, este latir. Es el instante en el que observamos nuestro propio rostro, aquel que emerge después de relatada nuestra historia. La conciencia del recorrido permitirá imaginar de nuevo el destino de este proyecto, mientras tanto las cartas seguirán transitando, con otros emisarios, con otros destinos. (Sáenz y Suarique, 2010)

Otro recorrido del transeúnte. Cartografía 2021: hallazgos y conclusiones

Durante el segundo semestre de ese año de pospandemia realicé, en la Alcaldía Local de Suba, un proceso de Cartografía y Caracterización del Sector Local Cultural. Uno de los ejercicios de diálogo se dio en el llamado Taller de Lenguaje y Sentido. Presento las conclusiones del grupo 1, integrado por los subsectores afines a las artes (plásticas y audiovisuales, dramático, danza, audiovisual, música, literatura). Esta referencia es pertinente para resaltar la importancia de la continuidad del trabajo con y desde el lenguaje para fortalecer —como en las conclusiones se solicitaba— procesos de formación en comunicación, pedagogía y procesos didácticos de lectura, escritura y literatura. En este sentido, dejo mencionadas las conclusiones que se acercan a los procesos de formación en los aspectos de pedagogía, lenguaje (lectura, escritura y oralidad), didáctica, literatura, etc. (Sáenz, 2021).

1. Identidad: Lo que somos

- La búsqueda de desarrollo personal y social-comunitario, centrándose en el reconocimiento de la condición humana
- La construcción de la comunicación local mediante el desarrollo de los diversos lenguajes
- La búsqueda de la democratización del conocimiento
- La formación de una actitud crítica y creativa frente a las condiciones actuales
- La apropiación del territorio: construcción de la memoria y de las expresiones culturales

2. Necesidades: Entorno y equipo

- La comunicación en los subsectores para autorreconocerse, y de cara a la administración
- La implementación de la tecnología y la virtualidad teniendo en cuenta las nuevas necesidades
- La cultura como elemento fundante y necesario en el desarrollo humano y social
- La construcción de audiencia y de comunidad lectora

3. Los propósitos: Los paraqués

- La generación de una catarsis, una identificación y un reflejo de experiencias individuales y colectivas
- La construcción de herramientas culturales y de sentido de vida
- La promoción de procesos de memoria y de construcción de saberes

4. Dinámicas de cohesión

- El liderazgo como una responsabilidad de promoción y cohesión del sector
- La pandemia detonó colaboración e integración entre los subsectores

- La generación de espacios de intercambio con otras localidades
- La vinculación del sector cultural y educativo es débil

5. Determinantes del contexto

- Las problemáticas contextuales son incluidas en las expresiones artísticas y se asumen como un compromiso político del artista
- La necesidad de abrir espacios de diálogo y formación política sobre el contexto
- La percepción de falta de asociación de los actos políticos en la cotidianidad
- El interés generalizado en la transformación social y el fortalecimiento de la relación con la memoria de la localidad

Las siguientes son tres de las doce conclusiones que arrojó la cartografía 2021. Estas son las más cercanas a esta acción formativa, que se ha fortalecido desde el área del lenguaje.

- La investigación ha mostrado que uno de los aspectos que se deben fortalecer profunda y sistemáticamente es la formación de los actores en algunos procesos intrínsecos a la mediación cultural: el lenguaje (lectura, escritura y oralidad), la pedagogía y la investigación para construir un diálogo que trascienda a la acción.
- Emergió en los acercamientos cualitativos la necesidad de organizar espacios sectoriales de discusión, formación y debate en torno al concepto de *cultura* y su papel ético, estético y político.
- La investigación muestra que es importante estrechar los vínculos del sector cultural y el sector educativo, ya que estas dos prácticas culturales pueden potenciar a todos sus actores de una manera más efectiva en los procesos discursivos críticos.

POZO Y LAVADEROS
COMUNITARIOS
LOS VALLES



Rutas de Memoria. Localidad Rafael Uribe Uribe.
Componente de Gestión Territorial y Comunitaria.
Foto: Camila Osorio



El viaje que se emprende cotidianamente en la construcción de esa memoria nos permite significar el mundo, construir sentido y combatir sus enigmas con espíritu crítico y creativo. Es un itinerario que prefigura recorridos hechos por el mundo, diseñados a partir del desorden y las urgencias de los días, dando la posibilidad de reconocerse como sujeto y como colectividad en el paisaje del territorio. Es un largo monólogo que también quiere ser diálogo: experiencia personal que aspira a ser compartida con otros. En ese pasar de transeúnte, en su mirada se va urdiendo lentamente aquel tejido que se configurará en ciudadanía, porque al abolir la distancia, la desconfianza y la hostilidad se abrirá la posibilidad de un encuentro con los otros para movilizar el pensamiento como experiencia compartida. Esa construcción de la memoria es un encuentro que se hace perceptible en las esferas íntima, privada y pública de la vida de los ciudadanos.

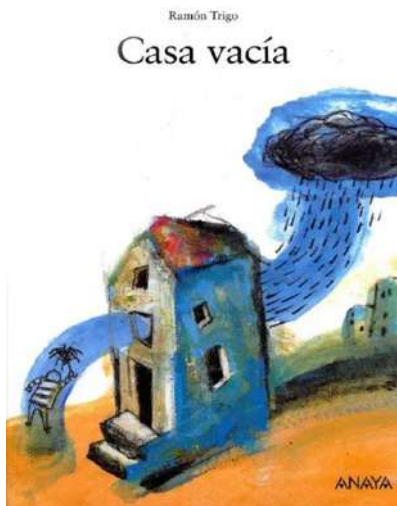
A continuación se presenta un ejercicio de reflexión que se dio en el marco de este trabajo en el territorio, con los transeúntes, educadores y mediadores culturales, el lenguaje y la literatura. Este ejercicio vincula el libro álbum y la experiencia que se ha venido desarrollando en las instituciones educativas distritales de la localidad: Escuelas como territorios de paz. El libro, nuevamente, como metáfora del mundo para reiterar el mensaje del maestro Borges en el epígrafe "Leemos para entender que hay cosas más importantes que leer: para leer el mundo como si leyéramos un libro".

Leer, escribir y significar: Casa vacía, metáfora del mundo



*¿Para qué [lee y] escribe uno si no es
para juntar sus pedazos?*

Galeano (1989)



Trigo (2005)

El profesor Enrique Rodríguez afirma que “leer es abrir el existir diario del ser humano a un horizonte simbólico” (Rodríguez, 2013). Con este candil quisiera entrar al libro-álbum *Casa vacía* del artista plástico español Ramón Trigo (2005). Esta obra se configura como una metáfora de la lectura y la escritura, entendidos como actos vitales e interpretativos.

Voy a contar, tan solo con palabras, un libro que está configurado con imágenes, texturas, colores, perspectivas descolocadas, palabras, *collage* y diseño. Haré este ejercicio para que el lector — del análisis que sigue más adelante— pueda tener una referencia. Pero espero que este no abandone la posibilidad de encontrarse con el libro-álbum-artefacto, porque está enriquecido con recursos diversos que exceden los lingüísticos que utilizaré. Al abrir y cerrar el libro nos encontramos con unas guardas-paredes que están llenas de escritura, tachaduras, huellas y trazas. La lluvia abundante y un paraguas roto obligan al personaje a entrar a una casa que parece vacía y carece de interés. Una casa grande que parecía vacía; es más, estaba llena de oscuridad.

Equivocado, porque al encender una luz que colgaba en el vacío, descubre paulatinamente que aquel lugar está lleno de muchas

cosas: un charco de agua, las marcas de unos dedos en la puerta, las huellas de zapatos, una sombra pegada a la pared y su imagen en un espejo. Una vez reconocidas estas cosas suyas, decide escribir su nombre. Luego, sale, y aunque había dejado de llover, abrió el paraguas por si acaso. Demos inicio al análisis de este revelador libro-álbum que, sin lugar a dudas, dialoga con todo lo expuesto hasta ahora.

Afuera llueve. La lluvia obliga a entrar: ¿acaso el agua, ese torrente huracán de la intemperie, es un camino que nos hace habitar por un corto tiempo aquella casa extraña, vieja, vacía y ajena? La lluvia, sendero líquido, traza la ruta, porque además el paraguas está roto y se necesita un refugio contra el temporal del afuera. Se entra obligado y justificadamente: parece necesario exponer la causa, o las causas. Justamente, todo aquí toma un horizonte simbólico desde su representación plástica y semántica: la forma y textura de la casa, el torrente de lluvia atravesándola, el paraguas roto, el saco del niño que evoca a un presidiario, el *collage*, las dimensiones y los ángulos, etc.; la casa, lo vacío, lo lleno, la oscuridad, la luz, el charco de agua, las marcas de dedos, las huellas de zapatos, la sombra, la imagen en el espejo y la escritura del nombre en la pared de la casa. El existir del niño que atraviesa la casa, del escritor que crea la historia y de nosotros, los lectores, que vamos pasando las páginas y nos vamos abriendo a un horizonte simbólico prodigiosamente creativo e imaginativo.

Si en el exterior se revela una gran cantidad de interrogantes, en el umbral se lanza una última advertencia de sentido que se contrastará paso a paso..., porque el recorrido irá configurando hipótesis y suposiciones que se irán desvirtuando o confirmando permanentemente. Aquí se revela una idea de Estanislao Zuleta sobre la lectura: “Leer a la luz de un problema es, pues, leer en un campo de batalla, en el campo abierto por una escritura, por una investigación” (Zuleta, 2017).

En primer lugar, la aclaración del tamaño de la estructura y de su condición de vaciedad: “Era una casa grande, y parecía vacía”. Ese “parecía” (pretérito imperfecto: expresa acciones del pasado

sin explicitar cuándo comenzaron ni cuándo terminaron) genera la incertidumbre y la ocurrencia de algo imaginativo y creativo en los individuos (creador, personaje, lector) que se aprestan a entrar a ese territorio desconocido que podría ser llamado metafóricamente “texto” o “territorio”, en lugar de casa:

Entonces, el instante del encuentro entre el mundo imaginario y el mundo real provoca en el lector una ruptura con la cotidianidad para acceder a lo simultáneo de las cosas, de los hechos y del actuar humano. (...) En tal sentido, leer es un acto que inventa y rehace la realidad. Leer es recorrer una textura, un color, un hecho, una forma, una persona; es un actuar que a la vez desdibuja lo real. Por ello, no solo se lee un libro; se lee un texto de lo real que se va desfigurando. Sin embargo, el sueño quiebra el tiempo: lo que existe se vuelve literatura, ficción. (Rodríguez, 2013)

Y evidentemente se inicia con una especie de paradoja: “Pero la casa vacía (que parecía vacía) estaba llena. Llena de oscuridad”: la nada en los ojos, la oscuridad abrazando el cuerpo, la oquedad reverberando, pero, aun así, presenciando la insustancialidad en la negrura. Esto reafirma que en el texto no hay nada que no diga; todo dice, aún desde su ausencia. Constatación de lo que afirma Derrida: “En el texto está lo que está y... la huella de lo que no está” (Rodríguez, 2013).

En este sentido, el profesor Rodríguez nos dice particularmente, respecto a la lectura, que “es un evento estético, creativo e imaginativo, constituido a partir de la experiencia con el entorno; es una forma de interpretación y, a la vez, un despliegue de significaciones en y desde el lector” (Rodríguez, 2013). Pero ante la oscuridad, que todo lo llena o lo vacía, está la luz que pronto se hace en la pupila. Y allí el descubrimiento... ¿de qué? La casa no está vacía: está llena de cosas mías. ¡Mías!, ¿de quién?... Del muchacho que entra obligado, del autor-artista que escribe y dibuja, o de nosotros, los lectores: un charco de agua bajo los pies, las marcas de unos dedos grandes en las paredes,

las huellas de pies sobre el piso, la sombra que se nos parece y la imagen en el espejo. “Así, la temporalidad humana acontece en la lectura. El lector es temporalizado por el lenguaje en el acto mismo de leer. La palabra trae al lector las cosas fugitivas quizá fantasmales, como en un acto lúdico, inocente, como una alucinación infantil que se disuelve de inmediato” (Rodríguez, 2013).

Entonces, en aquel recorrido interior que hace el lector al pasar las hojas —el muchacho, al atravesar la casa, y el escritor, al escribir y pintar— se revela que se es presencia: descubrimiento de uno mismo. “Por ello, leer es reconocerse entre nieblas e iluminaciones; mirar el abismo del existir” (Rodríguez, 2013). De allí la urgencia de escribir el nombre en la pared como deseo urgente de ratificar que somos traza, evidencia de ser. La escritura es constatación del tránsito de esa búsqueda inesperada que nos ha regalado la casa que creíamos vacía.

Frente a este encuentro inesperado, emerge la inquietud de lo que somos en cada uno de esos fragmentos recobrados en el tránsito por la casa y la decisión de escribir nuestro nombre. La escritura como constatación de que se ha descubierto y estructurado algo que estaba disperso, pero a lo que se le acaba de otorgar sentido: fragmentos apenas aparecidos que nos revelan algo que antes de entrar se desconocía. Ese “juntar pedazos” de Galeano.

En consecuencia, interpretar es estar abierto al darse del mundo, entrar en diálogo con él. Las acciones prácticas del interpretar están vinculadas con el lenguaje, por tanto, leer, escuchar, hablar y escribir son maneras concretas de ese interpretar. Mediante ellas ocurre el diálogo entre el texto y el lector, es decir, la comprensión del sentido. Se interpretan (se leen, se escuchan, se escriben, se habla de) los hechos, los dioses, los textos que se disponen como el mundo más cercano del lector. (Rodríguez, 2013)

Todo lo anterior trae a la memoria un relato de Borges de su libro *El hacedor*. Otra narración que revela que esa lectura del mundo que pretendemos hacer, ese juntar esos pedazos siempre

tiene que ver con juntar los propios pedazos. Porque comprender un texto, la casa vacía, el mundo, es “comprenderse ante el texto”, como dice Ricoeur (2006).

Un hombre se propone la tarea de dibujar el mundo. A lo largo de los años puebla un espacio con imágenes de provincias, de reinos, de montañas, de bahías, de naves, de islas, de peces, de habitaciones, de instrumentos, de astros, de caballos y de personas. Poco antes de morir, descubre que ese paciente laberinto de líneas traza la imagen de su cara. (Borges, 1061)

En ese recorrido hemos aprendido a leer y escribir de nuevo. Nos resignificamos y buscamos nuestro verdadero nombre: salimos en cuanto lo hemos escrito en la pared.

Por otra parte, Jorge Larrosa, pedagogo barcelonés, elabora su reflexión, llamada *Las paradojas de la autoconciencia* (1995) a partir de una anécdota referida por Rousseau en sus *Confesiones*: una caída en el bosque de Vicennes debido a su doble acción de leer y caminar. Cuenta el pedagogo francés: “esas dos líneas que le habían hecho caer no se hubiesen revelado esenciales para el cuento de la vida del hasta entonces lector y caminante” (Larrosa, 1995). Algo similar ocurre en el cuento de Trigo: un accidente, unos eventos fortuitos (la lluvia y el paraguas roto) hacen que el personaje entre a una casa que parecía vacía, pero que realmente estaba llena de cosas suyas. Ese descubrimiento le permitirá reconocer su presencia, reconocerse como presencia y, a partir de allí, en ese proceso de interpretación, mirar su propio “abismo del existir” (Rodríguez, 2013). Esto lo lleva finalmente a querer escribir su nombre. En Vicennes, la caída; en la casa vacía, el ingreso: ambos tienen justamente la experiencia que les permitió recuperar “el olvido del olvido” (Larrosa, 1995). En la casa, el muchacho reconoce su existencia en cada uno de los indicios que su cuerpo ha dejado en su tránsito, y la autoconciencia de ellas le permite descubrir un sentido que estaba ausente antes de entrar: fluir que acontece y se interpreta simultáneamente. En esa

inscripción del nombre en la pared queda la constancia de ese llamado “viaje hacia atrás en su propia biografía” (Larrosa, 1995). El transeúnte camina por el territorio, pero al mismo tiempo lee su presencia, y escribe su nombre para registrar ese acaecer de su experiencia con el entorno: “En tal sentido, leer es un acto que inventa y rehace la realidad” (Rodríguez, 2013).

Sin embargo, a veces sucede algo que te hace caer en tu propio yo, en el de verdad, en el que estaba oculto y olvidado. Y eso es lo que ocurrió en la conversión de Vicennes: la caída permitió recuperar el olvido del olvido. E inició un viaje hacia el fondo del yo que era, al mismo tiempo, un viaje hacia atrás en la propia biografía. (Larrosa, 1995)



Trigo (2005)

Ese tránsito por la casa se vuelve escritura y lectura a la vez; narración de sí mismo, “conciencia de la maquinaria del engaño y el autoengaño” (Larrosa, 1995). A medida que va descubriendo que su presencia es escritura, simultáneamente la lee como tal. Esa sumatoria de eventos e interpretaciones sucede en “el despliegue del tiempo”.

Buscando una identidad sustancial, estable y sin falla, encontrará una identidad narrativa, abierta y desestabilizadora. Una identidad

en movimiento asegurada por un lenguaje en movimiento donde la autoconciencia y donde lo que es sólo aparece en la puesta en cuestión de lo que se es: dialéctica viva e infinita de identificaciones y desidentificaciones. (Larrosa, 1995)

Asistimos al descubrimiento que hace el personaje de sí mismo, a medida que transita de cuarto en cuarto, pero nosotros también vamos haciendo autoconciencia de nuestra presencia en el reconocimiento de nuestras sombras, nuestras imágenes y nuestras huellas, porque, como el muchacho, también somos una identidad en movimiento. Estamos abiertos al darse del mundo, entramos en diálogo con los elementos puestos por la casa y nosotros: esa experiencia nos permite interpretar e interpretarnos. Hemos descubierto algo nuevo de nosotros mismos en ese peregrinaje de lectores por la casa para entregarnos, no solo a la verbalización de cada hallazgo, sino a la escritura de nuestro nombre.

Al mismo tiempo, algunas de las preguntas esenciales que nos hacemos los seres humanos a lo largo de la historia han sido: ¿Quién soy? ¿Cuál es el sentido de estar aquí? ¿Cómo establecer vínculos con el otro y con el mundo? ¿Cuál es mi verdadero nombre? "Somos nuestro lenguaje. Significar es nuestra actividad fundamental desde el comienzo", nos dice Graciela Montes (1999). Nuestro lenguaje y sus eventos, como la escritura, la lectura y la literatura, asisten a dar respuesta a estas incertidumbres. Nos ayudan a entender quiénes somos individual y colectivamente: ese ejercicio de identidad, esa autoconciencia, ese descubrirnos a nosotros mismos en la ejecución de esa vieja sentencia que nos acompaña desde los griegos, "conócete a ti mismo".

La identidad personal es aquello que hace que un ser sea lo que es y no otra cosa; que tenga algo propio y diferente a los demás que lo haga reconocible, comprensible como totalidad, como singularidad, como realidad por sus caracteres propios, esto implica que un determinado ser no puede tener su identidad en otro ser que no sea él mismo. La identidad de un ser concreto o de una

comunidad, está dada por su estar en el mundo, por su historia, por la ficción presente en distintas etapas y situaciones vividas. (Salcedo, 2016)

De la misma forma, según Ricoeur, el concepto de *identidad* está directamente relacionado con el relato, con la narración y con el tiempo. *Casa vacía* es un relato, una historia narrada de una vivencia real que se vuelve a cada instante lectura, invención y resignificación de la realidad, a partir de la experiencia con el entorno. Esa serie de fenómenos puros del sujeto que atraviesa la casa lo interpelan: ¿qué sucede? ¿De qué se da cuenta? ¿Qué se revela? El descubrimiento de cada huella suya en el recorrido, temporalidad y espacio marcado, lo llevan a escribir el nombre. Pero, ¿por qué escribir el nombre? Esa acumulación interior de reflexiones que suceden frente a cada uno de los fenómenos de su existencia como vivencia dentro de una unidad de vivencia de un yo, es un interpretar, comprendiendo su estar en el mundo. ¿Qué vive el sujeto en el tránsito por la casa? Como dice el profesor Rodríguez, “interpretar vincula el sentir, el comprender y el hablar. De esta forma, sentimiento, pensamiento y expresión, sin orden temporal y simultáneamente, devienen formas de interpretar” (Rodríguez, 2013).

Ahora bien, una vez recorrida aquella casa, aquel territorio, acción que se marca literalmente con el “Y salí de la casa”, nos queda preguntarnos cómo salió el personaje, qué cambió en él y cómo reconocemos esos cambios, si los hubo: “su ojo mira lo exterior y lo interior, retiene el pasado, prevé el futuro, incluso su muerte, y se ubica en el presente; así recorre señales, símbolos, colores, matices, silencios” (Rodríguez, 2013). Porque una vez fuera de esa casa que lo ha acogido momentáneamente, que nos acoge, de nuevo abrirá el paraguas, aunque ya había dejado de llover: he ahí la paradoja, el aprendizaje de la travesía, del relato, de la reflexión en la lectura y la escritura. Quizás entendió que ya no le interesa cubrirse de la lluvia, sino invocar otra lluvia que lo empuje —y a nosotros con él— a entrar a otra casa que nos diga algo de nosotros que

todavía desconocemos. Ahora, el paraguas que sigue roto se abre con otra significación: es la posibilidad de la entrada a otra casa vacía..., pero qué digo, a otra casa llena de otro que seremos nosotros, para seguirnos descubriendo infatigablemente. En el decir, en el relato que acaba de finalizar, el personaje “recoge la impresión sentimental y la experiencia comprensiva mediante el discurrir de su habla” (Rodríguez, 2013). En esa evidente paradoja de abrir el paraguas pese a que ya no llueve está la comprensión de lo que le acaba de pasar. Es la autoconciencia de que esta es una reveladora experiencia que le permitirá, como transeúnte, abrirse al mundo, continuar investigando el territorio para reconocerse y reconocer lo otro. “El ser humano que lee se sumerge en sí mismo, disfruta la pasión fugaz del instante, pero además despliega su ser fuera de sí hacia el otro (ex siste), se hace ser humano auténticamente político y comienza a vivir con el otro” (Rodríguez, 2013).

Quiero finalizar con esta disertación sobre el libro álbum de Ramón Trigo con otro eco, con otra voz que se ha preocupado por el transeúnte y su recorrido.

El poeta español León Felipe, que murió en el exilio, publicó *Ganarás la luz* en el año 1943, y particularmente desde el subtítulo (“Biografía, poesía y destino”) se observa la comunión de ideas con las de Trigo y los procesos de territorio en Suba. Encuentro coincidencias entre ese acto de leer y el acto poético de León Felipe. Esta configuración de la lectura y sus interpretaciones está revelada en la construcción de la biografía íntima, personal, como acto de creación, *poiesis*. Construcción y sentido de vida; configuración del destino; despliegue de la libertad.

He aquí unos fragmentos del poema de León Felipe, “Quisiera decir cómo me llamo”:

... Busco un nombre solamente. Mi verdadero nombre (no mi nombre de pila ni mi nombre de casta), mi nombre legítimo, nacido del vaho de mi sangre, de mis humores y del viejo barro de mis huesos que es el mismo barro primero de la Creación, de donde salen las uñas y las alas; mi nombre escrito con las huellas de mis pies

sobre la arena blanda, hasta meterse otra vez en el mar, dejando un eco inextinguible en el viento, delante de mí, y la vieja voz que me persigue, a las espaldas.

(...)

Mi timbre humano, auténtico y transferible, legítimo y comunal: mi nombre de hoy, de ayer y de mañana, tatuado sobre mi cuerpo palpitante. Mi nombre humano, tan actual, tan viejo y tan duradero como el quejido y el llanto, para llevarlo colgado orgullosamente del cuello y hacerlo sonar como una esquila en el gran rebaño del mundo y el día del Juicio Final.

(...)

Quiero decir lo que soy para afirmar lo que he sido y para prepararme a lo que he de venir a ser.

Mi yo está formado de un barro antiguo, de un pulso urgente y de un resplandor lejano.

Detrás de mí hay unas huellas sucias; delante, el guiño de un relámpago en la sombra y dentro de mi corazón, un deseo rabioso de saber cómo me llamo.

Leer y escribir. Hablar y escuchar. Y sus correspondientes reflexivos. Habitar un territorio: recorrerlo, leerlo, interpretarlo, significar y significarse a partir de esa experiencia. Entrar a casas que parecen vacías. Llenarse de oscuridad. Monólogo y diálogo. Encender luces. Atravesar estancias. Ser y grabar en el alma. Auto-biografía. Acontecer en la lectura y la escritura. Recorrer texturas, hechos, colores. Autoconocimiento. Ser transeúnte. Memoria. Darse cuenta. Olvidar y recordar. Reconocerse entre neblinas e iluminaciones. Estar abierto al mundo; entrar en diálogo con él. Destino. Buscarse. Contarse. Narrarse. Significar. Rebelarse.

Referencias

- Artaud, A. (2002). *El pesa-nervios*. Visor Libros.
Borges, J. L. (1961). *El hacedor*. Emecé.

- Canal Cultura UANL. (2021). *El autor ausente: Jorge Luis Borges/ Sesión 1*. [Archivo de video]. Sesión I Del Seminario de Crítica y Ficción Impartido Por Juan Villoro. https://www.youtube.com/watch?V=70dgx7ie0nw&ab_channel=culturaUANL
- Cendales, L. y Torres A. (s. f.). *La sistematización como experiencia investigativa y formativa*. https://cepalforja.org/sistem/documentos/lola_cendales-alfonso_torres-la_sistematizacion_como_experiencia_investigativa_y_formativa.pdf
- Galeano, E. (1989). *El libro de los abrazos*. Siglo XXI Editores.
- Larrosa, J. (1995). *Las paradojas de la autoconciencia*. (M. L. Rodríguez y J. Larrosa, eds.). Laertes.
- León Felipe (1990). *Ganarás la luz*. Cátedra Letras Hispánicas.
- Montes, G. (1999). *De lo que sucedió cuando la lengua emigró de la boca*. Lectura y Vida.
- Paz, O. (1994). *El laberinto de la soledad* (2.^a ed.). FCE.
- Ricoeur, P. (2006). *Caminos de reconocimiento*. FCE.
- Rodríguez, E. (2013). *La lectura como acto vital e interpretativo*. Universidad Nacional de Colombia, Facultad de Ciencias Humanas.
- Sáenz, A. (2021). *Caracterización y cartografía del sector local cultural de Suba 2021. Proyecto 343-2021 del 19 de agosto al 31 de diciembre del 2021*. Alcaldía Local de Suba.
- Sáenz, A. y Suarique, E. (2010). *Jóvenes Gestores Literarios*.
- Sabato, E. (2002). *El escritor y sus fantasmas*. Seix Barral.
- Salcedo, E. (2016). *La identidad personal como identidad narrativa en Paul Ricoeur*. *Apuntes Filosóficos*, 25(49).
- Trigo, R. (2005). *Casa vacía*. Anaya.
- Vera, J. (2006). *Diagnóstico presentado por el Equipo Local de Cultura de la Alcaldía Local de Suba, en el marco del convenio*
- Villoro, Juan (23 de agosto de 2021). *El autor ausente: Jorge Luis Borges/Sesión I del Seminario de Crítica y Ficción*. Facebook. <https://www.facebook.com/CulturaUANL/videos/545739500103915>
- Zuleta, E. (2017). *Sobre la lectura*. En *Elogio de la dificultad y otros ensayos*. Planeta.

3

PRIMER PLANO EN EL BARRIO*

* Las intervenciones de las personas que aparecen en esta sección se basan en las respuestas que dieron, en agosto de 2023, las entrevistas realizadas por Astrid Arenas y Jennifer Rodríguez, del programa Culturas en Común.





CORPORACIÓN PEDAGÓGICA ARTCHIMIA: PEDAGOGÍAS COMUNITARIAS Y VÍNCULOS AFECTIVOS

*Entrevista realizada
a Viviana Daza Cifuentes*



¿En qué consiste su proceso de gestión cultural comunitaria?

Mi nombre es Viviana y hago parte de la Corporación Pedagógica Artchimia. Somos tres mujeres conocidas territorialmente como Colectiva Artchimia —Lluvia, Ángela y Viviana—, que desde hace ocho años hacemos juntas trabajo comunitario. Iniciamos en Ciudad Bolívar por intermedio de la Universidad Pedagógica Nacional, y llegamos a Ciudad Bolívar con la Organización de Trabajo Comunitario Inti Tekoa; allí trabajamos con niñas, niños y jóvenes que nos inspiraron para desarrollar pedagógicamente los vínculos en la organización comunitaria, debido a su importancia, y abordar temas socioemocionales.

Nos enfocamos en articular diversos temas sociales con el arte para generar proyectos o actividades que vinculan a agentes culturales y la comunidad en procesos creativos de carácter colaborativo. Estamos ubicadas/os en el centro de Bogotá, donde trabajamos

con jóvenes de la periferia y del centro, aunque también trabajamos en red con otras organizaciones del territorio. Lo que nos une principalmente es un ejercicio de convicción, pues pensar lo comunitario y lo artístico exige estar convencidos de lo que hacemos, ya que se requiere mucha entrega y compromiso, más si se tiene en cuenta que estos procesos son de largo aliento, así que requieren perseverancia, y no son muy estables en términos de sostenibilidad. Así pues, solo se pueden mantener los vínculos con el territorio, con las personas con las que trabajamos y entre nosotras mismas.



Corporación Pedagógica Artchimia 3. Foto: Andrés Ramírez

¿Cuál es la finalidad del proceso cultural y de las estrategias que usted o su organización lideran en la localidad?

Como colectiva, hemos venido reflexionando sobre unas líneas enfocadas en el trabajo comunitario, que definen y orientan nuestros principios de trabajo. Estas líneas incluyen los vínculos afectivos, justamente porque los vemos como una de nuestras grandes fortalezas. Más allá de la gestión de recursos, está la necesaria para forjar vínculos reales, tranquilos y sostenibles, que permitan trabajar en confianza, reconociendo las necesidades propias y colectivas, las redes colaborativas, el buen vivir, las pedagogías alternativas, los derechos humanos y culturales, así como el arte popular. Realizamos procesos apoyándonos en diversas artes. Algunas se abordan articulando los colegios públicos con las organizaciones comunitarias y los espacios públicos, para dar lugar a una pedagogía que se desarrolla en la calle. Allí se reúnen artistas urbanos y artistas independientes para desarrollar procesos que facilitan el acceso a los derechos culturales y para tratar asuntos socioemocionales a través del arte. Hay una línea pedagógica transversal a todos los procesos que realizamos, que se basa en una pregunta: ¿cuál es el papel de la pedagogía en el trabajo comunitario y qué aporta el arte a esa pedagogía? Esto se debe a que comprendemos que los escenarios educativos no solamente están en la universidad o la escuela, sino que están implícitos en el trabajo, en la calle, en la casa, en el hacer comunitario. Por esta razón, el proyecto se sustenta en las pedagogías alternativas y nos permitimos respondernos explorando, reflexionando e investigando.

El buen vivir, el bien común, la consecución de calidad de vida, el florecimiento saludable de todos y todas, vivir en paz y en armonía con la naturaleza, o haciendo posible la vida a través del arte, son temas que procuramos abordar en los proyectos que gestamos colectivamente. Es muy importante proporcionar bienestar a las personas que se vinculan a nuestros procesos, con quienes generamos articulaciones, redes colaborativas y alianzas estratégicas que son perdurables en el tiempo. Con esas personas adelantamos procesos de investigación creación e investigación basados

en las artes, y cuyo objeto no es solo generar una experiencia, sino producir nuevo conocimiento a partir de lo que hacemos.

Según su experiencia, ¿cómo han recibido las comunidades, organizaciones culturales y personas participantes, la implementación del proceso cultural?

Sentimos que hemos sido muy afortunadas. Hemos marchado a lo largo de este camino con muchas personas que han contribuido a nuestro proceso. Los logros que hemos obtenido se han debido a muchas manos, y esto nos permite comprender el invaluable papel que cumplen las redes y el trabajo colaborativo en el trabajo comunitario. Algunos espacios gestados por la Colectiva comenzaron en la Universidad Pedagógica Nacional, en las prácticas universitarias realizadas en Ciudad Bolívar. Allí nos conocimos y aportamos lo que pudimos, y recibimos aportes de los niños, niñas, jóvenes y la organización con la que trabajamos. Luego estuvimos en el centro con niños y niñas, e hicimos aportes en temas socioemocionales apoyándonos en el arte, un enfoque que sigue siendo fuerte en nuestra organización. Luego vino la pandemia, y el proceso comunitario se abrió a vincular organizaciones de Usme, con las que pudimos trabajar colaborativamente en favor de un territorio al que no pertenecíamos; pero fuimos muy bien recibidas, y de ello quedan vínculos muy importantes para nosotras, que aprovechamos en el camino que ahora transitamos. El proyecto desarrollado en la localidad de Usme fue inicialmente de acompañamiento pedagógico, pero terminó convirtiéndose en un ejercicio en el que el arte se integró a las acciones pedagógicas para resolver temas socioemocionales. Todo esto nos fue dando una identidad, y terminamos obteniendo el reconocimiento de la comunidad. Igual que nosotras, algunas personas valoraron estar allí; lo que dimos y aprendimos fue recíproco, pese a las dificultades que enfrentamos. Sin lugar a dudas, fue una experiencia que nos marcó para siempre... A veces tenemos más conciencia de lo que aprendemos que de lo que dejamos. Conocimos mujeres increíbles, muy resilientes, si se tienen en cuenta sus historias

de vida tan difíciles; también niñas y niños que, pese a las dificultades de asentamiento irregular y sus formas de subsistencia, marcadas por un entorno hostil, reían y corrían entre las nubes y la montaña jugando a las escondidas; jóvenes en quienes pudimos sembrar la semillita que inspira el arte, el cariño y la cercanía; colectivos juveniles que nos acompañaron, con cuyos integrantes hicimos amistad, y que nos acogieron, como Caminantes y Nido de Colibríes; y finalmente, una montaña del parque Entre-nubes, en la cuchilla del Gavilán, que era el refugio, la casa, el hogar, la reserva, el pulmón y la tierra de latidos, así como también del dolor, en el borde rural de la puerta que conduce al llano.

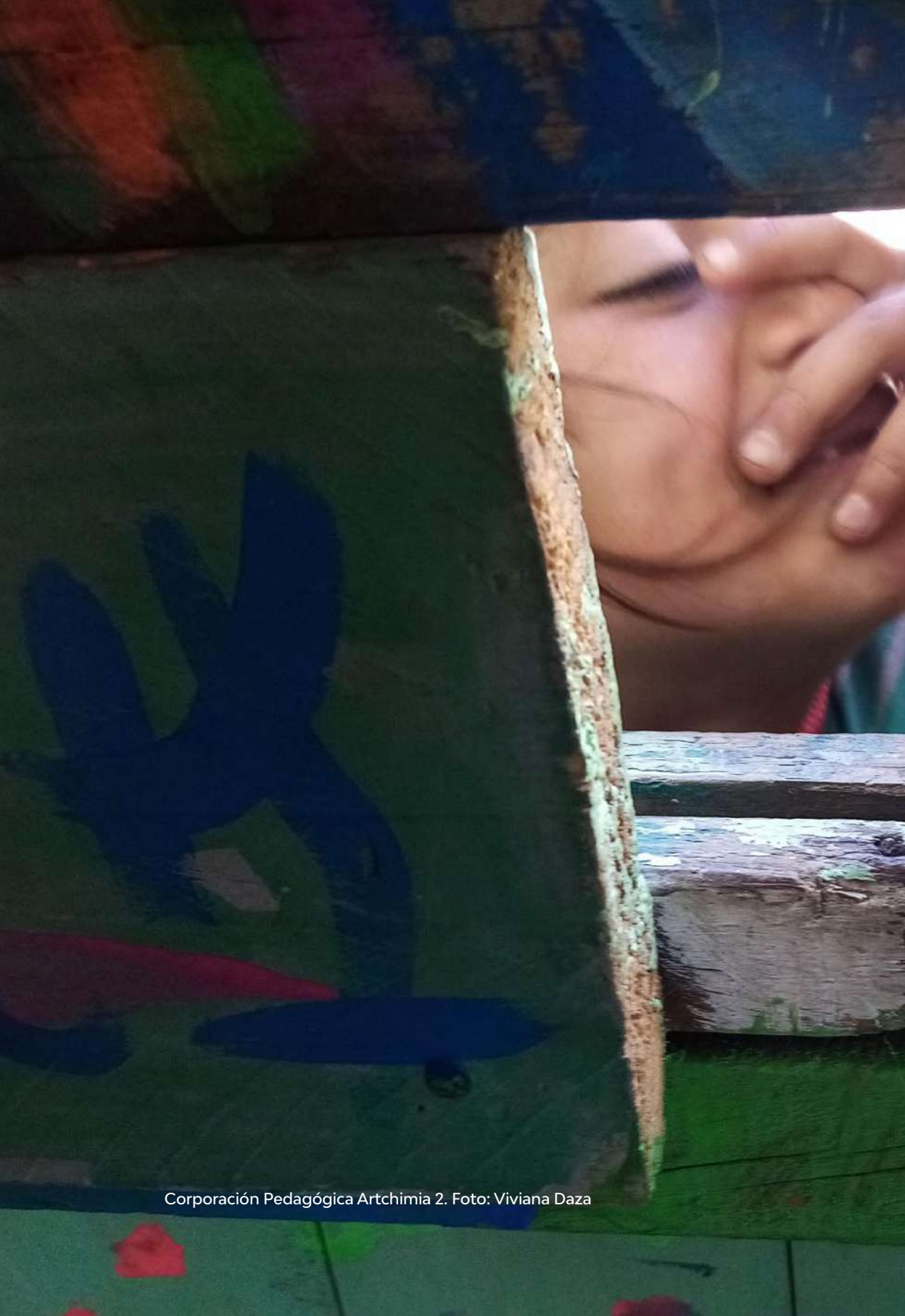
En el centro fuimos apoyadas para tener un espacio de encuentro y creación: la Casa Autónoma Artchimia. Allí generamos encuentros de los que surgió una red de doce colectivos con los que tenemos un proyecto en común, cuyo enfoque es el arte vinculado a una pedagogía dirigida a la población juvenil. En esos colectivos participan personas de diferentes sectores de la ciudad. Por ello queremos expresar nuestro reconocimiento a las personas que han creído en este proceso, porque a veces no es fácil ganarse un lugar en el que se reciba apoyo a largo plazo. A las organizaciones les hemos manifestado que este es un lugar donde siempre se pueden encontrar, inspirarse y crear.

Este es un proyecto que ha inspirado, y la inspiración es una forma de soñar y hacer. A veces las transformaciones parten de cosas sencillas, como las convicciones, la apertura mental, la disposición a simplemente dejar ser, a acompañar, a dar aliento y a recibirlo. La Feria Itinerante Popular Urbana ha inspirado a muchas mujeres que en ella han participado, a hacer sus propias ferias. En espacios como este velamos por los derechos humanos y culturales, desarrollando actividades como el Festival de Derechos Humanos, que se realiza cada año. Hemos logrado llevar este festival, que está basado en la memoria, a la calle para dialogar de manera pedagógica sobre asuntos que a veces la gente desconoce respecto a sus derechos. Estos diálogos con la ciudadanía tratan temas específicos; así por ejemplo, en 2022 abordamos la temática

del espacio público, y para el 2023 se tiene contemplado el tema de la memoria como patrimonio y algunos lugares de memoria que existen en el centro de la ciudad. En la actualidad trabajamos con jóvenes de un colegio público de la localidad, lo articulamos al proceso comunitario y a la vez vinculamos a artistas empíricos en diversas disciplinas, buscando incidir con el arte en la vida de cada persona, y también en la escuela, por ser un referente importante para la sociedad. En este sentido, resulta claro que intentamos reservar un lugar al arte popular como mediador que posibilite integrar, resolver y dialogar sobre diversos asuntos personales y comunitarios, sin perder de vista que trabajamos en favor de los jóvenes y el territorio.

¿Ha logrado identificar algunos resultados, transformaciones o cambios en las personas y las comunidades, que sean atribuibles, así sea parcialmente, a la implementación de las estrategias del proceso cultural? ¿Cuáles?

Podemos decir que, con los proyectos que adelantamos con la Corporación, logramos impactar de manera positiva en la vida de Jóvenes. No podríamos adjudicarnos todo el mérito, porque en este momento hay una organización que se hace cargo de gran parte del ejercicio, pero sí, hemos tenido momentos inspiradores que permiten ver el efecto positivo en la comunidad. En el trabajo comunitario, son muchos los que siguen de manera juiciosa los procesos; otros se retiran, pero un número significativo de jóvenes son en estos momentos líderes de su propia organización, como el Caso Usme, conformado por voluntarios que participaron, además de estudiantes graduados o que adelantan estudios universitarios y lideran espacios deportivos, proyectos culturales y ambientales. Con la Corporación hemos gestado talleres que se han impartido a mujeres tejedoras y bordadoras, a madres cabeza de hogar. Esos talleres les han brindado diferentes beneficios, como se puede comprobar si se observa que, buscando generación de ingresos, se vincularon a la Feria Itinerante.



Corporación Pedagógica Artchimia 2. Foto: Viviana Daza



Por otra parte, hemos logrado articularnos con la Dirección local de Educación para adelantar procesos, inicialmente con un colegio. Estos espacios han sido positivos para los estudiantes, pues realizamos once talleres, en los cuales participaron jóvenes de entre los quince y diecisiete años. En ellos abordamos temas socioemocionales, culturales y territoriales, al tiempo que los impulsamos a concebirse como agentes transformadores. Hemos recibido comentarios de diferentes organizaciones que han manifestado su gratitud por los espacios concebidos para crear tejido comunitario y para diseñar proyectos colectivos que permiten cambios significativos en la realidad social y cultural de la población, pues mejoran su calidad de vida y les dan acceso a más oportunidades.

¿Cuáles son las mayores fortalezas de su proceso cultural? Mencione y explique las dos más relevantes.

La capacidad de vinculación y sostenernos en nuestros principios son dos de nuestras fortalezas; también trabajar sin dejar de lado los afectos y las emociones. Hemos sido muy organizadas, y sentimos un gran compromiso con el arte, la cultura, los procesos pedagógicos y el trabajo comunitario. Asimismo, hemos definido roles que han facilitado sostener las redes colaborativas y movilizar a la comunidad.

¿Cuáles han sido las principales debilidades o aspectos que se deben ajustar para mejorar la implementación de su proceso cultural? Mencione y explique las dos más relevantes.

Si bien hemos alcanzado grandes logros en la gestión de recursos, este sigue siendo uno de nuestros grandes retos. La sostenibilidad se ha convertido en un ejercicio permanente, que demanda tiempo y exige investigar, escribir la experiencia, la reflexión o el conocimiento que se hace en el trabajo comunitario, y que abordamos con la elaboración de proyectos, la postulación a convocatorias y la búsqueda de recursos que nos permitan prolongar nuestra misión. La continuidad de las personas en estos espacios aún es un reto para la Corporación, pues en el ámbito territorial

las convocatorias son a veces muy complejas, ya que la población tiene dinámicas laborales complicadas y muchas veces las personas están sujetas al control territorial por factores como la violencia, la falta de oportunidades para hacer lo que realmente las motiva, una tensión entre sobrevivir y vivir haciendo lo que realmente les gusta. Eso hace que las actividades artísticas se vean afectadas, pues de alguna manera el mensaje común es que del arte no se puede vivir, cuando ocurre todo lo contrario: el arte nos ayuda a vivir.

Todo está atado al territorio, a la realidad de la gente y a los recursos disponibles. Ha sido maravilloso que, por medio de talleres y diferentes iniciativas, hayamos podido llegar a todo tipo de poblaciones que necesitan apoyo en varios aspectos, a las que hemos podido ofrecerles alternativas, otras miradas del mundo y de la sociedad. El arte, de la mano con el trabajo comunitario, crea significados e identificación individual y colectiva, humaniza los espacios circundantes ofreciendo instrumentos de integración social, ayuda a superar la imposibilidad y aumenta la esperanza.



Corporación Pedagógica Artchimia 1. Foto: Viviana Daza

BIBLIOTECA COMUNITARIA VIOLETTA: ACCEDER A LA CULTURA, ESCUCHAR Y FORMAR A LA COMUNIDAD

*Entrevista realizada
a Carlos Solano*



¿En qué consiste su proceso de gestión cultural comunitaria?

El proyecto que manejamos en esta localidad se llama Biblioteca Comunitaria Violetta. Este año cumplimos diez años en el barrio Paraíso, parte alta de la localidad Ciudad Bolívar. Este proceso de gestión comunitaria se ha consolidado en un espacio de formación del ser, de la persona, a partir de las artes y la cultura, pues aquí se realizan actividades no solo de promoción de lectura, sino de creación literaria y plástica, laboratorios experienciales como la transformación del espacio. Por ejemplo, hay una experiencia sobre la Amazonía que hacemos aquí, aparte de los procesos de lectura, en la que se transforma el espacio con luz negra, con dispositivos, y esa modificación del espacio permite las articulaciones con otros agentes. En este caso, la Biblioteca está articulada con la red de Emprendiendo entre Comadres, a partir de lo cual realizamos actividades de bordado, tejido, juegos tradicionales y actividades con

otras redes, como festivales de promoción de la memoria local, con la exhibición de fotografías y con acciones itinerantes del equipo de trabajo, como muralismo, grafiti, picnics literarios, exhibición de marionetas con las niñas y niños, algo que denominamos “talento de barrio”.

La mayoría de estos procesos se realizan con niñas y niños de entre los dos y diecisiete años, aunque también participan otras personas de las familias. En este sentido, se trata de un proceso de formación enfocado en un público permanente, aunque también se realizan actividades para comunidad a las que se asiste solo una vez.

¿Cuál es la finalidad del proceso cultural y de las estrategias que usted o su organización lideran en la localidad?

La Biblioteca Comunitaria tiene como finalidad secundar el derecho que tienen las personas de acceder a las artes y a la cultura. La idea es que los chicos se formen en artes, así como en matemáticas o español; además, desarrollamos un proceso de formación en inglés. Los procesos de formación en artes buscan que los jóvenes puedan tomar estas áreas como espacios que contribuyen a forjar sus proyectos de vida a partir de la formación integral. Otro de nuestros objetivos es contribuir a la superación de estigmas que recaen sobre la localidad y el barrio, pues siempre ha sido pensando como un sector peligroso, donde no hay arte ni cultura, y la idea es mostrar, con las acciones que se están realizando, todo lo bonito que sucede aquí, y con estas acciones puntuales, poner en evidencia los aspectos positivos del trabajo con la comunidad y con los procesos articulados. Esta es una de nuestras potencias, y nos está dando a conocer, nos está poniendo como un referente en los ámbitos distrital, nacional e incluso internacional, pues hemos llegado a Guadalajara (México) de la mano de la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte, para compartir nuestras experiencias y parte de los procesos desarrollados.

Entre las estrategias que lideramos se encuentra el trabajo en redes colaborativas. Es importante destacar que no somos los únicos que hacemos esto, que hay otras organizaciones que trabajan

con fines similares y que tienen objetivos similares. Para nosotros, una estrategia consiste en postularnos a becas o estímulos. Decimos: “Somos varias agrupaciones, participemos, y los que queden que apoyen a los que no queden”. Entonces nos contratamos como formadores, como equipo de logística, para lo que toque hacer, con el objeto de garantizar un apoyo a las demás organizaciones y a gente que lo necesita.

Otro ejemplo es la consolidación de la Red de Bibliotecas Comunitarias, Ambientales, Populares, Itinerantes y Rurales (Capir) de Ciudad Bolívar, que fue liderada por nosotros durante dos años, y este año, como acuerdo, se entregó el liderazgo a otra agrupación que ahora lidera veinticinco procesos. Por otra parte, tenemos vínculos y articulaciones con el sector público, pues como agentes comunitarios estábamos inicialmente alejados del tema institucional, pero llegamos a acuerdos con los sectores públicos y se han logrado consolidar otros canales de comunicación y divulgación que nos han servido para promocionar lo que hacemos.

Entre las estrategias que mejor nos han funcionado está un trabajo de escucha permanente que tenemos con la comunidad que participa, que manifiesta sus necesidades puntuales para generar espacios formativos; nosotros proponemos la actividad, pero el producto final lo proponen ellos. Otra estrategia consiste en apropiarnos de la calle para uso de los niños y niñas. Eso se debe a que este es un lugar por donde transitan vehículos; hay una ruta informal de transporte, pero a veces nos tomamos la calle para jugar, y también para hacer algún festival o alguna otra actividad. Ahora la comunidad apoya esta estrategia, y los negocios comerciales que funcionan en la calle ayudan a cerrarla; incluso los abuelos salen a tomar el sol a este espacio. Estas estrategias han funcionado para que la población general se apropie más del barrio.

Según su experiencia, ¿cómo han recibido las comunidades, organizaciones culturales y personas participantes la implementación del proceso cultural?

Ha sido visto desde dos perspectivas: por un lado, se pueden percibir ciertas reacciones negativas frente a lo que se desarrolla en la Biblioteca, pues hay gente que piensa que jugar o hacer arte es perder el tiempo; todavía no logran la comprensión de ese concepto y de la importancia de estas áreas en la vida y el desarrollo del ser humano. Por otra parte, muchas personas se han acercado; el voz a voz, que es lo que más nos ha funcionado para dar a conocer las convocatorias, nos ha permitido el reconocimiento de la comunidad y el acercamiento a otras organizaciones y a gente que no nos conoce y que viene a visitarnos de diferentes lugares de la ciudad, o de afuera, que se integran con agrado a todos los espacios formativos que ofrecemos. A nosotros nos funciona más que las personas cuenten lo que viven, lo que se ha hecho, porque no somos muy buenos con las redes sociales; tenemos muchos videos y fotos que podemos publicar, pero no somos muy buenos subiendo todo eso; por eso nos ha funcionado más que la gente que nos conoce les hablen a otros de nosotros.



Biblioteca Comunitaria Violetta 3. Foto: Leidy Salazar

¿Ha logrado identificar algunos resultados, transformaciones o cambios en las personas y las comunidades, que sean atribuibles, al menos parcialmente, a la implementación de las estrategias del proceso cultural? ¿Cuáles?

Sí, este lugar se ha convertido en un centro que a los niños y niñas del sector les permite comunicar sus necesidades, sus carencias, problemas en sus hogares. Para ellos es un espacio de escucha que ha facilitado la resolución de conflictos familiares, de maltrato infantil, que ha facilitado la comunicación con sus papás y mamás, y se ha hecho jugando, pues a partir de una lectura de cuentos o de un espacio de juego se termina por abordar temas serios.

La transformación del entorno y de las personas que lo habitan ha sido maravillosa: podemos hablar desde cambios en las conductas, el vocabulario, la presentación y el cuidado personal de los jóvenes, hasta la mejoría en rendimiento escolar de los niños y las niñas, gracias a los refuerzos que se hacen mediante las actividades que realizamos en la Biblioteca. También vale la pena mencionar la transformación del espacio público: esquinas donde usualmente se botaban basuras, ahora permanecen limpias; nos hemos unido con grafiteros, con agrupaciones, con la misma comunidad para hacer materas, para pintar las paredes, para vigilar las esquinas por unas semanas para que la gente no arroje basuras, y esta acción que hemos adelantado en tres espacios, la misma comunidad de dos cuadras abajo la ha replicado sola.

A quienes hacen turismo comunitario y recorren el barrio les dijimos que aquí hay muchas experiencias que podían articular en sus rutas; por ejemplo, una huerta que hay en el barrio, donde los turistas que vienen, siembran; un museo de objetos antiguos también fue articulado a su ruta, donde toman café; y ahora, con nosotros participan en una experiencia de juego y lectura. Todo esto ha ido transformando el territorio y las formas de hacer, y es obra de todos los agentes con los que nos articulamos y que participan en los diversos procesos que hemos gestionado, como la instalación o construcción de equipamientos.



Biblioteca Comunitaria Violetta 2. Foto: Leidy Salazar

**¿Cuáles son las mayores fortalezas de su proceso cultural?
Mencione y explique las dos más relevantes.**

Nuestras fortalezas se concretan en las formas de hacer, en la metodología. Nosotros practicamos la pedagogía del afecto. Gracias a ello, la gente se amaña en este espacio, porque es un sector que da la bienvenida abriendo puertas a nuevas experiencias. Nos ajustamos a los requerimientos y necesidades de la población. Otra de nuestras fortalezas, que nos sitúa como referentes, radica en el lugar, el espacio físico, que es nuestra casa, que ha sido transformada en un espacio cultural. Nuestra familia vive en la Biblioteca. Entonces, los días de descanso vienen a golpear para buscar materiales para hacer una tarea o alguna actividad. Manejamos horarios extensos y trabajamos en jornada continua, lo que permite la programación de la Red de Abuelas, el programa piloto que algunas mañanas se realiza con el parche de grafiti, procesos de *hip hop* y hasta *rap*. Esas son actividades que han generado cambios en la vida de quienes las practican, y en la perspectiva de quienes rodean esos espacios.



Biblioteca Comunitaria Violetta 1. Foto: Leidy Salazar



¿Cuáles han sido las principales debilidades o aspectos que se deben ajustar para mejorar la implementación de su proceso cultural? Mencione y explique las dos más relevantes.

Para nosotros es indispensable trabajar en procesos de sistematización, generar memoria, pues muchas veces las personas preguntan *¿qué han hecho?, ¿cómo la hacen?, ¿qué resultados han tenido?*, y no se cuenta con registros rigurosos que respalden todo lo realizado en este espacio cultural comunitario. Tenemos presente que sistematizar es muy valioso y necesario. En el 2021 fuimos ganadores del Premio Bogotá CReactiva del Idartes, gracias a un proceso de memoria y sistematización que ya habíamos realizado con antelación. Los vacíos en este rubro va de la mano con nuestra debilidad en las comunicaciones, pues no publicamos lo que hacemos; varias veces hemos dicho que necesitamos una persona que se encargue de esa tarea, que nos ayude a mostrar lo que realizamos.

El tema administrativo es uno de los puntos que debemos mejorar. Consideramos muy necesaria y urgente la comprensión de cómo acopiar, distribuir y utilizar los recursos, para que mediante el trabajo organizado se produzcan mejores resultados, de modo que podamos satisfacer las necesidades de la comunidad.



CORPORACIÓN CULTURAL CULTIBA: GESTORES DE CAPACIDADES PARA EL DESARROLLO LOCAL



*Entrevista realizada
a Giovanni Ariza Sánchez*

¿En qué consiste su proceso de gestión cultural comunitaria?

Soy Giovanni Ariza Sánchez y trabajo con la Corporación Cultural Cultiba, en la localidad de Suba. Hemos desarrollado diferentes procesos en ese territorio, pero también hemos tenido experiencias en otras localidades y otras partes del país. Cultiba comenzó hace veintiséis años como un grupo de jóvenes de un barrio de la localidad, y nos organizamos a partir de las necesidades que encontrábamos en ese barrio, llamado *Nueva Tibabuyes*. Esto hizo que, desde nuestros inicios, nos perfiláramos como una organización mediadora entre las necesidades y realidades del territorio, y los recursos que pueden llegar a las comunidades para generar desarrollo. Las decisiones que se toman en la Corporación las hemos tratado de abarcar de manera colectiva, involucrando a las poblaciones, que son las participantes del proceso. Nuestro enfoque no se centra en

la ejecución de proyectos, sino en tomar esos procesos como una oportunidad para dejar una capacidad instalada, para ser gestores de comunidades y gestores de capacidades para el desarrollo.

¿Cuál es la finalidad del proceso cultural y de las estrategias que usted o su organización lideran en la localidad?

Como estrategia para el trabajo que realizamos, primero nos acercamos al territorio para conocer su estructura física, sus problemáticas, sus capacidades, siempre con mente positiva para encontrar potencialidades. Luego identificamos a los actores claves: el zapatero, la señora de la tienda, o la junta de acción comunal, lo que nos permite identificar liderazgos conscientes e inconscientes, algo útil para conformar un tejido que generará confianza; esto es fundamental para desarrollar los procesos con éxito. La gente está cansada de la llegada al barrio de las instituciones y las organizaciones que ofrecen proyectos de cuatro meses, los ejecutan y se van; esto genera en la población una sensación de incomodidad y manipulación. Por esta razón, la generación de confianza es uno de los principales enfoques que tenemos, y partimos de nuestra identificación como parte de la comunidad, no como actores externos.

Realizamos trabajo con población infantil, lo que nos motiva a ir directamente a las casas, a crear sinergia con las familias, pues si el núcleo familiar no está en consonancia con lo que se hace, el programa no puede cumplirse con éxito. De manera directa trabajamos con población joven y con niños, pero el proceso logra impactar y permear a las poblaciones adultas. Los procesos abordan diferentes áreas artísticas, como la música, la danza, la literatura y las artes plásticas. Para población adulta se proponen temas de gastronomía, agricultura urbana y siembra, temas de tradiciones, como cocina, las formas, los hábitos, las maneras de expresarse, las costumbres que tienen los participantes.

Los proyectos tienen recesos, momentos destinados a descansar y reflexionar, pero también a hacer actividades comunitarias, como departir; los niños presentan parte del proceso que han venido desarrollando, y lo mismo sucede con los procesos artísticos que

realizan las familias. Mensualmente hacemos ejercicios de reflexión llamados Escuela Familiar y Comunitaria.

Según su experiencia, ¿cómo han recibido las comunidades, organizaciones culturales y personas participantes la implementación del proceso cultural?

Los procesos comunitarios son complejos: hay gente que no queda muy a gusto con lo que se hace, y hay quienes terminan amando cada situación y el trabajo realizado. El manejo de recursos públicos tiene sus complicaciones, pues muchas comunidades piensan que quien lo recibe para un fin termina enriqueciéndose con ello, o que la organización se está apropiando de los recursos. Pero también hay puntos de vista positivos. Nosotros hemos realizado procesos muy valiosos en los territorios, y esto nos ha otorgado un reconocimiento entre los agentes y sectores involucrados en los diferentes proyectos, que se transmite en un voz a voz potente, que garantiza la participación de las comunidades y que nos permite percibir que la organización tiene una buena acogida.



Corporación Cultural Nueva Tibabuyes Cultiba 1. Foto: Giovanni Ariza Sánchez

Algunas veces, los líderes institucionalizados son más complicados a la hora de realizar trabajo comunitario. Quienes contribuyen a crear tejido, a la construcción en red de manera más tranquila son las personas que se pueden llamar *líderes naturales*: el señor de la tienda, la señora de la esquina, etc. Nosotros, más allá de procesos, apuntamos a dejar en las comunidades resultados claros; por esta razón, algunas veces hemos sido llamados por los gobiernos locales para que contribuyamos en la ejecución de algunos proyectos.

¿Ha logrado identificar algunos resultados, transformaciones o cambios en las personas y las comunidades, que sean atribuibles, al menos parcialmente, a la implementación de las estrategias del proceso cultural? ¿Cuáles?

Hay muchos resultados parciales. Es decir, la transformación no es total, o no se debe enteramente a la intervención de la organización, pero creemos que sembramos e influimos en la vida de los actores participantes. Hoy en día realizamos una reunión anual con “egresados” de Cultiba. Les llamamos *egresados* porque son chicos



Corporación Cultural Nueva Tibabuyes Cultiba 3. Foto: Giovanni Ariza Sánchez

y chicas que ya están grandes, pero que estuvieron con nosotros desde los cuatro años de edad, que vivieron toda una experiencia alrededor de los procesos de formación, y que ahora han definido su proyecto de vida. En la actualidad contamos aproximadamente con cuarenta familias comprometidas, cuyos niños y niñas participan en los procesos de formación que se adelantan en la Corporación. Son familias de escasos recursos que no dudan en contribuir con cualquier tipo de aporte en lo que se requiera para el buen ejercicio de nuestros procesos pedagógicos.

¿Cuáles son las mayores fortalezas de su proceso cultural? Mencione y explique las dos más relevantes.

Una de las grandes fortalezas que tiene este proceso cultural comunitario es la transparencia con la que hacemos todos los proyectos, la generación de confianza que nos permite desarrollar los procesos de forma tranquila. No buscamos enriquecernos, nos interesa hacer buenos procesos, sistematizarlos y recoger las experiencias vividas. Por otro lado, consideramos un acierto de nuestro trabajo la generación de procesos horizontales, que nos permiten a todos dialogar, hablar, comunicar y continuar caminando. Trabajamos de manera ardua por mantener consolidado nuestro equipo líder, pues las circunstancias de vida no nos permiten estar de tiempo completo frente a cada proyecto.

¿Cuáles han sido las principales debilidades o aspectos que se deben ajustar para mejorar la implementación de su proceso cultural? Mencione y explique las dos más relevantes.

Para nosotros, cada día se hace más indispensable profundizar en investigación, generar preguntas y consolidar todas las experiencias que hemos tenido en el territorio. Aunque hemos realizado procesos de sistematización, no hemos tenido la posibilidad de visibilizarlos para que la gente conozca más de cerca todo el trabajo que, de la mano de las comunidades, se ha realizado a lo largo de estos años. El trabajo de Cultiba permite evidenciar que el arte no necesariamente lleva al arte, pero sí impacta y transforma vidas.



Corporación Cultural Nueva Tibabuyes Cultiba 2. Foto: Giovanni Ariza Sánchez

LOS AUTORES



Alonso Sáenz Montaña

Magíster en Estudios Literarios y especialista en Literatura Colombiana. Docente con amplia experiencia en educación básica media, tanto en la enseñanza como en la dirección de departamentos académicos. También es formador de procesos de promoción cultural y educativa en espacios comunitarios. Ha liderado procesos de lectoescritura y de didáctica de la literatura para docentes. Promotor de lectura, escritura y tallerista de creación literaria con niños, jóvenes y adultos.

Astrid Carolina Arenas Vanegas

Maestra en Artes Escénicas por la Universidad Distrital, especialista en Gerencia y Gestión Cultural por la Universidad del Rosario, magíster en Gestión y Producción Cultural y Audiovisual por la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Cantante, compositora, bailarina integral, docente del Departamento de Artes Escénicas de la Universidad Antonio Nariño. Ha trabajado en el diseño y la ejecución de talleres y propuestas de formación, coreográficas, vocales, investigativas y de gestión aplicados al sector cultural.

Gabriel Enrique Arjona Pachón

Politólogo y magíster en Filosofía. Experto en economía creativa, legislación y políticas culturales. Ha trabajado como consultor, asesor y directivo en el Ministerio de Cultura de Colombia, la

Secretaría Distrital de Cultura, Recreación y Deporte de Bogotá, el Instituto Distrital de las Artes-Idartes de Bogotá, el Centro Regional para el Fomento del Libro en América Latina y el Caribe (Cerlalc) y la Corporación Maloka. Cuenta con experiencia docente en la Universidad Jorge Tadeo Lozano, la Pontificia Universidad Javeriana y la Universidad Nacional de Colombia. Es autor de publicaciones en materia de derechos culturales y desarrollo humano, a partir de la teoría de las capacidades.

Jefferson Gallego Figueredo

Pedagogo de la Universidad Distrital, con estudios de maestría en Antropología por la Universidad del Cauca y Desarrollo Humano por la Flacso, en Argentina. Ha trabajado para diferentes organizaciones sociales e instituciones públicas en los campos de la participación y el diálogo social, la educación para la paz y la memoria histórica, y el derecho a la verdad.

Leonardo Alba Mejía

Comunicador social y periodista por la Universidad de la Sabana, y magíster en Desarrollo y Cultura por la Universidad Tecnológica de Bolívar. Bailarín y maestro de tango danza formado en la Escuela Dinzel de Buenos Aires, coordinador pedagógico de la Fundación Piazzolla Escuela de Tango. Su labor profesional combina la investigación académica, la gestión cultural y la creación artística para desarrollar proyectos con distintos grupos poblacionales.

Su labor se centra en pensar estrategias que contribuyan a la construcción de paz, fundamentadas en los mundos simbólicos que emergen en los territorios. En la actualidad trabaja con la Agencia de Renovación del Territorio (ARN) en el desarrollo de un proyecto piloto de enfoque restaurativo dirigido a consolidar los procesos de reincorporación comunitaria.

Liliana Ruiz Gutiérrez

Arquitecta experta en patrimonio cultural, gestión cultural y urbana, y docencia universitaria. Ha estado vinculada al Instituto Distrital de Patrimonio Cultural, el Ministerio de Cultura y la Secretaría de Cultura, Recreación y Deporte en procesos de gestión, formulación y articulación de políticas culturales, patrimoniales y artísticas vinculadas con el ordenamiento territorial, evaluadora de planes especiales de manejo y protección (PEMP) de centros históricos, proyectos de intervención y supervisión de estudios y obras para bienes de interés cultural (BIC). Ha desarrollado trabajo comunitario en sectores patrimoniales y zonas rurales con población residente y en condición de vulnerabilidad.

María Cristina Méndez Tapiero

Antropóloga egresada de la Universidad Nacional de Colombia. Desde el 2012 ha asesorado a entidades públicas y a organizaciones sociales en iniciativas de divulgación, formación, investigación y gestión social y comunitaria del patrimonio cultural. En su trayectoria profesional ha desarrollado estrategias dirigidas a la salvaguardia del patrimonio cultural de comunidades urbanas y rurales, así como de grupos étnicos, campesinos y de artesanos, con enfoques de investigación propia y local. Desde 2020 diseña componentes metodológicos y de contenidos relacionados con los procesos de divulgación del patrimonio cultural del distrito capital, y también acompaña procesos de declaratoria y gestión de conocimiento en temas de patrimonio inmaterial.

Santiago Trujillo Escobar

Director del programa de Cine y Televisión de la maestría en Gestión y Producción Cultural y Audiovisual y de la maestría en Dirección de

Cine de la Universidad Jorge Tadeo Lozano. Gestor cultural, músico y realizador audiovisual. Comunicador social y magíster en Estudios Latinoamericanos por la Universidad Javeriana, con estudios de violín en la Universidad Nacional. Dirigió durante cinco años el Instituto Distrital de las Artes-Idartes, donde tuvo bajo su cargo el fomento artístico de la capital colombiana, la administración de los principales escenarios culturales, como el teatro Jorge Eliécer Gaitán, el Planetario de Bogotá y la Media Torta. Miembro durante cinco años de la Junta Directiva y el Comité de Programación del Teatro Mayor Julio Mario Santo Domingo.



PERSPECTIVAS DE LA GESTIÓN CULTURAL COMUNITARIA EN BOGOTÁ

Perspectivas de la gestión cultural comunitaria en Bogotá busca continuar la reflexión ciudadana sobre los procesos culturales comunitarios en esta ciudad, mediante los análisis académicos y la documentación de casos relevantes, en los que confluyen y dialogan distintas miradas de expertos, gestores culturales y artistas.

ISBN: 978-628-7686-04-5



9 786287 168604 5

